



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Erica Martinelli Munhoz

***“Não há nada entre nós”*: Uma (im)possível tradição
poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina
Cesar, Adília Lopes e Patti Smith**

**CAMPINAS,
2023**

ERICA MARTINELLI MUNHOZ

**“*Não há nada entre nós*”: Uma (im)possível tradição
poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina
Cesar, Adília Lopes e Patti Smith**

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutora em Teoria
e História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária**

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pela
aluna Erica Martinelli Munhoz e orientada pela Profa. Dra. Cristina Henrique da
Costa**

**CAMPINAS,
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M925n Munhoz, Erica Martinelli, 1987-
'Não há nada entre nós' : uma (im)possível tradição poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith / Erica Martinelli Munhoz. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia. 2. Tradição. 3. Crítica literária feminista. 4. César, Ana Cristina, 1952-1983. 5. Lopes, Adília, 1960-. I. Costa, Cristina Henrique da, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: 'There is nothing between us' : a(n) (im)possible women's poetic tradition in the imaginary of Ana Cristina Cesar, Adília Lopes and Patti Smith

Palavras-chave em inglês:

Poetry

Tradition

Feminist literary criticism

César, Ana Cristina, 1952-1983

Lopes, Adília, 1960-

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Títuloção: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Ana Cristina de Rezende Chiara

Viviana Bosi

Marcos Antonio Siscar

Andrea Bieri

Data de defesa: 15-09-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1228310652238036>



BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Marcos Antonio Siscar

Viviana Bosi

Ana Cristina de Rezende Chiara

Andrea Bieri

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq - processo nº 164496/2018-1

À professora Cristina Henrique da Costa pela inigualável dedicação na orientação deste trabalho, pelas longas e proveitosas discussões, pelas cuidadosas leituras e interpretações das minhas próprias propostas, por ensinamentos detalhados e complexos, alguns dos quais ainda estou tentando aprender. Pelo incentivo e constante troca, mas também por todas as aulas que tanto me ensinaram. Acima de tudo, porém, por ter aberto, ao longo desses já quase nove anos de trabalho, as portas de campos teóricos, críticos e literários de reflexão que hoje determinam a minha própria existência enquanto sujeito, enquanto mulher e, principalmente, enquanto leitora.

Às membras da banca de qualificação, Mariana Ruggieri e Ana Cristina Chiara, pelas cuidadosas leituras, proveitosas discussões e valiosas referências. À Ana Chiara agradeço especialmente pela inspiração que tantos de seus textos representaram. Ao professor Eduardo Veras e à professora Maria Lucia de Barros Camargo, pelo apoio e pelas trocas em diversas ocasiões. À professora Anna Klobucka pela inspiração, pelo apoio e pelas discussões tão produtivas. Aos demais membros da banca de defesa, professora Andrea Bieri, professora Viviana Bosi e professor Marcos Siscar pelas leituras tão dedicadas, comentários e apontamentos fundamentais, e pelos trabalhos que inspiraram diversas das leituras deste trabalho.

A todas as funcionárias e funcionários do IEL, sem o excelente trabalho de quem nada disso seria possível, especialmente Miguel, Claudio, Rosemeire, Raíça e Dionary.

Às colegas de grupo de pesquisa ao longo de diferentes momentos dos últimos anos (Marcela, Beatriz, Ana, entre outras), a todas e todos os colegas de orientação por trocas extremamente importantes de tantos tipos, principalmente Isabela, Rômulo e Vanessa, e a tantas outras pessoas que, no ambiente da pós-graduação, contribuíram de alguma forma com este trabalho, como Claudia, Raquel, Jennifer, Emanuela, Talissa.

À Ju Guedes, Vanessa Bertacini e Andrea Bieri pelas leituras cuidadosas, generosas e extremamente produtivas de trechos e passagens ao longo de diversos momentos do desenvolvimento deste trabalho.

Ao coletivo Zarafas pelo carinho e apoio, e por me proporcionar o reencontro com o texto poético pelo lado de dentro. Um agradecimento especial à Letícia Miranda pelas lindas imagens que ilustram algumas passagens deste trabalho.

À Esquina da Democracia, porque não há universidade pública sem a batalha constante pela garantia do estado democrático de direito. Mais que isso, pelo encontro vivificante entre luta e amor.

À Beatriz Ottero, pela dedicação no cuidado dessa máquina falha que sou eu.

Às queridas amigas pelo apoio, compreensão e afeto: Iara, Tânia, Luiza, Giovana, Anahi, Carol, Ju Guedes, Taka, Julia Francisca, Mirna. À Brenda, que salvou meus braços da tendinite. Aos amigos cuja presença cotidiana, ainda que distante, representa um porto seguro (Victória, Dann, Luísa Huggerth, Uro). Ao Fabiano, que trouxe cores a um período particularmente sombrio desse processo. Aos amigos de longa data que, vindos de outras paragens da vida, se tornaram, de certa forma, colegas de pesquisa, cada um na sua área: Bernardo, Ian, Lucas. Navegar esse universo tem sido menos turbulento e mais feliz por causa das nossas trocas. A tantas e tantos outros amigos e amigas que não caberiam em uma lista, e que contribuíram comigo de formas tão variadas.

Ao Paulo, meu pai, e à família Munhoz pelo carinho e incentivo. Ao Bruce pelo apoio afetivo. À Andrea pelo carinho e cuidado, pelas trocas e aulas, pelas leituras e incentivo constantes. E à família de outra ordem, Chalom, Oz e Vizi, pelo profundo e fundamental amor cotidiano e forte.

À minha avó Miranda, *in memoriam*, pelo apoio, amor, e inspiração, que reverberam e ecoam todos os dias, e para sempre, na minha memória, e em todos os meus gestos.

À Mirella, minha mãe, por uma vida inteira de amor e cuidado, pela alegria de viver, pelo incentivo em todos os meus projetos e sonhos, pelo apoio em todos os sentidos possíveis dessa palavra, especialmente nos últimos meses desse processo. Agradeço em especial pela travessia do último ano, pela abertura generosa, pelo acolhimento incondicional, pela aceitação e encontro em diferença, pela disponibilidade de, novamente, me conhecer, reconhecer e amar.

Ao Renato, meu companheiro, cuja dedicação no seu próprio trabalho de pesquisa me inspirou e inspira. Por toda a ajuda concreta para que eu pudesse ter, nesse processo de escrita, “a room of my own”. Por ser o lastro, todos os dias, que me permite planar sem me perder. Por ser o caminho de saída e retorno à casa, ciclicamente. Por me ensinar silêncio, amor e generosidade. Seu amor, companheirismo e dedicação são as costuras que unem as páginas deste trabalho.

*é bom ao menos uma vez na vida fazer uma viagem
em companhia de um parente morto*

Ana Martins Marques

*É preciso sempre se ligar ao passado e sem cessar se desligar do passado. Para se
ligar ao passado, é preciso amar a memória. Para se desligar do passado, é preciso
imaginar muito.*

Gaston Bachelard

*Off, off, eely tentacle!
There is nothing between us.*
Sylvia Plath

Resumo

A ideia de *tradição poética de mulheres* representa hoje, no âmbito da crítica literária feminista, um tema problemático e não totalmente resolvido. A poesia escrita por autoras da segunda metade do século vinte, como Adília Lopes, Ana Cristina Cesar e Patti Smith, pode operar reconfigurações críticas e criativas do conceito. Nos anos 60, a primeira geração da crítica literária feminista encarava a tradição como uma força opressiva a ser combatida, mas a geração seguinte a recupera por meio do conceito de “*female tradition*” (Moers e Showalter). Tal proposta é, entretanto, problematizada pelos seus aspectos excludentes. No âmbito dos estudos literários, a indistinção entre tradição e cânone gera tensões e evidencia a instabilidade do conceito de tradição. Provenientes de contextos culturais distintos, as três poetisas aqui estudadas compartilham, no entanto, importante relação com a *contracultura* e certa ambivalência entre pertencimento e marginalidade, o que confere à sua poesia um ponto de vista privilegiado para reflexões problematizantes a respeito da tradição. Ao investigar símbolos, metáforas e “imagens poéticas” (BACHELARD, 2016) na sua poesia, este trabalho espera lançar luz sobre o paradoxo em torno da “tradição de mulheres”. Tal reflexão é guiada pela releitura crítica de dois conceitos fundamentais da *ginocrítica*: a “angústia de autoria” e a “matrilinhagem” (GILBERT e GUBAR, 1979). A investigação do símbolo do cisne enquanto figura da tradição poética dominante permitiu explorar relações ainda conflituosas com nomes da tradição, reconfigurando o conceito de “angústia de autoria”. A identificação da imagem da “mãe literária” em tais relações não impediu, porém, a leitura crítica da noção idealizada de “matrilinhagem”, cujos desdobramentos se desenvolveram a partir da dupla figura da bruxa. Lida, de um lado, como personagem histórica da opressão de gênero (a caça às bruxas representa um marco histórico de consequências simbólicas duradouras, recuperado pelo feminismo recente), e de outro como personagem mítica maléfica, a bruxa reúne uma das principais dicotomias da figura feminina: representada ambos como vilã e como vítima. Os diálogos entre a “imaginação material” (Bachelard) e o imaginário social historicamente estabelecido em torno da mulher criam ferramentas para uma leitura feminista das imagens do voo e velocidade em Ana Cristina Cesar, e dos desdobramentos do símbolo do fogo na poesia das três poetisas em questão. As “águas compostas” de Bachelard, em diálogo com a imagem filosófica do *phármakon*, permitem ler em Adília Lopes a ambivalência das relações femininas, aprofundada nos três capítulos que exploram a intertextualidade entre as poetisas e algumas de suas “predecessoras” (Bishop, Sexton e Plath). Tais relações sugerem uma interpretação problematizante da relação com as ditas “mães literárias”. Por fim, três figuras femininas do mal (a *femme fatale*, Eva e a “musa cruel”) identificadas na poesia de Cesar, Smith e Lopes, colocam em questão as máscaras identitárias femininas, a problemática da agência e da submissão, e mostram que, na sua poesia, as relações de poder que determinam a tradição são reconfiguradas de formas provocativas.

Abstract

The idea of a *women's literary tradition* represents a problem not yet resolved by feminist literary criticism. The poetry written by women such as Adília Lopes, Ana Cristina Cesar and Patti Smith, in the last decades of the twentieth century, can work critical and creative reconfigurations of this concept. In the 1960s, the first generation of feminist literary critics understood tradition as an oppressive force to be resisted, but the next generation reclaimed it through the idea of a *female tradition* (Moers and Showalter). This concept was, however, challenged by the next generation for its exclusionary aspects. In literary studies, the indistinction between tradition and canon creates tensions and points towards an instability of the concept of tradition. Coming from different cultural backgrounds, the three poets in this study share, nonetheless, an important relationship with *counterculture*, as well as an ambivalent quality between marginality and belonging, which imbues their poetry with an interesting perspective towards tradition. Investigating symbols, metaphors and “poetic images” (BACHELARD, 2016) in such poetry, this research hopes to shed light on the paradoxes surrounding a “women's tradition”. This reflection is guided, here, by a critical re-reading of two main concepts in *gynocriticism*: the “anxiety of authorship” and “matrilineage” (GILBERT&GUBAR, 1979). Inquiries regarding the swan symbol as a figure of dominant poetic tradition enabled the exploration of conflict in the relationship with important names in literary tradition, rethinking the “anxiety of authorship”. The recognition of the “literary mother” in such literary relationships, did not prevent a critical reading of the idealized “matrilineage” concept, however, discussed further with the aid of the twofold figure of the witch. Read, on the one hand, as a historical character of gender oppression (the witch hunts represent a historical event with lasting symbolic consequences, as shown by recent feminism), and, on the other hand, as a mythical figure of evil, the witch encompasses one of the main dichotomies of the female figure: represented both as villain and as victim. Dialogues between the “material imagination” (Bachelard) and the historically constructed social imagery regarding women, became the tools for a feminist reading of the images of flight and speed in Ana Cristina Cesar, and the developments of the symbol of fire in all of their poetry. The “combined waters” (Bachelard), in dialogue with the philosophical image of the *pharmakon*, permitted a reading of the ambivalences in female relationships in Adília Lopes' poetry. This last idea was further developed along the three chapters that explore intertextuality between the three poets studied here and some of their predecessors (Bishop, Sexton and Plath). These readings suggest a problematic interpretation of the relationship to the “literary mothers”. Finally, three female figures of evil (the *femme fatale*, Eve, and the “cruel muse”), found in Cesar, Smith and Lopes' poetry put to question identity masks of femininity and the problematics of agency and submission, as well as show that, in their poetry, the power relations that dictate tradition are reconfigured in provocative ways.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
<u>Parte 1 – Crítica Literária Feminista, Teoria Feminista e Poesia</u>	
Capítulo 1 – Entre a crítica literária feminista e o conceito “tradição”.....	25
Capítulo 2 – As três poetas e o problema da “tradição de mulheres”.....	72
<u>Parte 2 – O Cisne: Imagem da tradição dominante</u>	
Capítulo 3 – Vivências da tradição: a hipótese da imaginação.....	106
Capítulo 4 – Adília Lopes e Fiana Hasse Pais Brandão: O Cisne da tradição e as mães feridas	122
Capítulo 5 – Ana Cristina Cesar e Patti Smith: O Cisne da tradição e as mães ausentes.....	155
<u>Parte 3 – Imaginação material da bruxa</u>	
Capítulo 6 – A poeta e bruxa.....	191
Capítulo 7 – Ar: Ana Cristina Cesar e o “gás de decolagem	198
Capítulo 8 – Devaneios do fogo reimaginados: Patti Smith, Adília Lopes e Ana Cristina Cesar	234
Capítulo 9 – Águas compostas: o <i>phármakon</i> de Adília Lopes.....	268
<u>Parte 4 – A “Mãe Literária” como bruxa</u>	
Capítulo 10 – Voos baixos: Ana C. e Elizabeth Bishop	293
Capítulo 11 – Mergulhos rasos: Adília Lopes e Anne Sexton.....	323
Capítulo 12 – Sylvia Plath: “mãe suficientemente má”	346
<u>Parte 5 – Figuras Femininas do Mal</u>	
Capítulo 13 – Ana C. e a <i>Femme Fatale</i>	376
Capítulo 14 – Evas de Adília Lopes e Patti Smith	397
Capítulo 15 – A musa cruel	426
Considerações finais	459
Referências Bibliográficas.....	474
Anexo: Linha do tempo da Crítica Literária Feminista.....	487

Introdução

Será possível encontrar um conceito útil e positivo de tradição, nos estudos feministas da literatura, que não se reduza apenas à força opressiva de exclusão encarnada na ideia da tradição dominante (e, portanto, masculina)? Haverá forma de superar, no âmbito da crítica literária, a dicotomia entre a idealização redutora e problemática da ideia de “*female tradition*”, proposta pela *ginocrítica* dos anos 1970, e a posterior recusa a qualquer reapropriação, por mulheres, da ideia de tradição? Como poderá a poesia de mulheres, posterior à década de setenta, dar forma a uma reflexão problematizante e ao mesmo tempo construtiva a respeito das possibilidades e impossibilidades contemporâneas de uma tradição literária entre mulheres?

O problema que conduz a presente pesquisa já se apresentava no processo de produção da minha dissertação de mestrado, embora ainda de forma embrionária. Após discutir, ao longo de três capítulos, a relação da poesia de Ana Cristina Cesar com nomes masculinos da tradição moderna de língua inglesa, me debrucei sobre algumas das relações intertextuais entre a poeta carioca e certos nomes femininos. Percebi uma diferença significativa na forma como as referências a Katherine Mansfield e Emily Dickinson pareciam suscitar uma postura menos frontal em relação àquilo que se verificava na relação com James Joyce, T. S. Eliot, ou mesmo Walt Whitman. A apropriação de termos e imagens das autoras, repetidas nos poemas de Ana C. (por exemplo, a palavra *bliss*, título do conto de Mansfield traduzido por Ana, é utilizada recorrentemente em seus poemas a partir de então), não ecoava com o mesmo tom subversivo verificado na relação com autores masculinos, a qual Camargo (2003) descrevia como *vampiragens*. Na relação de Ana C. com essas autoras, era como se a poeta se aproximasse mais, vestindo os sapatos de Mansfield e experimentando caminhar um pouco com eles, criando intimidade. Porém, essa intimidade vinha também acompanhada de algo que se parecia com insegurança. A expressão em inglês parece apropriada: será que Ana Cristina conseguiria *fill their shoes*? E seria mesmo isso que ela desejava? Como disse, minha reflexão ainda era incipiente.

Indícios surgiam nas leituras da intertextualidade entre Ana Cristina e Emily Dickinson, como no poema “vacilo de vocação”, em que os travessões dickinsonianos se associavam a um movimento interrompido de busca de um lugar próprio na escrita, estabelecendo uma relação de ambivalência com o modelo feminino. Apesar de

constatar tais indícios, não me coube, no escopo da dissertação, uma reflexão aprofundada a respeito da significação mais geral dessa relação naquilo que poderia apontar para um conjunto de discussões sobre a ideia, ainda problemática, de “tradição de mulheres” nos estudos de crítica literária feminista. Minha dissertação terminava, então, em um tom que hoje considero excessivamente otimista: Me parecia ainda que, se fosse possível atravessar a vitrine dos textos masculinos da tradição¹, furar os castelos de pedra (imagem apropriada de Joyce no poema *Ulysses*, de Ana Cristina), as ditas “mães literárias”, apresentadas por Gilbert e Gubar (1979), seriam encontradas facilmente do outro lado, e as relações entre Ana Cristina Cesar e suas predecessoras se mostrariam relações de identificação positiva.

Busquei investigar mais a fundo, então, a origem e o desenvolvimento da ideia de “*female tradition*” [tradição *feminina*? Tradição “de mulheres”?], que se apresentava na crítica literária feminista anglófona. Ficou claro, porém, o caráter contraditório e irresolvido da questão nesse campo. Após a primeira geração da crítica literária feminista, durante os anos 60, em que o foco dos estudos era a crítica aos pressupostos misóginos em textos da tradição dominante, a *ginocrítica*, nos anos 70, lançou nova luz sobre o termo “tradição”, desenvolvendo uma versão alternativa de seu significado original e reestabelecendo, portanto, seu valor positivo, a ser recuperado pelas mulheres. Esse gesto demandaria a empreitada de revelar uma genealogia matrilinear na literatura. Entretanto, nenhum esforço teórico específico foi feito no sentido de definir a tradição literária, tomando o conceito de modo quase ontológico, positivado no olhar específico sobre as mulheres.

Apesar das conhecidas contribuições da abordagem ginocrítica, especialmente no que tange à recuperação de autoras esquecidas do passado, os pressupostos teóricos de tais contribuições foram objeto de rigorosas e necessárias críticas pela geração subsequente, críticas estas que apontavam na ideia de *female tradition* a reiteração dos processos de exclusão típicos da tradição dominante. Ora, transcorrido o tempo, e consolidado certo amadurecimento desse processo, o que se pode afirmar é que, se, de um lado, não será mais possível aderir completamente à

¹ Na leitura da relação de Ana Cristina Cesar com a tradição masculina moderna, surgiram imagens de barreiras que impediam o acesso a outras vozes da tradição, semelhante ao fenômeno ao qual Gilbert e Gubar (1979) se referem como aprisionamento em textos masculinos. Além dos castelos escuros de pedra de James Joyce, a vitrine, que continha, na poesia de Ana Cristina Cesar, “o modelo brutal” (“21 de fevereiro”), se tornava outra metáfora para essa tradição mais visível: modelos masculinos da literatura aos quais o acesso é imediato e obrigatório.

sedutora imagem de um “continente submerso da ‘tradição feminina’”, proposta por Moers (1976) e Showalter (1977), também parece uma tarefa problemática refletir a respeito da literatura escrita por mulheres em diálogo desprezando completamente a ideia de tradição.

A proposta de pensar no passado “através de nossas mães”, de Virginia Woolf no seminal *A room of one's own* (1929), parece ser ainda um aspecto importante das leituras feministas de literatura, especialmente em contextos culturais nos quais a tarefa de tornar conhecida a escrita de mulheres, ainda que não seja recente, está longe de ser concluída. É certo, em todo caso, que paira certa imprecisão, ou mesmo certa ambiguidade, no uso implícito do conceito de tradição, por exemplo em trabalhos recentes no âmbito dos estudos de gênero e feministas na literatura que evidenciam relações intertextuais e intergeracionais entre autoras, e parecem estar se baseando na ideia de uma tradição entre mulheres, embora não façam referência às suas contradições e ambivalências teóricas. Isto é: Estamos correndo o risco de transformar a ideia de “tradição de mulheres” em lugar comum da crítica literária feminista, ignorando diversos embates teóricos.

Quando a *ginocrítica* foi questionada pelo fato de suas características reiterarem a exclusão, o que aconteceu com o conceito de tradição literária no pensamento feminista? Ainda que o modelo idealizado de leitura da escrita de mulheres do passado associado a esse conceito tenha sido, mais tarde, diretamente questionado (ver WILLIAMS, 1992 e ERKKILA, 1992), a possibilidade de discutir um conceito de tradição entre mulheres, ou o papel das mulheres no estabelecimento das heranças literárias, foi totalmente descartado? Será possível sustentar uma ideia de literatura através de gerações que negue por completo a noção de tradição? A poesia parece apontar caminhos criativos que a teoria e a crítica literária talvez ainda não tenham sabido articular.

Presas na prosa

Se a ideia de “*female tradition*” de Showalter dizia respeito a uma tradição literária de maneira geral, está claro, porém, que a *ginocrítica*, principalmente no seu momento inicial, dava prioridade à recuperação de uma tradição de mulheres da prosa. Esse gesto pode ser entendido como reflexo de um problema maior e anterior: a mulher como figura excluída da poesia.

They shut me up in Prose –
 As when a little Girl
 They put me in the Closet –
 Because they liked me ‘still’ –

Still! Could themselves have peeped –
 And seen my Brain – go round –
 They might as well have lodged a Bird
 For Treason – in the Pound –

Himself has but to will
 And easy as a Star
 Abolish his Captivity –
 And laugh – No more have I –
 (DICKINSON, 2014, p. 360)²

Presas na prosa, (belíssima imagem de Emily Dickinson que associa essa forma de escrita às convenções de feminilidade), as mulheres foram, historicamente, excluídas da escrita poética. Em *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf já deixava claro que o problema da mulher na literatura se agravava no âmbito da poesia:

Woolf saw the lack of viable female tradition as a key problem for Judith Shakespeare and her poetic descendants, and to some extent it has been a problem for women novelists, but not nearly so formidable a difficulty as for poets. (G&G, 1979 p. 563).³

A própria Judith Shakespeare, irmã fictícia do grande poeta, tem um final trágico no exercício de imaginação proposto por Woolf. Ou seja, mesmo já havendo certo reconhecimento da poesia de diversas mulheres inglesas no período em que Woolf escreve, a figura da mulher poeta ainda coloca problemas sérios, e só pode ser pensada por ela como ficção trágica ou projeção utópica de futuro: Woolf termina por sugerir

² “Fecharam-me na Prosa -
 Como quando em Menina
 Me punham no Armário –
 Porque me queriam ‘quieta’ –

Quieta! Cantassem e vissem –
 O meu Cérebro – rodar –
 Melhor seria aprisionar um Pássaro
 Por Traição – na Cadeia –

Esse só tem de querer
 E fácil como Estrela
 Abolir Escravidão –
 E rir – Que mais tenho eu – ”
 (DICKINSON, 2014, p. 361 Tradução de Ana Luísa Amaral.)

³ Woolf via a ausência de uma tradição feminina viável como um problema central para Judith Shakespeare e suas descendentes poéticas, e até certo ponto se tornou um problema para mulheres romancistas, mas nunca uma dificuldade tão formidável quanto para as poetas. (G&G, 1979, p. 563. minha tradução). Considerando o número significativo de obras sem tradução referidas neste trabalho, a partir daqui, com exceção dos casos em que assinalo as tradutoras e tradutores junto à citação, todas as outras traduções foram feitas por mim.

que sua imaginária romancista moderna Mary Charmichael “será uma poeta... daqui a cem anos.” (GILBERT&GUBAR, 1979, p. 541).

No campo simbólico, as mulheres foram associadas, recorrentemente, à própria poesia, e por isso mesmo afastadas do lugar de criadoras e relegadas, metaforicamente, à posição de criaturas. Essa perspectiva seguia presente mesmo no senso comum do final da década de setenta, segundo Ana Cristina Cesar, no ensaio “Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo” (1979):

Faça uma enquete tipo *Globo Repórter*. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e do feminino. (...) A velha contradição que os românticos não conseguiram resolver. Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se identificam. (CESAR, 1999, p. 224)

Ao comentar a forma como a crítica discute Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles (motivo inicial do ensaio), Ana Cristina insiste: “A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino.” (idem, p. 225). A relação simbólica entre mulher e poesia, identificada pela poeta carioca, já se apresentava também em Simone de Beauvoir que, ao discutir os mitos da figura feminina (criados e perpetrados na literatura de diversos autores), reconhece em Breton justamente o mito da mulher como poesia:

A mulher é enigma e põe enigmas (...) e é por isso que ela é revelação. ‘Eras a própria imagem do segredo’, diz Breton à mulher amada. E um pouco adiante: ‘A revelação que me trazia, antes mesmo de saber em que consistia, soube que era uma revelação.’ Isso significa que a mulher é poesia.” (BEAUVOIR, 2016, p. 307. Trad.: Sérgio Milliet).

O fato de a poesia e a feminilidade estarem associadas no senso comum e nos mitos da mulher, elaborados ou reproduzidos pelos autores de literatura, representa justamente uma tradição de exclusão das mulheres em relação à escrita de poesia, descrita por Sandra Gilbert e Susan Gubar⁴. Ora, se a mulher *é* poesia, não poderá criar poesia. Enquanto figura, está presa na poesia, é objeto. Enquanto sujeito, que insiste em agir criativamente por meio da literatura, está presa na prosa, como o poema de Dickinson sugere.

⁴ Gilbert e Gubar exploram em profundidade uma tradição de crítica literária misógina (se estendendo até a década de setenta) que contribuiu para consolidar “uma aparente dicotomia entre poesia e feminilidade” (GILBERT e GUBAR, 1979, p. 543), que curiosamente não se contradiz com a teoria da mulher associada à poesia. A dicotomia diz respeito à poesia como algo que não pode ser criado por mulheres. As autoras investigam também os motivos sociais e psicológicos pelos quais a escrita poética teria representado maior desafio para mulheres até o século XIX.

Entretanto, gostaríamos de saber se, para ela também, o amor é a chave do mundo, revelação da beleza; encontrará ela essa beleza em seu amante? Ou em sua própria imagem? Será ela capaz da atividade poética que realiza a poesia através de um ser sensível ou se restringirá a aprovar a obra de seu homem? Ela é a poesia em si, no imediato, isto é, para o homem; não nos dizem se o é também para si. Breton não fala da mulher enquanto sujeito. (BEAUVOIR, 2016, p. 313)

Justamente por ser um lócus de profundo desprivilégio histórico para a mulher, a poesia poderá representar, contraditoriamente, um espaço privilegiado para a discussão em torno do paradoxo de uma “tradição de mulheres”. De um lado, a tensão entre mulher e poesia, excessivamente recente na nossa cultura para que possa ser considerada superada, é produtora de imagens e metáforas poéticas das angústias que rondam a relação da mulher poeta com a tradição dominante. De outro lado, e mais importante para a presente pesquisa, a escrita de poetisas mulheres, após a década de setenta, mostra tensão no diálogo não apenas com a tradição dominante, mas com a ideia das “predecessoras” mulheres, que havia sido recém colocada em voga pela crítica dos anos 70, e à qual se associam as imagens das “mães literárias”, que são também problematizadas por essa produção poética.

A mulher que escreve poesia após os anos setenta tem que se haver com um duplo problema: a exclusão histórica da mulher em relação à poesia⁵, supostamente superada, mas que ainda retorna com os ecos performativos da “angústia de autoria” (GILBERT & GUBAR, 1978), e o recém reconhecido universo das relações poéticas entre mulheres, idealizado de início e depois rejeitado como excludente, mediante a rápida guinada da crítica literária feminista na virada dos anos 70 para os 80. A poesia de mulheres produzida justamente nesse ponto de virada tem muito a nos dizer sobre essas tensões e contradições. A linguagem poética comunica por meios criativos que desafiam as discussões da crítica, e ultrapassam as contradições não resolvidas pela teoria.

Considerando os problemas já apontados na ideia de “tradição de mulheres”, não se pode pretender reinscrever os modelos epistemológicos da tradição dominante, já que as teorias que reivindicam um pensamento a respeito de tradição na crítica feminista pretendem justamente criticar a tradição dominante. Paralelamente, não interessa abrir

⁵ Nesse sentido, a mistura de gêneros literários, presente na poesia do final do século XX até hoje, pode ser pensada também a partir da questão de gênero: o que significa, para mulheres desse tempo, conscientes dessa exclusão histórica, construir para si um lugar na poesia e reapropriar-se, ao mesmo tempo, desses gêneros considerados mais “femininos”? O uso que Ana Cristina Cesar faz dos formatos de carta e diário, por exemplo, interessam a essa reflexão. Talvez para a mulher poeta a “prosa poética” tenha significados específicos que mereçam maior reflexão.

mão do impulso de construir algum campo de diálogo histórico na poesia de mulheres, onde a problemática da tradição será tensionada de forma produtiva.

O recorte proposto aqui, partindo de três poetisas originárias de países diferentes: Adília Lopes (Lisboa, 1960), Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952 – 1982) e Patti Smith (Chicago, 1946), é orientado pela necessidade de pensar “alternativas aos modelos fundacionais da história literária” (KLOBUCKA, 2008, p. 19), que sejam capazes de rejeitar “as suas premissas de continuidade genealógica (patriarcal) e territorial (nacionalista ou regionalista)” (idem, p. 20).

A partir de tal recorte procura-se, também, desviar de um possível critério comparatista alicerçado na biografia, já que não há evidências de que as três poetisas possam ter lido umas às outras. Patti Smith começa a publicar poesia de forma independente em Nova York nos anos 1970, mas logo torna-se conhecida como compositora e ícone do rock, voltando a publicar obras de literatura apenas no início dos anos 90. As publicações de Ana Cristina Cesar datam, por sua vez, apenas do final da década de setenta ao início dos anos oitenta. Adília Lopes, dentre as três quem mais produziu (e segue produzindo), publica seu primeiro livro em 1985, dois anos após a morte de Ana Cristina Cesar. Ainda que o presente trabalho apresente elementos pelo viés comparatista, não propõe uma comparação direta entre os estilos dessas três poetisas, mas sim o reconhecimento de um momento poético específico, informado pelo contexto cultural mais geral da pós-modernidade e da contracultura, de um lado, e por uma guinada no pensamento feminista, por outro, e que poderá, por sua vez, determinar transformações nesse pensamento.

A discussão parte de Adília Lopes, Ana Cristina Cesar e Patti Smith, mas pretende projetar-se para outros diálogos, sugerindo a criação de uma rede entre mulheres poetisas, a partir de suas manifestações poéticas, para a qual essas três são apenas o ponto de partida. O critério para a escolha desse ponto de partida foi sua produtividade no estudo das questões relativas ao paradoxo de (im)possibilidade de uma tradição de mulheres, quando estas parecem se performar na linguagem poética, especificamente no trabalho com os símbolos, imagens e metáforas, e de forma especialmente problematizante.

Para que a amplitude do problema teórico abordado não afastasse minhas leituras do texto literário propriamente dito, as discussões de Gaston Bachelard a respeito da imaginação se apresentaram como ferramenta útil, a qual permite investigar a produtividade das imagens, símbolos e mitos na poesia a partir de estratégias que se

colocam contrárias à redução do texto enquanto explicação ou exemplo da vivências e contextos concretos, mas que também possibilitam entender a imaginação poética como produção criativa de novos caminhos para problemas teóricos irresolvidos: “O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano.” (BACHELARD, 1990, p. 2)

O foco na ideia bachelardiana de *imagem poética* permitiu, de um lado, que as leituras aqui propostas não fossem limitadas pela “clausura do texto”, adotando um viés mais atento às reverberações da imagem poética do que à totalidade de uma obra. Ademais, as proposições bachelardianas proporcionam um modo de lidar com a refiguração dos mitos da cultura na expressão literária que, aliadas às teorias feministas, e a propostas da crítica literária feminista, poderão ganhar dimensões de linguagem coletiva. Partindo da criatividade individual, valorizada por Bachelard, chegaríamos então, pelo viés da criatividade, à proposta de um “nós”, almejada pelo feminismo. Se esse “nós” será sempre problemático e conflituoso, talvez ele possa, apesar de tudo, se esboçar através do diálogo que fazemos ecoar entre as imagens poéticas. Estas últimas acabam fornecendo à leitura crítica a liberdade do salto entre obras e autoras, no intuito de criar uma rede, cujas costuras de produções poéticas diversas são formadas com as próprias imagens e metáforas.

Se é verdade que “(...) a proposta de Bachelard está baseada numa ética de contestação da prioridade ontológica do mal e da morte: a comunidade humana é felicidade possível e desejada.”, como afirma COSTA, C. H. (2018, p. 83), o encontro dessa filosofia com o pensamento feminista trará vantagens a ambos. De um lado, como já mencionado, o pensamento feminista é capaz de enxertar em Bachelard a possibilidade de um “nós”. De outro lado, o pensamento feminista, enquanto uma das epistemologias arraigadas na hermenêutica da suspeita, e que tende, junto a demais críticas culturais, à “leitura paranoica” (SEDGWICK, 2020) dos textos e do mundo, pode encontrar, na filosofia bachelardiana, um aliado na construção de outros modos de leitura induzidos pela “leitura reparadora” (idem).

Para discutir o tema da tradição em confronto com as problemáticas feministas, a multiplicidade de objetos e de leituras foi, também, uma estratégia de desvio dos reducionismos. À medida que as leituras de múltiplas relações intertextuais, símbolos, imagens e temas que orbitam o problema da tradição na poesia de mulheres permitiu ampliar os horizontes; ao mesmo tempo colocou problemas para a construção linear de um raciocínio, e pôs em xeque possíveis ilusões de objetividade (“Basta

falarmos de um objeto para nos acreditarmos objetivos” BACHELARD, 1999, p.1). Me parece, porém, que o preço a pagar pela tentativa de escolher, nesse campo (o qual se mostra tão vasto), um único aspecto, que permitisse o desenvolvimento linear do raciocínio, seria muito alto. Perder-se-ia, justamente, o caráter de amplitude e multiplicidade da questão aqui abordada, além de reduzir as possibilidades de apontar nuances e contradições que rondam as discussões em torno do tema.

Acatando, portanto, a não-linearidade resultante da escolha por uma abordagem que abre caminhos múltiplos, e levanta diversas hipóteses e linhas de pensamento, a partir do núcleo complexo aqui tomado como questão principal, a estrutura do presente trabalho se aproxima, em formato, das características do devaneio, como descritas por Gaston Bachelard: “O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios.” (BACHELARD, 1999, p. 22).

Tendo como núcleo a questão paradoxal da tradição entre mulheres na poesia, discutida em seus diversos desdobramentos teóricos no primeiro capítulo, o presente trabalho procura desenhar esses “raios”: desdobramentos poéticos e simbólicos a partir da leitura das três poetisas selecionadas (e sua rede de relações intertextuais). Esses “raios” partem do núcleo, expandem as perspectivas em torno da questão, e retornam a ele. Se essa forma de abordagem não permite resolver plenamente o problema aqui abordado, possibilita iluminar e arejar o paradoxo central, e desdobrá-lo em lances de imaginação poética.

Dividido em cinco partes, este trabalho segue a seguinte sequência:

A primeira parte, “Tradição, Crítica Literária Feminista e Poesia”, é dividida em dois capítulos e tem, por objetivo, adentrar a complexidade da discussão teórica em questão, e apresentar as primeiras aproximações à poesia das três poetisas aqui estudadas, tendo em vista a problemática da tradição, e da ideia de tradição entre mulheres.

O primeiro capítulo, **“Entre a crítica literária feminista e o conceito ‘tradição’”**, é dedicado à compreensão da tradição como problema teórico, abordando-a primeiramente como conceito filosófico, e em seguida elencando algumas das discussões a seu respeito no âmbito dos estudos literários (inclusive o problema da distinção ou indistinção entre os termos “cânone” e “tradição”). Explora-se, em seguida, a forma como se constitui o problema da tradição e a proposta de uma “tradição de mulheres” na história da crítica feminista, especialmente no pensamento anglófono,

onde foi proposto o conceito de “*female tradition*”. Compreender os movimentos de oscilação do conceito de tradição nesse campo de estudos implica também observar a tensão entre a teoria e a crítica literária, tensão esta que espelha, até certo ponto, a alternância da relação das pesquisadoras com a ideia de tradição, ora como um fenômeno puramente opressivo, a ser combatido, ora como reapropriação de alguma positividade desse conceito. Para compreender essa dicotomia lancei mão da ideia de “hermenêutica crítica”, de Paul Ricoeur (1978). Não tendo a crítica feminista sido capaz de superar as contradições inerentes à aplicação da noção de tradição a uma positiva recuperação da história da literatura escrita por mulheres, ou elaborado um novo conceito filosófico de “tradição”, no entanto, a produção da crítica literária feminista dos anos setenta foi responsável pela elaboração de alguns conceitos em torno do tema, e que serão abordados criticamente ao longo deste trabalho, a partir da segunda parte. São eles a “angústia de autoria” (mais longamente reelaborada na Parte 2), e a “matrilinhagem” (explorada em seus diversos desdobramentos entre a terceira e a quinta parte do trabalho). Por fim, ao retomar os impasses teórico-críticos em torno dos conceitos “tradição”, “tradição literária”, e “tradição literária de mulheres”, apresenta-se a hipótese de que esses impasses não são resolvidos no âmbito teórico ou crítico, mas podem ser ultrapassados de forma criativa pela poesia.

No **segundo capítulo, “As três poetisas e o problema da tradição de mulheres”**, procuro primeiramente situar Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith em reação às semelhanças e diferenças entre seus contextos culturais, compreendendo que as três compartilham um tipo de caldo cultural mais amplo, e suas produções poéticas apresentam-se, nos três casos, em situação de ambivalente marginalidade. Em sequência, uma primeira aproximação da produção de cada uma das poetisas tem o intuito de refletir a respeito da forma como cada uma se relaciona tanto com os problemas da tradição literária, em geral, quanto com temas da crítica feminista.

A **segunda parte deste trabalho, intitulada “O cisne: imagem da tradição dominante”**, tem como fio condutor o primeiro impulso de definição de uma (im)possível tradição poética de mulheres enquanto negativo ou enquanto resistência à tradição hegemônica. Essa hipótese é marcada pela transformação do conceito de “angústia de autoria” da *ginocrítica* em uma possibilidade de descrição de certo modo de relação poética desafiadora estabelecida pelas escritoras com relação à tradição dominante. Na investigação de símbolos associados à tradição, a imagem do cisne se apresentou de forma significativa na poesia das três poetisas e, investigando mais a fundo,

confirmou-se como mito importante da tradição literária dominante, especificamente associada ao poético. O **Capítulo 3 – “Vivências da tradição: a hipótese da imaginação”** (primeiro da segunda parte do trabalho) se encarrega, portanto, de apresentar esse símbolo, além de situar os conceitos bachelardianos que serão fundamentais no desenvolvimento de todas as partes subsequentes do trabalho. São eles: *imaginação, imagem poética e imagem literária, símbolo, mito e complexo de cultura*.

No **quarto capítulo (o segundo da segunda parte), “Adília Lopes e Fiama Hasse Pais Brandão: O cisne da tradição e as mães feridas”**, ao investigar a presença do cisne enquanto símbolo da tradição poética em Adília Lopes, tornou-se imprescindível discutir os quatro poemas de Fiama Hasse Pais Brandão que giram em torno desse mesmo símbolo, visto que Fiama é figura central do poema de Lopes no qual o cisne se apresenta como imagem da tradição. Adília Lopes costura, em sua poesia, a escrita de outras poetisas, trazendo-as sempre à tona. As referências recorrentes e tantas vezes acompanhadas de reflexões irônicas a respeito das relações que compõem uma ideia de tradição literária apontam para a interpretação da poesia de Adília como “uma herstory literária (...) sempre descontínua e problematizante” (KLOBUCKA, 2008, p. 24). O **quinto capítulo, “Ana Cristina Cesar e Patti Smith: O Cisne da tradição e as mães ausentes”** investiga esse mesmo símbolo na poesia de Ana Cristina Cesar a partir do seu diálogo com Baudelaire em “Carta de Paris”, e com outras instâncias em que as imagens do cisne e do pato povoam sua poesia. Por fim, uma breve passagem do livro de memórias *Just Kids* de Patti Smith fecha a reflexão a respeito do símbolo do cisne.

Procurei explorar, ao longo dos **capítulos 4 e 5**, o símbolo do cisne e a forma como ele pode representar um mito da tradição poética dominante, ou seja, masculina, mostrando como a figura se desdobra em significados e sentidos múltiplos na imaginação poética de Adília Lopes, Fiama Hasse Pais Brandão, Ana Cristina Cesar e Patti Smith. Essas análises se desenvolvem em dois planos diferentes: de um lado, partem da forma como o cisne se apresenta enquanto símbolo na cultura e nos mitos, e especialmente da forma como o símbolo estabelece um conjunto de significados coletivos que constroem uma tradição. De outro lado, concentram-se na forma como o cisne-símbolo é reinscrito nas manifestações poéticas específicas de nomes como Yeats, Baudelaire e Mallarmé, inscrições a partir das quais ele é transformado pelas poetisas estudadas, às voltas com o complexo de cultura do cisne (definido como cultura escolar

da literatura, segundo BACHELARD, 2016, p. 19). O trabalho do complexo de cultura (ainda nas palavras do filósofo), é enxertar a nova vida em algum velho símbolo, tecendo imagens poéticas que abrem caminhos criativos em uma tradição. A partir dessas leituras foi possível observar que a imagem do cisne se associava, na escrita de todas essas poetisas, também à imagem da maternidade, figura central do imaginário da “tradição de mulheres”. Tais mães, contudo, não surgiam como acolhedoras e idealizadas, mas como figuras feridas e incompletas, simultaneamente confirmando e desafiando a metáfora da maternidade literária da *ginocrítica*.

As últimas três partes deste trabalho aprofundam a exploração das problemáticas presentes na proposição de uma “tradição de mulheres”, como foi idealizada pela *ginocrítica*. Não mais como símbolo a ser identificado na poesia das três poetisas, mas como arquétipo que aglutina aspectos fundamentais do imaginário em torno da mulher, a bruxa será o fio condutor dessa discussão. Considerando a tarefa de discutir criticamente com a *ginocrítica* em relação às ideias de “tradição de mulheres”, a terceira parte deste trabalho se divide em três seções, nas quais é proposta uma revisão crítica de três gestos fundamentais de leitura exercidos pela *ginocrítica* em seus esforços de formular uma ideia de tradição de mulheres. Os capítulos que abordam a obra de cada uma das três poetisas aqui estudadas não estão, ao longo dessa última parte do trabalho, dispostos em sequência. A organização proposta visa, ao contrário, transitar entre as leituras das três poetisas, permitindo formar pontes entre seus trabalhos. Há, porém, um fio condutor que une as diversas leituras de cada uma das poetisas ao longo do trabalho.

No **Capítulo 6 – “A poeta e a bruxa”** (que abre a **Terceira Parte, Imaginação Material da Bruxa**) introduz o desenvolvimento da proposta de discussão com tal figura, mostrando que, além das aproximações literárias entre a figura da bruxa e da poeta, nos interessará a dupla natureza da bruxa, entre figura histórica (considerando as vítimas da caça às bruxas) e figura mítica (anterior à situação concreta da caça às bruxas). Essas duas facetas da figura da bruxa interessam, ambas, à crítica feminista.

A **Terceira Parte, “Imaginação material da bruxa”**, explora o gesto de leitura do imaginário, em diálogo crítico com certas leituras da *ginocrítica* que procuraram investigar aspectos da imaginação na escrita de mulheres. Para recuperar os aspectos produtivos desse gesto, a saber, a reaproximação do texto e da criatividade imaginativa e, ao mesmo tempo, criticar o caráter essencialista da ideia de “imaginação

feminina”, me apoio nas formulações de Bachelard a respeito da imaginação material e poética, de um lado, e na localização histórica da caça às bruxas como situação que transforma e deixa sua marca em um imaginário social e historicamente estabelecido, para ler, a partir de “imagens materiais” identificadas na poesia de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith, um “imaginário material” da figura da bruxa. O **sétimo capítulo (Ar: Ana Cristina Cesar e o “gás de decolagem”)** é dedicado à leitura das imagens aéreas do voo em Ana Cristina Cesar, enquanto o **oitavo capítulo (Devaneios do fogo reimaginados: Patti Smith, Adília Lopes e Ana Cristina Cesar)** explora desdobramentos do símbolo fogo na poesia de Adília Lopes e Patti Smith, terminando com um breve desvio ensaístico a respeito do “fogo do final” de Ana Cristina Cesar. Por fim, o **nono capítulo (“Águas compostas: o *phármakon* de Adília Lopes”)** explora a forma como Adília Lopes revisita as ambivalências das relações familiares e afetivo-sexuais femininas por meio da materialização do *phármakon*, elemento indecidível entre remédio e veneno, associado também à poção da bruxa.

A Parte 4 – “A ‘mãe literária’ como bruxa”, dialoga mais diretamente, e de forma crítica, com o conceito de “matrinhagem”, procurando problematizar a idealização das relações das autoras com as supostas “mães literárias”, e explorando diversos aspectos conflituosos dessa ideia por meio da intertextualidade entre as poetas aqui estudadas e grandes autoras com quem elas estabelecem complexas relações. Aproveitando as investigações da “imaginação material” apresentadas na seção anterior, o **décimo capítulo (“Voos baixos: Ana C. e Elizabeth Bishop”)** investiga o diálogo de Ana Cristina Cesar com Elizabeth Bishop partindo ainda de imagens aéreas de voo, e investigando a potência e os limites da figura de Bishop na poesia de Ana Cristina. O **décimo primeiro capítulo (“Mergulhos rasos: Adília Lopes e Anne Sexton”)** também dá sequência às leituras da imaginação material anunciadas na seção anterior, ao investigar o diálogo entre Adília Lopes e Anne Sexton por meio das imagens aquáticas da espuma. No **décimo segundo capítulo (“Sylvia Plath: ‘mãe suficientemente má’)** a “mãe literária” a ser investigada é Sylvia Plath, com quem as três poetas aqui discutidas dialogam, e a qual permitirá um passo importante na discussão a respeito da figura materna também como imagem maléfica na poesia.

A quinta e última parte, “Figuras femininas do mal” encerra, também, o trabalho como um todo, e é dedicada à revisitação crítica do gesto de recuperação dos mitos da mulher na poesia, em especial dos mitos associados ao mal. Este gesto, realizado por Alicia Ostriker (1986), entre outras autoras da crítica feminista, tem a

vantagem de salientar a importância das figuras mitológicas da mulher na poesia, enquanto, ao mesmo tempo, precisa ser criticado na sua tendência de interpretação das apropriações poéticas dos mitos como reabilitações de figuras femininas do mal, resultando, por vezes, em leituras reducionistas. No **décimo terceiro capítulo**, “**Ana C. e a *Femme Fatale***” proponho uma leitura da *femme fatale* como “bruxa moderna”, e principal mito da maldade feminina em Ana Cristina Cesar, enquanto o **décimo quarto capítulo** (“**Evas de Adília Lopes e Patti Smith**”) é dedicado à leitura do mito de Eva, figura arcaica da mulher má na cultura ocidental, revisitada múltiplas vezes na poesia de Patti Smith e Adília Lopes. Por fim, o **décimo quinto** (e último) **capítulo** (“**A musa cruel**”) toma de empréstimo a figura do poema de Lopes para explorar desdobramentos da musa na poesia de Lopes e Smith, procurando traçar, também, um caminho de saída para o problema das relações simbolicamente violentas entre mulheres. Esse caminho, ainda incipiente, passa pelo desdobramento de certo “jogo poético-erótico”, identificado na poesia de Adília Lopes e, principalmente, Patti Smith. As ambivalências e crueldades das relações são recriadas na poesia como em um jogo, com o intuito de repetir e, ainda assim, transformar as relações de poder que constituem qualquer hipótese, ainda que imaginária ou metafórica, de tradição entre mulheres.

PARTE 1:
Tradição, Crítica Literária Feminista e Poesia

Capítulo 1 – Entre a crítica literária feminista e o conceito “tradição”

Introdução

A virada da década de setenta para os anos 80 assistiu ao surgimento e gradual consolidação de um dos pontos de tensão mais significativos para o pensamento da crítica literária feminista da época: o questionamento acerca da categoria da mulher autora [*woman writer, female author, ou woman author*, no âmbito da crítica anglófona, em que o problema se colocava frontalmente]. A proposta barthesiana da morte do autor, bem como as ideias de Derrida, Foucault e o pós-estruturalismo em geral influenciaram essa discussão que ganha corpo ao longo da década de oitenta, e cujo desenvolvimento se espelha de forma bastante clara no marcante debate entre Peggy Kamuf e Nancy Miller, dividido em dois momentos. O primeiro momento desse debate se refere a dois artigos escritos em 1981 e 1982, e o segundo momento se estende ao longo de outros diálogos estabelecidos entre as duas, primeiro em um simpósio na Cornell University em 1991, em seguida em duas cartas trocadas pelas pesquisadoras e intituladas “Parisian Letters”. Esse último momento é relatado na coleção oportunamente intitulada “Conflicts in Feminism”. Como aponta Toril Moi (2009), as trocas entre as pesquisadoras, quando lidas em conjunto, “registram a evolução do clima teórico da década” (MOI, 2009, s/p).

Enquanto Kamuf problematiza a categoria “mulher autora”, em um projeto “ao mesmo tempo feminista e desconstrutivista” (KLOBUCKA, 1993, p.55), Miller argumenta a necessidade de “nós mulheres” (categoria na qual ela mesma se inclui no discurso) continuarmos a “trabalhar para as mulheres que têm escrito, porque não o fazer reautorizaria nosso esquecimento.” (idem). Para Moi, Miller não consegue dar conta de problemas teóricos levantados por Kamuf, enquanto Kamuf ignora as necessidades práticas e políticas levantadas por Miller. Quando o debate é retomado nas cartas parisienses, ambas acabam por deixar a questão em aberto, esperando que as próximas gerações (“pós-feministas”, nas palavras de Miller) sejam capazes de superá-la.

No artigo “De Autores e Autoras”, Anna Klobucka (1993) chama a atenção ao fato, nem sempre lembrado, de que tal discussão, definidora da crítica feminista

anglófona dos anos 1980, é impulsionada pelo texto *Cartas Portuguesas*. É a figura de Soror Mariana Alcoforado, a “freira portuguesa”, hoje sabidamente uma figura ficcional, e as suas cartas de amor ao “Marquês de Chamilly” que permitem a Kamuf e Miller expressar suas discordâncias teóricas quanto ao estatuto da categoria da autora, já que a polêmica história do texto representa um caso especialmente interessante para o pensamento a respeito de autoria e gênero. Para Klobucka, as *Cartas Portuguesas* apresentam-se ao leitor moderno “como um complexo artefacto cultural cuja identidade incorpora a soma total de suas interpretações e dos debates travados em seu torno.” (p.53).

Hoje atribuída a Gabriel Joseph de Lavergne, visconde de Guilleragues, a autoria do texto em questão passou por polêmicas e discussões que atravessaram séculos, e podem ser divididas em pelo menos três fases. Na primeira fase, que se estende entre a primeira edição (1669) e 1810, a autoria das cartas permanece anônima. Não há, porém, texto original em português, apenas a “tradução”. O destinatário e suposto tradutor são, porém, revelados (“Monsieur le chevalier de Chamilly” e “Cuilleraque”), na segunda edição estrangeira, quase imediatamente posterior à primeira (*Lettres portugaises traduites em français [Paris: Claude Barbin, 1669]* apud Klobucka, 1993). Em 1810, curiosamente logo após o “momento histórico da introdução da ficção legal do autor enquanto indivíduo portador de específicos direitos” (KLOBUCKA, 1993, p. 52), Jean-François Boissonade publica uma nota encontrada por ele numa edição de 1669, que atribui a autoria das cartas à freira que viríamos a conhecer como Mariana Alcoforado. Essa segunda fase da recepção crítica das *Cartas Portuguesas* “(se tingem) de tons nacionalistas” e em 1819 e 1824 Filinto Elísio e Sousa Botelho são os primeiros a traduzir o texto para português, e insistem na sua “lusitanidade inata” (KLOBUCKA, 1993, p. 53). Em 1888, Luciano Cordeiro defende a tese da existência real da freira na sua obra *Mariana, a freira portuguesa*, entendida por críticos como o ápice dessa fase “alcoforadista”. Em 1926, um século após a atribuição das cartas à freira, F. C. Green publica “Who was the author of the Lettres portugaises?”, iniciando a “fase crítica” (Deloffre e Rougeot, apud Klobucka, 1993, p. 53), na qual publicam-se análises e uma “edição definitiva” do texto em 1962, atribuído agora a Guilleragues⁶. Klobucka observa a importante diferença entre as características dessa polêmica dentro e fora de Portugal. Enquanto no resto do mundo a discussão

⁶ Apesar do consenso moderno atribuir o texto a Guilleragues, Klobucka aponta que a fortuna crítica da obra é vasta e segue crescendo, e que há ainda “declarações contra a autoria de Guilleragues” (idem)

parece girar em torno da questão do gênero da autoria (homem ou mulher?), em Portugal a discussão tendeu a girar em torno da questão da nacionalidade e da reivindicação da nacionalidade portuguesa versus a francesa.

Os debates da crítica literária feminista em torno do estatuto da categoria de mulher escritora que passam, justamente, pela discussão das polêmicas em torno das *Cartas portuguesas*, podem, como aponta Klobucka, talvez ser considerados uma nova fase desse fenômeno cultural: “Entre todas as camadas de sedimentação metatextual, aquela formada pela intervenção do criticismo feminista representa não apenas a mais recente, mas também uma das mais interessantes.” (KLOBUCKA, 1993, p. 53). A pesquisadora chama a atenção ao fato de ser justamente Mariana Alcoforado a inspiração para tal discussão, considerando-se que o cenário português da época apresentava lacunas em relação ao pensamento feminista. Porém, como ela destaca, ainda que o problema crítico e teórico a respeito do estatuto da autora, evidenciado na discussão entre Kamuf e Miller, não tenha sido resolvido, ele já havia sido performado em outro fenômeno literário português de grande relevância para a crítica feminista: a experiência crítico-poética das chamadas Três Marias em *Novas Cartas Portuguesas*.

Mas talvez a lição mais importante já nos tenha sido ensinada pelas próprias descendentes inconformadas de Soror Mariana Alcoforado na linhagem simbólica e literária luso-feminina: pois, em *Novas Cartas Portuguesas*, é tão importantíssimo saber (e impossível ignorar) que quem escreve são mulheres e portuguesas, quanto é irrelevante saber (e impossível descobrir) o nome próprio e a identidade precisa de quem está escrevendo em qualquer momento. (idem, 62)

Klobucka encontra, no esforço crítico-poético dessas autoras portuguesas (anteriores ao debate feminista discutido), uma possível dialética para as posições de Kamuf e Miller:

A autoridade cultural, predicada na capacidade de as mulheres assumirem a posição de sujeitos representantes, ou seja, de se revelarem como Autoras, não entra pois numa relação diretamente antitética com a desautorização textual a que estes sujeitos se submetem dissipando-se na encenação interminável da própria subjectividade de Actrizes. (idem)

Trata-se de uma alternativa criativa ao conflito de ideias da crítica feminista, uma alternativa pelo viés de uma crítica-poética, mas também pelo viés da coletividade, ou seja: de um “eu autora” determinado, porém posto em questão pela teoria, para um “nós autoras” indeterminado e coletivo. Rejeitando a categoria da “autora mulher” como sujeito único, identificável e absoluto (que negaria a crise do sujeito moderno de forma ingênua), a obra das Três Marias sustenta o teor ficcional da figura da autora no nome mítico de Mariana Alcoforado, mas reafirma, ao mesmo tempo, um potencial de coletividade de vozes de mulheres na literatura. O problema da categoria da autora se

desdobra, na empreitada das Três Marias, no problema da tradição de mulheres, seja pela descoberta dessa antecessora ficcional, seja pela empreitada de criação de um “nós mulheres” possível a partir de um “eu mulher” impossível. Essa diferença do singular para o plural pede a retomada do pensamento a respeito de tradição.

O caso das *Novas Cartas Portuguesas* e, em especial, a forma como essa empreitada é interpretada por Klobucka na discussão com a crítica literária feminista, pode ser uma pista que aponta a produtividade do diálogo entre crítica feminista e poesia de mulheres, como espaço onde se testam limites e criam saídas. Em outras palavras, o caso mostra que pode ser produtivo buscar, na poesia, respostas a perguntas que a crítica não soube elaborar. Não porque a poesia reflita diretamente as ideias da crítica, ou possibilite uma resposta mais racional do que aquelas sugeridas pela crítica a perguntas teóricas, pelo contrário.

Formulo a hipótese que a poesia de determinadas autoras, cuja produção acompanha momentos históricos chave nas transformações da crítica feminista, possa nos dizer algo relevante a respeito da relação de mulheres poetas com as ideias de tradição (dominante) e com a ideia (fugidia, incompleta, problemática) de tradição de mulheres. Trata-se de uma questão tão complexa e contraditória quanto a problemática da autoria, e inevitavelmente atrelada a esta primeira, mas menos reconhecida e menos presente nas discussões de crítica feminista posteriores aos anos 80. Interessa-me passar brevemente por uma recuperação das discussões teóricas a respeito da tradição literária de maneira geral, para em seguida descrever o problema no âmbito do seu desenvolvimento na história da crítica literária feminista e, por fim, buscar as saídas para esse debate (cuja alternativa se apresenta como armadilha), na criatividade da literatura, e em uma leitura, enfim, que seja capaz de conciliar a crítica, a teoria, e o literário.

Tradição: conceito em disputa

Importante categoria de análise nas reflexões das humanidades de modo geral, e particularmente relevante para as discussões a respeito da literatura, a tradição é tudo menos um conceito unívoco ou transparente, ainda que seja por vezes abordada como sendo um tema clássico. Tendo se tornado cerne dos mais variados debates em torno da literatura ao longo do século XX e início do século XXI (se estendendo até os dias de hoje), a tradição passou a ser, dentro do nosso meio, alternativamente atacada ou defendida, talvez mais do que propriamente definida, passando a representar, segundo

alguns, a salvação de uma literatura em perigo ou, segundo outros, a sua face mais opressiva. Se o valor e a atualidade da tradição já estão em questão há algumas décadas, será também necessário compreender como o conceito se constitui e se situa enquanto disputa de significados nesse meio. Para que possamos compreender o papel central da tradição nos debates que acompanham as transformações históricas do campo de estudos literários desde a modernidade, chegando enfim ao debate em torno desse conceito na crítica feminista, interessa situar a tradição também enquanto conceito fundamental de reflexão filosófica.

Enquanto conceito filosófico, a tradição teve sua importância para as humanidades recuperada no século XX principalmente por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (1960). No esforço de pensar a compreensão como gesto filosófico que não se resolve pelo método científico, Gadamer reinstalou nas humanidades a importância da consideração da tradição como fonte de verdade. Buscando desvencilhar a questão da compreensão, enquanto gesto filosófico e hermenêutico, dos “limites impostos pelo conceito metodológico da moderna ciência”⁷, Gadamer afirma que “entender e interpretar os textos não é somente um empenho da ciência, já que pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo. Na sua origem, o fenômeno hermenêutico não é, de forma alguma, um problema de método.” (GADAMER, 1999, p. 21). As pesquisas do filósofo se vinculam à “resistência que vem se afirmando, no âmbito da moderna ciência, contra a reivindicação universal da metodologia científica.” (GADAMER, 1999, p. 31).

(...) ao contrário do que disseram todas as modernas filosofias da consciência (leia-se: Descartes, Kant, Hegel, Dilthey, Husserl), os esforços cognitivos que fundamentam a inteligência compreensiva dispensam a exigência de uma incursão teórica de natureza epistemológica para repousar na própria experiência mundana, ou se o leitor preferir: na realidade histórica, na experiência, no tempo, na tradição. (CÔRTEZ, 2006, p. 281)

Na tarefa de “procurar por toda parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar de sua própria legitimação, onde quer que a encontre” (GADAMER, 1999, p. 31), o filósofo chega à experiência da arte. Para ele, o caminho está na aproximação entre “as ciências do espírito” e “as formas de experiência que se situam fora da ciência”. Tal aproximação se

⁷ Como atenta Norma Côrtes, as críticas ao domínio do método sobre o pensamento das humanidades não diziam respeito, na proposta de Gadamer, apenas aos “domínios da ciência”, mas também remetiam “diretamente aos escritos de Schleiermacher que tentaram converter a antiga tradição hermenêutica em um sistema universal e abstrato de regras para a correta compreensão. E esse era justamente o pomo da discórdia.” (CÔRTEZ, 2006, p. 280)

realiza na experiência da filosofia, da arte, e da própria história: “Todos estes são modos de experiência, nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metódicos da ciência.” (idem, p. 32). A verdade à qual se refere o filósofo, segundo Côrtes (2006, p. 276), “traduz-se literalmente como ‘des-esquecimento’”, já que a palavra grega *aletheia* une o prefixo de negação ao termo *lethe* (esquecimento).

Ela sugere a habilidade de avançar na contramão da correnteza do rio dos mortos, o *Lethes*, desfazendo os caminhos do apagamento da memória. Seu sentido, portanto, não é o de ser subitamente assaltado por uma lembrança. Mas envolve o lento e trabalhoso esforço de “des-esquecer”, isto é, o esforço de contrariar o fluxo temporal para resgatar do reino dos esquecidos todos os que merecem e devem ser recordados (entendido aqui também na acepção de acordados, despertados).” (CÔRTEZ, 2006, p. 277).

A verdade, na forma de “des-esquecimento”, se manifestaria, portanto, “como história, tempo, tradição” (idem). Ora, como veremos, a associação entre tradição e “des-esquecimento”, que implica uma ideia de memória como labor, pode ser relacionada diretamente com diversas das correntes de crítica feminista dedicadas ao gesto de recuperação e resgate da literatura e da voz de mulheres, esforço de resistência ao silenciamento e à exclusão histórica.

A rejeição gadameriana à “pretensão de verdade contida no método científico” é interpretada por Côrtes (2006, p. 281) como a compreensão de que “a consciência subjetiva não é o *fiat* inaugural da empresa cognoscente” (idem).

Quer dizer, não existe um cogito absoluto ou uma razão transcendental que, instalados como princípios primeiros da inteligibilidade do mundo, ou declara “penso, logo existo”; ou estabelece a crítica aos limites da razão para, a priori da experiência, definir todas as condições de possibilidade do conhecer, do juízo estético ou do agir moralmente orientado. Para Gadamer, essas atitudes teóricas são insuficientes como fundamentos da inteligência compreensiva, pois, na medida em que desconhecem a historicidade da consciência e (pior ainda) ignoram o caráter histórico das suas próprias incursões epistêmicas, acabam promovendo uma fuga metafísica que imagina ser capaz de se despojar dos apelos da realidade e da tradição, desenraizando a consciência do mundo.” (CÔRTEZ, 2006, p. 281)

Dessa forma, seria impossível, segundo as reflexões de Gadamer, pensar a racionalidade na sua manifestação individual como *locus* à parte do mundo, que o próprio sujeito tenta analisar e compreender, despojado, como aponta Côrtes, dos “apelos da realidade e da tradição”. Nesse sentido, a forma como Gadamer situa a tradição se relaciona com as condições de possibilidade de compreensão que se constroem no passado, mas que se verificam presentes na constituição do sujeito. Este não pode se separar totalmente da sua historicidade, da sua situação, e dos seus preconceitos, e constitui, ele próprio, também a tradição. Mesmo a existência de um “mundo”, ao qual se possa voltar o gesto hermenêutico de compreensão, é resultado desse mesmo gesto compartilhado de compreensão: “Em outras palavras, antes de ser

um polo objetual anteposto a sujeitos contemplativos, o mundo resulta dos esforços compartilhados, interativos e auto-interpretativos (hermenêuticos) dos seus agentes constituintes” (idem, p. 278).

Além disso, a tradição ganha importância na sua relação com a questão da distância histórica, ou “distância de tempo” que, para Gadamer, deve ser entendida como “uma possibilidade positiva e produtiva do compreender.” (GADAMER, 1999, p. 303), já que, segundo o filósofo, todos nós reconhecemos a dificuldade que o juízo tem de “nos proporcionar padrões seguros” quando não há distância de tempo entre o acontecimento e nossa reflexão a seu respeito. A distância de tempo não é, para ele, “um abismo devorador”, mas está preenchida “pela continuidade da herança histórica e da tradição” (idem).

Pensando na distinção entre o pensamento historicista e a abordagem hermenêutica gadameriana, podemos compreender que, para a “consciência metódica”, a tradição é entendida como “Força inercial e conservadora que paralisa a mudança e o ritmo dos tempos”, ao passo que, para a “consciência hermenêutica”, a tradição “realiza-se por gestos criativos e livres de reconhecimento e transmissão de princípios civilizacionais.” (CÔRTEZ, 2006, p. 288). A tradição tem, para a filosofia de Gadamer, um papel fundamental no gesto hermenêutico de base, já que, “o fundamento da compreensão reside no pertencimento do intérprete a uma dada tradição.” (CÔRTEZ, p. 286).

Retomando um ponto já mencionado que tem particular relevância para a presente discussão, destaco, por fim, a questão da arte como modelo de compreensão, para Gadamer: “(...) a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável.” (GADAMER, 1999, p. 169). Entendendo a experiência estética como “forma de compreender-se” (idem), o filósofo está, entretanto, interessado em estabelecer uma relação com a arte que “não pretenda a imediatez, mas que corresponda à realidade histórica”. A relação com a obra de arte permite compreender-se e situar-se historicamente no mundo, mas também reconhecer “em cada obra de arte individual um mundo” (idem).

Na medida em que a posição filosófica gadameriana pode ser lida como uma atitude conservadora, pode ser proveitoso considerar os desdobramentos da proposta de *hermenêutica crítica* de Paul Ricoeur, à qual retornaremos posteriormente. Talvez haja, na dialética de Ricoeur, forma de entender (e, quem sabe, ultrapassar) a

oscilação e os paradoxos no modo como a crítica feminista se relacionou, ao longo do seu desenvolvimento histórico, com os conceitos de tradição.

Tradição Literária

Nas primeiras páginas do célebre *A Formação da Literatura Brasileira* (1959), Antônio Cândido define a tradição literária como “transmissão de algo entre homens, e conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar.” (CÂNDIDO, 2000, p. 24). Sem ela, segundo o autor, “não há literatura, como fenômeno de civilização.” (idem)⁸. A palavra latina *traditio* significa justamente transmitir, passar adiante. Na lei romana, era utilizada para designar a transmissão de bens, principalmente entre pais e filhos, de modo que não à toa as metáforas de parentalidade ganham destaque em discussões posteriores a respeito da tradição. A definição de Cândido, operada por ele como conceito fundamental na concepção de uma formação da literatura nacional, segue a significação etimológica do termo.

Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, em *Altas Literaturas* (1998) reconhece na modernidade literária o fenômeno da tradição como escolha de tradições, que se manifesta na produção de um corpus significativo de textos críticos escritos pelos grandes autores da modernidade⁹. Por meio desses textos críticos, os autores estabelecem critérios de avaliação e constroem, além dos seus próprios sistemas de valores, seus próprios cânones, criando, dessa forma, as condições para sua própria inserção nesse contínuo: “Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11). É esse fenômeno de “escolha de tradição” que cria

⁸ A tradição se apresenta, para Cândido como resultado da integração da “atividade dos escritores de um dado período” ao sistema literário, que se manifesta como “formação da continuidade literária” (idem, p. 24).

⁹ “(...) através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico.” (MOISÉS, 1998, p. 11). Dessa forma, “O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade.” (MOISÉS, 1998, p. 10).

as condições de leitura e valorização que representam a possibilidade de sobrevivência dos seus próprios trabalhos¹⁰.

Para Perrone-Moisés, esse fenômeno se explica pelo fato de as “regras e valores literários” terem deixado, desde o romantismo, de serem “predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso” (p. 11). Nesse contexto, “diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que alimentavam a produção literária” (idem). Esses códigos são divididos por Perrone-Moisés em cinco tipos: “código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar).” (idem). Dessa forma, o escritor moderno tomaria para si a função de estabelecer tais códigos.

Nessa passagem, a autora parece fazer um uso quase indistinto dos conceitos de cânone e tradição, sendo essa última interpretada como “conjunto de modelos a imitar”, que se traduziria justamente como “código canônico”. A concepção do cânone como código que orienta a literatura e possibilita o juízo de valor remete às origens do termo, cuja significação se associava à justa medida, e posteriormente passou a se referir ao conjunto de textos estabelecidos como fundamentais para o ensino da literatura. O cânone é, dessa forma, um termo de teor prescritivo, o que não se verifica, necessariamente (ainda que haja debate a esse respeito), no caso das definições filosóficas do termo *tradição*. Perrone-Moisés reconhece a relação entre os dois termos no seu objeto de estudo: “A questão da escolha, na obra crítica desses escritores, obriga a tocar em vastos assuntos de poética: formação de cânones, tradição e novidade, influência e intertextualidade, tradução. Escolhendo sua própria tradição, esses escritores propõem novos cânones.” (idem, 14). Se a tradição pode ser pensada, no contexto moderno, como escolha, haverá diferença entre escolha de tradição e escolha de cânone?

Talvez a aproximação ao ponto da quase indistinção entre os conceitos de tradição e de cânone se deva, em parte, justamente a esse processo moderno identificado

¹⁰ “Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar.” (idem, p. 11)

por Perrone-Moisés, no qual um dos aspectos fundamentais da relação que se estabelece entre autores e seus predecessores é, precisamente, a relação de escolha e seleção, de modo que o gesto “canonizador” se torna parte fundamental das relações estabelecidas como tradição literária. As discussões a respeito de tradição se tornam, então, intrinsecamente ligadas às discussões a respeito do cânone, o que não significa dizer que não seja possível (e mesmo necessário) considerar essa diferença.

Não à toa, então, os debates a respeito do cânone e sua crítica, fundamentais nas últimas décadas da crítica literária brasileira¹¹ (assim como anglo-americana, entre outras), estão diretamente associados aos debates a respeito da tradição, sendo muitas vezes abandonada a distinção entre os dois conceitos.

“Tradition and Individual Talent” (1919), de T. S. Eliot, é um dos principais textos a respeito da tradição em literatura no pensamento anglófono (o mundo anglófono é, como aponta Perrone-Moisés, fundamental nesse campo¹²). Eliot concebe a tradição como um conjunto ordenado de monumentos, que formam “uma ordem ideal entre si”. O aparecimento de uma nova obra altera, mesmo que muito sutilmente¹³, as relações entre as obras que já compunham esse grupo, mas essa alteração não contradiz

¹¹ No artigo “Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura” (2004), Jaime Ginzburg contribui para a discussão com uma crítica aos aspectos autoritários do *Cânone Ocidental* de Harold Bloom e suas implicações para o leitor brasileiro, além de mencionar alguns nomes que contribuíram recentemente para esse debate: “Faz parte das discussões recentes em congressos de estudos literários o enfrentamento do problema dos limites e das especificidades da área, e a historiografia canônica é um dos objetos centrais de avaliação por parte dos interessados nessa discussão. Roberto Reis, Bobby Chamberlain e Eduardo Coutinho participaram da discussão dos procedimentos da historiografia canônica. Coutinho examinou o que há de excludente da tradição canônica no Brasil, selecionando alguns segmentos sociais em desfavor de outros. A situação do cordel, da tradição oral e dos registros indígenas chama a atenção em termos de lacuna histórica. De acordo com Roberto Reis, cabe discutir por que em nosso cânone “há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social”. (GINZBURG, 2004, p. 98). Apesar de não mencionar críticas feministas nesse momento, a entrevista feita por ele com Rita Terezinha Schmidt em 2016 estabelece essa ponte (GINZBURG, 2016).

¹² Moisés observa que as discussões a respeito da tradição literária, especificamente a relação entre “o novo” e a tradição, “tem uma longa história em língua inglesa, que tem a ver com a Reforma, no âmbito religioso, e com a monarquia parlamentarista, no âmbito político.” (MOISÉS, 1998, p. 15), de modo que a discussão a respeito de tradição literária passa, necessariamente, pelas referências anglo-americanas: “O livre exame da Bíblia abriu caminho para o livre exame da tradição literária. Diferentemente dos escritores de países católicos – onde se instalaram a Contra-Reforma e a Inquisição, a monarquia absoluta e as Academias encarregadas de ditar e resguardar valores e regras –, os escritores ingleses foram levados a estabelecer seus valores (e por conseguinte sua tradição) de maneira mais livre. A prática da crítica por escritores foi mais abundante na literatura inglesa do que nas literaturas neo-latinas.” (MOISÉS, 1998, p. 15)

¹³ Na tradução de Ivan Junqueira, citada abaixo, a expressão “if only ever so slightly”, do texto original, foi traduzida como “se jamais o foi sequer levemente”, que pode gerar alguma confusão em relação ao sentido dessa transformação. A expressão utilizada por Eliot apenas enfatiza que essa mudança, gerada pela inclusão da nova obra ao conjunto de monumentos, pode ser muito sutil.

a finalidade de restituir a ordem que a precede, e que deve persistir após a sua inserção no conjunto:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39)

Apesar dessa visão da tradição incluir a mudança que o “novo” opera na ordem antiga, Eliot enfatiza que essa transformação é sutil e que seu objetivo é, justamente, a manutenção da ordem anterior, resultando na “conformidade entre o antigo e o novo”¹⁴, que enfatiza o valor de permanência na sua teoria da tradição.

Segundo Claus Uhlig (1990)¹⁵, o aspecto distintivo da concepção de tradição pensada por Eliot é a sua “ênfase na simultânea presença de todos os ontens em seus respectivos hojes” (idem). O sentimento histórico faria, para Eliot, com que o escritor escrevesse “não apenas com a sua própria geração em seus ossos, mas com o sentimento de que a totalidade da literatura europeia desde Homero, e dentro dela toda a literatura de seu próprio país, têm uma existência simultânea e compõem uma ordem simultânea.” (idem). Uhlig aponta, porém, que sua visão não permite muito espaço para a perspectiva das mudanças históricas, e que seu ensaio está “mais preocupado em transcender o tempo e a história do que estabelecer uma sequência organizada de tempos.” (idem). Além disso, as concepções cíclicas da tradição, apresentadas em outros trabalhos de Eliot, são entendidas por Uhlig como produto de uma mentalidade anti-evolutiva, de tendência à padronização dos pensamentos (idem, p.197). Poderíamos depreender que a visão de Eliot da tradição, apesar de poder, apenas superficialmente, parecer semelhante à concepção hermenêutica gadameriana, não inclui o necessário gesto de reconhecimento da situação de historicidade do sujeito, lembrando que a

¹⁴ No texto original, a última frase do trecho citado inclui justamente a palavra “conformity”: “And this is conformity between the old and the new”.

¹⁵ No artigo “Tradition in Curtius and Eliot”, Claus Uhlig compara as concepções de tradição de Eliot e Ernst Robert Curtius a partir de diferentes concepções filosóficas da história que, segundo ele, fundamentam qualquer concepção de tradição. Quanto a uma visão de mundo que o autor do artigo considera classicista, ambos os escritores são por ele aproximados, ao passo que se diferenciam no que tange às influências do pensamento religioso. Além disso, Uhlig aponta no pensamento de Eliot Aquilo que ele considera como um “historicismo eclético” que o aproxima dos vitorianos a quem Eliot sempre rejeitou: “Eliot's anti-evolutionary and cyclical conception of history-a mode of thought he brings to bear not only on the progress of culture but, in *After Strange Gods*, also on economic laws³⁹ - tends towards an eclectic historicism that brings him closer than he might like to the Victorians he always maligned.” (UHLIG, 1990, p. 202)

consciência hermenêutica seria aquela que “se sabe enraizada na sua mobilidade temporal” (CÔRTEZ, 2006, p. 284).

Harold Bloom procura se diferenciar de Eliot ao centralizar suas concepções de tradição (mais diretamente evidenciadas em sua teoria da influência, no livro *The Anxiety of Influence* de 1973) na ideia de superação dos predecessores, diferente da tendência à manutenção da ordem enfatizada por Eliot. No esquema edipiano (de influência psicanalítica) de Bloom, o jovem autor, confrontado com a angústia gerada pela influência do “pai literário”, se afasta desse predecessor para posteriormente retornar mais forte e “superar” o pai. É nesse esquema que a crítica literária feminista aponta a exclusão das mulheres, a partir da qual Gilbert e Gubar (1979) forjam o conceito de *angústia de autoria*, como veremos adiante.

Ainda que Bloom insista manifestamente na distinção da sua visão em relação àquela de Eliot, substituindo a valorização da manutenção da ordem anterior pela ruptura, e destacando a ideia de superação em oposição à noção de inserção da nova obra em um conjunto de monumentos (cuja perfeita ordem deve ser reencontrada depois da sua chegada), Bloom também enfatiza a forma como os aspectos mais maduros do trabalho de certo poeta podem ser aqueles nos quais é possível reconhecer distintamente a influência de seus precursores, no que parece dar continuidade às propostas de Eliot. É possível argumentar também que ambos se assemelham na forma linear de encarar as relações de influência, e na concepção de tradição como linha sucessiva que se apreende dessa ideia.

Longe de ser a elaboração de uma teoria a respeito da tradição, o curto ensaio “Kafka e Seus Precursores” (1951) de Jorge Luís Borges, ainda assim tece alguns comentários que permitem dialogar tanto com a concepção de Eliot, como com as ideias de Bloom, que, em retorno, dialoga também com ele¹⁶. Após enumerar leituras muito diversas nas quais o escritor reconhece traços kafkianos (“pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas”), Borges aponta também que esses textos não se parecem entre si, afirmando que, caso Kafka não existisse, os aspectos que sua obra permite reconhecer nesses textos também não existiriam. Podemos ler as observações de Borges de certa forma como exemplo do fenômeno descrito por Eliot quando este último afirma que, ao inserir-se no conjunto de

¹⁶ O artigo de Sarah Roger (2014) aponta esse caminho, ainda que não faça a distinção entre a proposta ensaística e breve de Borges e elaborações teóricas mais complexas, atribuindo a Borges um diálogo direto com a noção de cânone que não está no texto.

monumentos, a nova obra altera sutilmente a relação que se estabelecia entre esses monumentos. Ou seja: quando Kafka se insere na tradição, a relação entre os textos mencionados por Borges se transforma (antes eles não se assemelhavam, agora têm em comum um diálogo proporcionado por Kafka).

Diferente dos argumentos de Bloom duas décadas depois, para Borges, a palavra “precursor” é fundamental para a crítica, porém, segundo o autor, seria necessário “tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade”. Ao afirmar que “cada escritor cria seus precursores”, de um lado Borges se insere, justamente, na tradição moderna da concepção de tradição como escolha de tradições, como concebe Perrone-Moisés. De outro lado, porém, a ideia de “criar” seus precursores é diferente da noção de escolha, de modo que podemos pensá-la como inovadora nesse campo, assumindo a importância da criatividade literária no processo de reconhecimento. Ademais, a forma como Borges faz dialogar, por meio de Kafka, autores de diversos tempos, culturas e origens, pode apontar para uma aproximação maior da sua leitura da tradição com a ideia de comparatismo, do que com a ideia de cânone.

Crítica literária feminista: teoria, crítica e literatura

Tendo retomado brevemente conceitos filosóficos mais amplos de tradição, e algumas das discussões em torno da tradição literária ao longo do século XX e início do século XXI, veremos a seguir como a crítica literária feminista abordou o conceito, não sem primeiro passar por uma breve discussão a respeito da discussão problemática entre crítica literária feminista e teorias feministas.

Ainda que a crítica literária feminista tenha podido se estabelecer enquanto um campo de estudos específico no contexto anglo-americano a partir de meados da década de sessenta, a distinção entre obras de teoria feminista e de crítica literária feminista não é sempre clara, de modo que certas obras seminais que partem da própria literatura como mote inicial de pesquisa, como é o caso de *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett, são lidas também, e mais usualmente, como grandes obras de teoria feminista.

Do outro lado desse espectro, nas décadas que se seguiram, muitas vezes obras de grande importância teórica e pouca implicação diretamente literária, como é o caso de *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, passaram a se tornar pedra de toque para qualquer estudo literário que se propusesse discutir questões relacionadas ao

gênero. Não há, a princípio, nada de errado nesse fenômeno, afinal o aproveitamento das teorias nas áreas das humanidades, dentre elas as teorias feministas, é de grande relevância para que nossas leituras de literatura não se tornem meras observações superficiais ou análises subjetivistas, ou mesmo puramente formais. Entretanto, como aponta Costa (2015, p. 393), é preciso atentar ao “caráter invasivo das teorias literárias”. Para a pesquisadora, existe uma tendência das teorias a reduzir o potencial criativo das obras literárias, por meio de “armadilhas conceituais, teóricas e filosóficas que podem se esconder por trás de teorias que ditam ‘por fora’ o que a literatura deve ser ‘por dentro’, e cuja doxa oscila entre marxismo, estruturalismo e heideggerianismo” (idem, p. 394). As teorias feministas não escapariam desse problema, segundo a hipótese de Costa, de que “a crítica feminista das ideologias literárias também opera por redução do campo literário” (COSTA, 2015, p. 397).

Uma das marcas da primeira geração da crítica literária feminista anglófona (caracterizada por trabalhos produzidos durante a década de sessenta, culminando na publicação de algumas das obras mais importantes do período em 1970) é o fato de as críticas estabelecerem a importância, para o campo feminista, da discussão em torno da literatura: “(Millet) via a literatura como um espaço central para a criação, expressão e manutenção das políticas sexuais que oprimiam as mulheres e, portanto, a análise literária se tornou uma parte essencial de sua metodologia.” (PLAIN/SELLERS, 2007 p.106, minha tradução¹⁷). Em uma resenha de *Sexual Politics*, Germaine Greer chega a concluir que a libertação feminina precisaria passar, em alguma medida, pela análise literária. De um lado, essas observações reforçam a necessidade, muitas vezes esquecida, de ler obras como a de Kate Millett enquanto crítica especificamente literária, e não apenas como teoria (que ela não deixa de ser), e nos lembram da importância que a literatura sempre teve (como veremos, ao tratar da pré-história da crítica literária feminista) para as reflexões feministas. De outro lado, porém, podemos ler também nessas afirmações a ideia de que a literatura aparece como instrumento útil e importante para o feminismo, mais do que como fim em si mesma. Via de regra, as produções mais conhecidas e renomadas da crítica literária feminista são lidas menos pelos seus objetivos literários do que pelos seus objetivos teóricos. Parece haver uma tendência, pelo menos na recepção de muitos desses trabalhos (se não na produção de

¹⁷ “(Millet) saw literature as a key location for the creation, expression and maintenance of a sexual politics that oppressed women and, hence, literary analysis became an essential part of her methodology.” (idem, p.106).

alguns), a se perguntar como a literatura pode servir à teoria. Faz falta que nos perguntemos como a teoria pode servir à literatura.

Considerando que a crítica literária, de modo geral, se caracteriza por um olhar duplo, voltando-se, de um lado, para o texto literário, (cabendo a ela valorizar o que esse modo de escrita tem de específico, sem permitir que a teoria o utilize apenas como exemplo e recurso, para seus próprios fins), e permanecendo, de outro, atenta às teorias, em diálogo necessário com elas, será possível determinar a definição de uma crítica literária feminista? Não se trata, portanto, de defender uma separação (impossível e mesmo indesejável) entre a teoria e a crítica literária feminista, mas de atentar, justamente, aos problemas que decorrem desse emaranhado de linhas, no qual a linha teórica exerce maior força sobre a literária do que o contrário. (apud Cristina Henrique da Costa¹⁸)

Nesse contexto, me interessa dar voz às reflexões que se formam diretamente do contato com o texto literário, e mostrar, afinal, que mesmo nessas reflexões, capazes de colocar problemas a partir do seu choque com as teorias feministas, é preciso seguir retornando ao texto literário para encontrar os desenvolvimentos desses problemas apontados pela teoria a partir dos próprios textos literários. Não basta partir do texto de literatura, é preciso voltar a ele.

Em certo sentido, o desenvolvimento histórico da crítica literária feminista anglófona, em particular, pode ser pensado em paralelo com a forma como essa crítica se relaciona com a noção de tradição. Para uma primeira fase dessa crítica, principalmente a produção da década de 1960, a tradição literária, dominada por autores masculinos e representações misóginas da mulher, se apresenta como força opressiva contra a qual a crítica feminista deve oferecer resistência, e diante da qual constrói um necessário olhar de revisão e crítica ideológica. Entretanto, em meados da década de setenta, a partir da noção de “tradição feminina” (de Moers e Showalter), a crítica literária feminista ensaia um movimento de recuperação da ideia de tradição como algo positivo, marcando a necessidade de uma retomada de autoras mulheres e suas antecessoras, buscando traçar uma tradição ainda pouco visível, e valorizando, enquanto conceitos, metáforas familiares como a busca das mães e avós literárias. A ideia de “tradição feminina” é criticada, porém, por importantes feministas negras e lésbicas, que apontam os aspectos excludentes dessa tradição, majoritariamente branca e

¹⁸ “Imaginação, leitura e crítica” In. *O duplo estado da poesia: Modernidade e contemporaneidade*. (SCRAMIN et al (org), São Paulo: Iluminuras, 2015).

heterossexual, além de focada em autoras inglesas e, no máximo, estadunidenses. Estas e outras críticas do conceito apontam que a interpretação de um conjunto de obras de mulheres como “tradição feminina” pode reiterar e reinscrever aspectos opressivos da tradição hegemônica, dentro do campo de discussão em torno da mulher.

A partir dessas críticas à chamada *ginocrítica*, mas também a partir do desenvolvimento que os anos 1980 observam no feminismo (com certa tendência à dispersão pós-estruturalista e à adesão a teorias de várias áreas), a noção de tradição literária, parece retornar ao lugar de negatividade. Agora na sua versão feminista como “*female tradition*”, o conceito é entendido como totalizante e essencialista, opressivo e normativo, e deve, novamente, ser combatido. O problema, entretanto, não deixa de permear as leituras feministas, junto com os conflitos teóricos que se desenvolvem dos anos 1980 em diante. A relação do feminismo com a tradição literária não é, portanto, apenas transformada progressivamente com a história do movimento feminista. Trata-se, ainda hoje, de um conflito de interpretações.

Para realizar a revisão desses períodos históricos de desenvolvimento da crítica literária feminista, parti do livro *A History of Feminist Literary Criticism* (2007), de Gill Plain e Susan Sellers. As autoras situam a crítica literária feminista enquanto movimento que se inicia propriamente como consequência da segunda onda feminista nos Estados Unidos e na Europa¹⁹, mas dedicam a primeira parte do livro a antecedentes históricos que preparam o terreno para esse movimento. Procurando ter a questão da tradição e a tensão entre teoria e crítica literária como fios condutores, acrescentei algumas discussões não abordadas pelas autoras, e precisei também deixar de lado algumas autoras comentadas por elas²⁰. Como apoio para a discussão que se desenvolve nas próximas seções deste capítulo, tendo em vista proporcionar uma visão mais ampla

¹⁹ O núcleo central dessa história é, no livro, bastante voltado ao pensamento americano e inglês, talvez em parte denotando um viés das autoras, talvez influenciado pela importante presença desses estudos na academia americana e inglesa. Elas não deixam de discutir, porém, teóricas francesas, particularmente abordadas na terceira parte do livro, dedicada ao “pós-estruturalismo e além”. Mas nesse caso, estão destacadas como um tema à parte, como no capítulo “French feminist criticism and writing the body”, dando a impressão de que não fazem parte do núcleo da história da crítica literária feminista propriamente dita, mas dialogam com ela como importantes pensamentos adjacentes.

²⁰ É o caso do debate entre Kamuf e Miller, mencionado de passagem em *A History*, que considerei importante discutir, e das reflexões de Adrienne Munich e Alicia Ostriker, não citadas, mas importantes para a discussão presente. Deixei, porém, de mencionar uma série de autoras discutidas por Sellers e Plain, além de não ter podido sanar algumas lacunas quanto às discussões em torno do pensamento diferencialista francês, por exemplo, ou da *performance* de Judith Butler

do cenário, elaborei um esquema em formato de linha do tempo, que pode ser acompanhado em anexo²¹.

A pré-história da crítica literária feminista

Apesar de a crítica literária feminista surgir como decorrência do movimento de mulheres nos Estados Unidos e Europa durante os anos 1960, Plain (2007, p. 2) atribui esse surgimento à sistematização de ideias desenvolvidas ao longo de séculos da escrita e reflexão de mulheres, que constroem as bases para esse pensamento, dentre as quais destaca Mary Wollstonecraft (1759 - 1797), Virginia Woolf²² (1882 - 1941), e Simone de Beauvoir (1908 - 1986)²³. Funcionando como espécie de mitos de origem da crítica literária feminista, como símbolos que representam as ideias necessárias para esse desenvolvimento, podemos apontar nessas três figuras algo das atitudes de hermenêutica e crítica em relação à tradição, que se alternam ao longo da crítica literária feminista propriamente dita²⁴. Wollstonecraft e Beauvoir são destacadas pelo desvelamento e denúncia de construções misóginas da figura feminina na literatura. Wollstonecraft aponta a Eva de Milton, em *Paraíso Perdido* (1667), como exemplo da artificial inferioridade que ela acredita ser comunicada à mulher, principalmente por meio da literatura. Wollstonecraft também demonstra preocupação com as mulheres leitoras, fazendo resenhas críticas de romances que acredita ensinarem às mulheres a subordinação intelectual. Beauvoir dedica a terceira parte (mais longa do que as duas primeiras) do primeiro volume de “O Segundo Sexo” (1949), intitulada “Os mitos”, à análise do “mito feminino tal qual se apresenta coletivamente” (BEAUVOIR, 2016, p. 269). Para tal, Beauvoir considera o “aspecto

²¹ Ainda que esse tipo de proposição possa reforçar impressões nem sempre justas de linearidade e progressão, além de reduzir a amplitude das discussões a apenas alguns nomes, o formato nos permite uma visão ampliada que poderá ser útil para a compreensão desse desenvolvimento.

²² “Virginia Woolf is rightly considered the founder of modern feminist literary criticism. Prior to her landmark contributions to the field, in particular her feminist manifesto of literary criticism, *A Room of One’s Own* (1929), very few works register in historical accounts of its genesis.” (GOLDMAN, in PLAIN, p.66)

²³ É importante notar que a narrativa histórica dessas origens como proposta por Plain e Sellers não se limita a esses três nomes, mas dedica dois capítulos às manifestações que podem ser indicadas como predecessoras da crítica feminista tanto na Idade Média como no período do Renascimento. Ainda que não possam ser lidas nem como crítica literária *per se*, nem como feministas, alguns atos de leitura e reflexão são analisados por Carolyn Dinshaw e Helen Wilcox na medida em que lançam luz sobre pensamentos que mais tarde seriam de interesse da crítica literária feminista. Por mais que tais reflexões não caibam no escopo desta pesquisa, são relevantes para nos lembrar que a crítica literária feminista não tem uma origem unívoca e perfeitamente marcada no tempo, e não existe isolada de manifestações historicamente distantes.

²⁴ As ideias do conflito entre hermenêutica da tradição e crítica das ideologias são apresentadas pelo filósofo Paul Ricoeur, e serão desenvolvidas adiante, ainda neste capítulo.

singular e sincrético que [o mito] assume em certos escritores” (idem). Dentre tais autores estão, principalmente, Montherlant, Stendhal, Lawrence, Claudel e Breton. Tanto Wollstonecraft como Beauvoir serão importantes influências para a primeira fase da crítica literária feminista propriamente dita, durante os anos 60, que se dedica à crítica da tradição literária e das representações misóginas da mulher.

É importante apontar que Wollstonecraft e Beauvoir são consideradas figuras importantes para as teorias feministas, e geralmente pouco lidas enquanto produtoras também de crítica feminista especificamente literária. Nesse sentido o fato de serem incluídas por Sellers e Plain (2007) como importantes predecessoras desse campo de estudos é um ganho importante nos esforços de destacar a relevância da literatura para a crítica feminista. É possível e necessário observar em suas produções além de proposições teóricas relevantes, também a iniciativa de crítica literária que abrirá o campo para outros trabalhos de crítica feminista, e para o desenvolvimento desse campo de estudos acadêmicos.

É o seminal ensaio *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Woolf, porém, que oferecerá as bases para o outro gesto que podemos reconhecer na crítica literária feminista: o gesto hermenêutico de recuperação positiva de alguma ideia de tradição. Suas afirmações a respeito da falta de uma tradição feminina para as autoras do século XIX, e a metáfora da busca de “mães literárias” (“Pois, se nós somos mulheres, pensamos no passado através das nossas mães” WOOLF, 2021, p. 122²⁵) viriam a inspirar importantes trabalhos da crítica literária feminista dos anos 70, como as obras de Showalter e Gilbert e Gubar. Porém, Woolf mantém-se em um posicionamento duplo, já que, de um lado, inspira a ginocrítica, e de outro seu trabalho se espelhará na crítica da geração dos anos 1960, já que discute a diferença entre a mulher como símbolo dentro da literatura e a mulher enquanto sujeito no mundo real. Talvez esse duplo gesto contribua para o fato de Woolf ser, dentre as três, a única cuja obra é de fato considerada um manifesto feminista de crítica literária, ainda hoje citada como obra fundadora da crítica literária feminista moderna (PLAIN, SELLERS, 2007, p.66).

²⁵ “Mas, qualquer que tenha sido o efeito que as críticas e a falta de encorajamento tiveram na escrita delas - e acredito que ele tenha sido profundo -, ele não foi importante se comparado à outra dificuldade que essas mulheres (eu ainda estava pensando naquelas romancistas do começo do século XIX) enfrentaram quando foram passar suas ideias para o papel: ou seja, o fato de que não tinham nenhuma tradição às costas, ou tinham apenas uma tradição tão breve e parcial que ela não ajudava muito. Pois, se nós somos mulheres, pensamos no passado através das nossas mães.” (WOOLF, 2021, p. 122)

É importante apontar que Woolf associa também a ideia de falta de tradição a uma questão de estilo. Ou seja, atribui à dicção que se encontra nos textos da tradição a ideia de uma “frase masculina”, que, segundo ela, não serve às mulheres e dificulta sua escrita. Nesse ponto Woolf critica, por exemplo, a prosa de George Eliot, ao mesmo tempo que exalta o estilo de Jane Austen²⁶. Portanto, quando ela se refere à ausência de tradição que sirva às autoras, Woolf não fala apenas de modelos literários literais (ausência das “mães literárias”), mas de modelos de estilo.

Woolf introduz também outros temas que seriam caros à crítica literária feminista posterior. Seu argumento principal a respeito das condições materiais básicas para a liberdade intelectual e criativa feminina contribui com a desmistificação da figura romântica do autor (idem, p.87). A problemática do “eu” do sujeito literário, levantada por Woolf no texto, sempre presumido masculino, poderia posteriormente ser associada, por exemplo, às críticas de Beauvoir ao masculino como neutro, a partir do qual a mulher é marcada enquanto diferença. Seu trabalho em torno da diferença entre a mulher como símbolo dentro da literatura e a mulher enquanto sujeito no mundo real dialoga também com as análises da representação feminina na literatura canônica, na esteira do que esboçava Wollstonecraft, tal como faria depois Beauvoir.

Anos 60: a crítica da tradição

As primeiras empreitadas da crítica literária feminista propriamente dita datam de finais dos anos 60 e início da década de 70, e compreendem estudos que seguem, em certo sentido, a mesma linha de Beauvoir e Mary Wollstonecraft, focados na denúncia dos pressupostos misóginos em textos da tradição literária. Os trabalhos produzidos nesse período são denominados por Juliet Mitchell como “estudos ‘totalizantes’ da opressão das mulheres”²⁷. Algumas das principais autoras e obras do período são Betty Friedan (*The Feminine Mystique*, 1963), Eva Fíges (*Patriarcal Attitudes*, 1970), Germaine Greer (*The Female Eunuch* 1970), Shulamith Firestone (*The*

²⁶ “Essa é a frase de um homem; por trás dela, é possível ver Johnson, Gibbon e os outros. Essa frase não era própria para ser usada por uma mulher. Charlotte Bronte, com todo o seu esplêndido talento para a prosa, tropeçou e caiu com essa arma desajeitada nas mãos. George Eliot cometeu atrocidades indescritíveis com ela. Jane Austen olhou-a, riu dela e criou uma frase perfeitamente natural e bem talhada, própria para o seu uso, que nunca mais abandonou. Assim, com menos talento para escrever do que Charlotte Bronte, ela disse infinitamente mais. Com efeito, como a liberdade e a capacidade de expressão são a essência da arte, essa falta de tradição, essas ferramentas escassas e inadequadas, devem ter deixado uma marca imensa na escrita das mulheres.” (WOOLF, 2021, p. 124)

²⁷ “the ‘totalizing’ studies of the oppression of women” (Mitchell, 1974/1975, p. 300-1 apud PLAIN/SELLERS, 2007, p. 105)

Dialectic of Sex, 1970) e finalmente Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970). É curioso observar que a maioria dessas obras foi publicada exatamente em 1970, como se ali culminasse um conjunto de reflexões desenvolvidas ao longo da década de sessenta.

A denominação dessas obras como estudos “totalizantes” indica o escopo e a ambição dos trabalhos, que pretendiam abarcar uma imensa abrangência de aspectos da história da opressão feminina e das estruturas sociais por meio das quais ela se consolidara. Como aponta Eagleton, “o impossível escopo dessas obras as tornava vulneráveis a críticas de todos os lados, mas era ao mesmo tempo corajoso e audacioso” (PLAIN/SELLERS, 2007, p. 107). Não à toa alguns desses trabalhos foram posteriormente considerados como parte dos principais textos da segunda onda feminista. Por esse motivo, justamente, é comum que sejam pensados menos enquanto crítica literária e mais enquanto contribuições teóricas para o pensamento feminista. Mudando sutilmente essa perspectiva, sugiro considerar o quão significativo é o fato de os textos que inauguraram a segunda onda feminista serem textos de crítica literária, não deixando de ser também teóricos (históricos, sociológicos, filosóficos etc.). As principais obras dessa primeira fase da crítica literária feminista são responsáveis por consolidar a importância da discussão literária no pensamento feminista.

Quanto à problemática da tradição, o título proposto por mim para esse momento da crítica literária feminista apresenta ambiguidades. Afinal, não seria acertado afirmar que se trata de “crítica à tradição” literária, ou mesmo à tradição como fenômeno cultural disperso, uma tradição que determina, por meio de valores religiosos, morais, por meio de práticas e costumes, a opressão das mulheres? Ambos os sentidos da palavra tradição estão presentes nos textos dessas pensadoras, e não há, ainda nesse período, uma distinção clara entre as duas coisas (o que espelha, aliás, a mescla entre o pensamento especificamente literário e a reflexão teórica no período). A tradição se apresenta, até aqui, como estrutura cultural opressiva a ser reconhecida, questionada e diretamente combatida.

Em *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, a ideia de tradição não é discutida a fundo, é referida sempre no seu sentido mais amplo (um sistema que rege os comportamentos e moralidades de seu tempo), por exemplo nessa menção à educação:

Que acontece quando a educação empresta uma nova autoridade aos ‘deveres’ que já trazem o peso da tradição, das convenções, dos preconceitos, da opinião popular — em vez de dar à

mulher a capacidade do raciocínio crítico, a independência e a autonomia para contestar uma autoridade cega, nova ou velha? (FRIEDAN, 1971, p. 160)

A imagem significativa da “mão pesada do passado”, presente no texto a partir de uma referência ao livro *Marriage and Family Life*²⁸, criticado por Friedan, resume bem a forma como a tradição aparece em seu texto, como uma força opressiva a ser combatida em todas as esferas da vida social.

No capítulo “A Man’s World”, de *Patriarchal Attitudes*, Eva Figes utiliza as palavras *tradition* e *traditional* recorrentemente, sempre ligadas a um conceito mais geral de tradição: a tradição religiosa que faz de Deus um homem (FIGES, 1970, p. 19), ou a tradição das grandes referências culturais, que se mantêm sempre referências masculinas. Para Figes, a tradição representa um tipo de prisão da qual é preciso sair, já que a nossa dificuldade de “dar um passo para fora das nossas próprias peles” e olhar a nossa realidade, ajuda a “perpetuar a tradição” (idem)²⁹. Figes considera que a arte é um dos meios como a tradição é perpetrada, mas o que lhe parece mais importante é apontar como essa tradição, no sentido mais geral, tem uma persistência inconsciente nos nossos hábitos³⁰.

²⁸ “O livro foi publicado em 1942. As moças o estudaram no colégio nos últimos vinte anos. Sob o disfarce de sociologia, «Marriage and Family Life» (Casamento e Vida Familiar), ou «Life Adjustment» (Adaptação à Vida), com frequência ofereciam esta espécie de conselho: ‘Contudo, permanece o fato de vivermos no mundo das realidades, do presente e do futuro imediatos, onde repousa a pesada mão do passado, um mundo onde a tradição ainda tem valor e os costumes exercem uma influência mais forte do que o teorista... um mundo onde a maioria dos homens e das mulheres casam e a maioria das casadas são donas de casa. Falar sobre o que poderia ser feito se a tradição e os costumes fossem radicalmente mudados, ou o que sucederá no ano 2000 pode ser um interessante exercício mental, mas não ajuda os jovens de hoje a ajustar-se à inevitabilidade da vida, ou a erguer seu casamento a um plano mais satisfatório.’” (FRIEDAN, 1971, p. 120)

²⁹ “The fact that most of us take all this for granted, that we do not make the effort to stand aside and, in a sense, step outside of our own skins for a while and take a long, hard, questioning look, in itself helps to perpetuate tradition, means that we fit that much more easily into the role society assigns us, accepting the external norms. And no wonder: standing outside of oneself is a difficult process that rapidly makes one dizzy. No one can keep it up for long. But it is essential that we try, if we are to make the most of our lives and capacities in a changing world.” (FIGES, 1970, p. 21) [“O fato que a maioria de nós toma isso tudo como dado, que não fazemos o esforço de tomar distância e, em algum sentido, dar um passo para fora de nossa própria pele por um momento e dar uma olhada longa, difícil e questionadora, em si mesmo ajuda a perpetrar a tradição, e significa que cabemos mais facilmente no papel que a sociedade nos confere, aceitando as normas externas. E não é de se estranhar: pisar para fora de si mesma é um processo difícil que rapidamente causa tontura. Ninguém consegue sustentar isso por muito tempo. Mas é essencial que tentemos, se vamos aproveitar ao máximo as nossas vidas e nossa capacidade de mudar o mundo.”]

³⁰ “But the realm of art is only one aspect of the way in which tradition is perpetuated. Of far more immediate importance is the body of ideas which is passed down through education from one generation to the next. Even when ideas are recognized by all or some to be out of date and superseded, they are still handed down as part of our heritage through education. For example, we are all familiar with some of the Bible stories, and most of us carry in our heads a kind of childhood world inhabited by Adam and Eve, Noah in his Ark, and three kings following a magic moving star to Bethlehem. It is a world which rational thinking rejects but which we still value: the fact that we do value it is proved in the way we make use of its imagery, perpetuate it in traditional rites, and give our children wooden arks for Christmas.” (FIGES, 1970 p. 20)

Para Firestone (*The Dialectic of Sex*, 1970), também não se trata, por enquanto, de discutir uma tradição especificamente literária, mas sim uma tradição mais genericamente cultural. Ao discutir tradição na pintura e nas artes, porém, a pesquisadora já se refere a ela como tradição “masculina”, da qual a mulher está excluída: “Elas trabalhavam dentro dos limites daquilo que tinha sido definido como feminino pela tradição masculina: Elas viam as mulheres pelos olhos dos homens, pintaram uma ideia masculina de mulher.”³¹ A ideia de tradição masculina, que já aparece esboçada aqui, será central para a geração seguinte da crítica feminista, que focará especificamente na literatura. Ainda não se vislumbra, como fariam as autoras da ginocrítica em alguns anos, a recuperação ou o esboço de qualquer “tradição feminina”.

It would take a denial of all cultural tradition for women to produce even a true ‘female’ art. For a woman who participates in (male) culture must achieve and be rated by standards of a tradition she had no part in making – and certainly there is no room in that tradition for a female view, even if she could discover what it was. In those cases where a woman, tired of losing at a male game, has attempted to participate in culture in a female way, she has been put down and misunderstood, named by the (male) cultural establishment ‘Lady Artist’ i.e., trivial, inferior. (idem)³²

Eva Fíges também não considera a possibilidade de rever o passado em busca de autoras mulheres, ou mulheres nas artes em geral. Como avalia Eagleton, “nesses estudos, portanto, a representação das mulheres vem em sua maioria da pena de homens e é quase sempre criticada por sua inadequação” (PLAIN, SELLERS, 2007, p. 106). É curioso que os discursos se desenvolvam nesse sentido, no entanto, já que Fíges cita algumas autoras literárias como Virginia Woolf e George Eliot, lendo a última de forma bastante positiva. Sua leitura de George Eliot, porém, valoriza o realismo, e a maioria de suas referências aos seus textos servem como exemplos de vivências das relações de gênero, pouco sendo dito a respeito de sua qualidade literária. É como se as referências à literatura fossem de fato exemplos da realidade, separados das discussões sobre arte.

³¹ “They worked within the limits of what had been defined as female by male tradition: They saw women through male eyes, painted a male’s idea of female.” (FIRESTONE, 1970, p. 159). Firestone se refere aqui a pintoras mulheres que, segundo ela, reproduzem o olhar sobre a mulher construído pela tradição masculina.

³² Demandaria uma negação de toda a tradição cultural para as mulheres produzirem mesmo uma ‘verdadeira’ arte feminina. Porque uma mulher que participa da cultura (masculina) deve atingir e ser avaliada por padrões em cuja construção ela não teve papel algum – e certamente não há lugar nessa tradição para uma visão feminina, mesmo que ela pudesse descobrir qual é. Naqueles casos em que uma mulher, cansada de perder em um jogo masculino, tentou participar da cultura de uma forma feminina, ela foi diminuída e mal-entendida, nomeada pelo padrão cultural masculino como ‘Artista feminina’, trivial, inferior.” (minha tradução)

Algumas contradições nas discussões dessas autoras mostram que tanto Firestone como Figes parecem se tornar vítimas de sistemas masculinistas de recepção que elas mesmas acusam, demonstrando a dificuldade de inserir a si mesmas no círculo hermenêutico, e de reconhecer a reprodução do olhar patriarcal. Firestone, por exemplo, compreende que as mulheres que produziram arte ao longo da história estão jogando um jogo cujas regras foram estabelecidas por e para homens. A pesquisadora considera, a partir desse raciocínio, porém, que há um número pequeno de mulheres que “contribuíram para a cultura”, e chega a afirmar que elas tendem a ser menos talentosas do que os homens (FIRESTONE, 1970, p. 157)³³.

No texto de Figes, esse preconceito se torna ainda mais explícito na forma de concepções bastante antiquadas em relação às capacidades físicas (e até psicológicas) femininas, principalmente quando evoca as sonatas ao piano, a capela sistina, ou famosas esculturas, todas obras que a autora considera fisicamente pesadas demais para mulheres (FIGUES, 1970, p. 20). Em seguida, porém, contraditoriamente, ela reconhece o trabalho da escultora moderna Barbara Hepworth, e afirma que mulheres foram, no geral, condicionadas a “recusar o trabalho físico árduo e evitar certas imagens como não-femininas.” (idem).

Firestone tem certos momentos de tomada de consciência a respeito dessas contradições, chegando a se perguntar se as autoras de literatura podem ser, quem sabe, tão boas quanto os homens, mas não serem bem lidas. Esse discurso não está ainda plenamente elaborado, mas aparece aqui justamente como autoquestionamento, partindo criticamente de sua própria tendência de rejeitar textos femininos a partir de sua educação literária³⁴.

Essas contradições apontam para uma tentativa ainda insegura e pouco elaborada de abordar o tema da mulher como autora e produtora de obras de arte. Torna-

³³ But what about the women who have contributed directly to culture? There aren't many. (...) Because they have had to compete as men, in a male game – while still being pressured to prove themselves in their old female roles, a role at odds with their self-appointed ambitions – it is not surprising that are seldom as skilled as men at the game of culture. (FIRESTONE, 1970, p. 157). [“Mas e as mulheres que contribuem diretamente à cultura? Não há muitas. (...) Porque tiveram que competir como homens, num jogo masculino – enquanto ao mesmo tempo sendo pressionadas para se provar em seus velhos papéis femininos, papéis em desacordo com suas ambições individuais – não é surpreendente que sejam raramente tão hábeis como homens no jogo da cultura.”]

³⁴ “But though the ‘male’ library continued to repel me, in the process of developing ‘good taste’ (male taste), I also lost my love for the ‘female’ library, indeed I developed an abhorrence; and I would – I’m ashamed to admit it – far sooner have been caught dead with Hemingway than with Virginia Woolf in my hands.” (idem, p. 161) [“Mas apesar da ‘biblioteca masculina’ continuar me repelindo, no processo de desenvolver ‘bom gosto’ (gosto masculino), também perdi meu amor pela biblioteca ‘feminina’, de fato desenvolvi uma aversão, e eu preferia – tenho vergonha de admitir – muito mais ser pega morta com Hemingway do que com uma Virginia Woolf em mãos.”]

se evidente, ao ler essas passagens, a necessidade que Showalter terá, na próxima geração, de afirmar que *já existe* uma literatura de qualidade escrita por mulheres, uma “literature of their own”, a ser não apenas recuperada da escuridão histórica, mas reconhecida enquanto tal dentro do próprio discurso feminista. Se as pesquisadoras do período não foram capazes de reconhecer no passado a presença significativa da arte e da literatura criadas por mulheres, Firestone aventava, ainda assim, a possibilidade futura de surgimento de uma “autêntica arte de mulheres”³⁵. É interessante notar que a geração seguinte da crítica literária feminista reivindicaria, justamente, tal arte e literatura produzida por mulheres, porém não como algo pelo qual se deva esperar, mas sim como algo a redescobrir no passado.

A questão da centralidade dos textos masculinos nas obras do período, que será questionada por pesquisadoras da década seguinte é, de certa forma, reconhecida por Figs: Na introdução de *Patriarchal Attitudes*, Figs admite que sua intenção era que seu livro fosse “sobre mulheres na sua relação com a sociedade como um todo, sobre o papel tradicional que exercem há tanto tempo, os motivos para isso, e as formas como acredito que esse papel deva mudar.” Em seguida, porém, ela acrescenta, como se o livro tivesse tomado rumos fora do seu controle: “Se tornou um livro majoritariamente sobre homens.” (PLAIN/SELLERS, 2007, p. 105 minha tradução). Este é um fenômeno exemplar desse primeiro período da crítica literária feminista, e que se repetirá de modo diverso nas práticas de crítica feminista, tal como Eagleton avalia de forma bastante precisa:

Como denota Figs, ela *quer* chegar até as mulheres, mas se sente obrigada primeiro a atravessar uma longa história de leis, preceitos, ideologias, instituições e práticas culturais – todas, ela acredita, criadas e sustentadas por homens. Apenas quando esse excesso for desobstruído será possível lançar as bases para que as mulheres revelem seu potencial completo. (SELLERS/PLAIN, 2007, p. 106 minha tradução)

Eagleton também observa um raciocínio similar em Woolf, que fala de uma barra escura e reta formando a letra I (“eu” em inglês) que oblitera a figura da mulher. O fenômeno da barreira masculina que se manifesta como algo a ser atravessado para que se possa chegar ao tema da mulher ressoa diversas ideias da teoria feminista, desde a alteridade constitutiva de Beauvoir até a heterossexualidade compulsória de Rich, para

³⁵ “Eventualmente, a partir dessa fermentação – talvez muito em breve – poderemos ver a emergência de uma arte feminina autêntica. Mas o desenvolvimento da arte ‘feminina’ não deve ser visto como reacionário, como sua contrapartida, a escola Masculina da Virilidade. Ao contrário, ele é progressivo: uma exploração da realidade estritamente feminina é um passo necessário para corrigir o vazio numa cultura baseada na sexualidade. É apenas quando tivermos integrado o lado escuro da lua na nossa própria visão de mundo que poderemos começar a falar seriamente sobre a cultura universal.” (FIRESTONE, 1970, p. 166).

quem a figura masculina interrompe a relação e qualquer tipo de comunicação feminina. Mas esse fenômeno é sentido na prática, como podemos ver, pelas pensadoras da crítica feminista, e se reflete também na busca por estudar a questão da tradição literária, como pude discutir no último capítulo da minha dissertação de mestrado, a partir da imagem da vitrine onde ficam os “modelos brutais” dos textos masculinos, ressoando os “castelos de pedra” de James Joyce, ecoados no poema *Ulysses* de Ana Cristina Cesar. O enfrentamento dessa barreira da tradição cultural masculina é uma das marcas da crítica literária feminista da primeira geração.

Kate Millett: entre teoria e literatura

Se os trabalhos desse período são compreendidos como “totalizantes”, Millett é responsável pelo mais amplo desses projetos, cujo objetivo central seria “esboçar ‘notas para uma teoria do patriarcado’” (1970, p. 32 apud Clough, 2005, p. 474). Considerando-se isso, é ainda mais significativo observar que sua obra se inicia pela análise literária. O caráter inovador das propostas de Millett em *Sexual Politics* se evidencia justamente pela proximidade criada entre o texto literário e a pesquisa em ciências sociais. (CLOUGH, 2005, 476)³⁶. Se, inicialmente, o texto de Millett ainda não é capaz de considerar a literatura naquilo que nela ultrapassa a representação do real³⁷, a forma como ela dialoga com os textos de literatura na segunda parte do livro mostra um esforço em criar significados a partir deles, não mais apenas como evidências ou documentos a respeito da realidade concreta, mas como agentes na construção de um contexto cultural. A capacidade de ultrapassar a visão do texto literário como representação da realidade, e refletir a respeito dos processos de leitura e escrita, e de aspectos formais, só seria atingida pela crítica feminista em décadas posteriores. Ainda assim, é evidente que esse processo tem seu embrião na obra de Millett.

³⁶ Em “The Hybrid Criticism Of Patriarchy: Rereading Kate Millett’s *Sexual Politics*”, Patricia Ticineto Clough discute a importância do livro de Millett como um ponto de virada nas concepções tanto da crítica sociológica como na crítica literária, e destaca a importância de considerar essa obra “adorada pela mídia como fundação teórica para o recente movimento de libertação das mulheres” agora como um livro de crítica literária, considerado por Jane Gallop como primeira obra de “crítica literária feminista acadêmica” (Clough, 2005, 473). Apesar da maioria das pesquisadoras hoje considerar *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf o trabalho fundador da crítica literária feminista, em termos da crítica literária feminista dentro da academia, a obra de Millett de fato pode ser pensada como a primeira nessa linha, já que foi sua tese de doutorado antes de ser publicada (depois de diversas recusas de editores) como livro.

³⁷ Suas leituras literárias do primeiro capítulo são dedicadas a cenas de obras literárias (escritas por homens), que representam a sexualidade de modo a reforçar aspectos do sistema patriarcal heterossexista. Clough denomina a leitura literária feita por Millett no seu primeiro capítulo como “ultra-temática”, cujo foco está “apenas no conteúdo dessas cenas de sexualidade, à exclusão de qualquer exploração da sua forma ou da literariedade de seu texto e sua construção de autoridade.” (idem).

Além disso, como mostra Clough, “os romances são entendidos na sua interação com outros textos” (idem, 478), o que nos aponta novamente para uma noção de tradição literária, que está na mira do olhar crítico de Millett. É importante destacar também que, ainda que as autoras mulheres de fato não sejam maioria em seu trabalho, as páginas dedicadas à discussão do livro *Villette*, de Charlotte Bronte, são bastante aprofundadas. Sua crítica é positiva, sem ser idealizada, reconhecendo as armadilhas que Bronte é obrigada a enfrentar no âmbito público e privado, justamente por ser mulher, e mostrando as saídas encontradas pela autora³⁸, o que mostra que não se trata da completa ausência de leituras de obras escritas por mulheres nessa fase da crítica, nem sempre de leituras negativas³⁹.

Ao discutir a obra de John Ruskin (*Of Queen's Gardens*, 1865), Millett aponta as ideologias que estão por trás do discurso de Ruskin, e demonstra como o trabalho de crítica literária do autor é instrumentalizado para difundir valores misóginos a partir de ideais femininos de submissão que ele recupera nas personagens da literatura. Diante da tradição, Millett parece se perguntar, diferente de Woolf, menos “como ler a tradição” e mais “como a tradição me lê.”⁴⁰ Apontar esse uso da tradição literária como instrumento opressivo, a partir das leituras masculinas dessa tradição, é uma das conquistas centrais de Millett em relação à crítica literária.

Para Clough, a segunda parte da obra de Millett prepara o terreno para a terceira parte, na qual fica claro que “não é apenas o social que está no coração do literário, mas o literário que está no coração do social” (CLOUGH, 2007, p. 477). Millett termina de construir, então, uma ideia que a segunda parte apenas insinua: “que o texto literário é mais uma inflexão de vários outros textos literários, filosóficos e de

³⁸ “Charlotte Bronte has her public censor as well as her private one to deal with. This accounts for the deviousness of her fictional devices, her continual flirtation with the bogs of sentimentality which period feeling mandates she sink in though she be damned if she will. Every Victorian novel is expected to end in a happy marriage; those written by women are required to. Bronte pretends to compromise convention is appeased by the pasterboard wedding of Paulina Mary and Prince John; cheated in Lucy's escape. Escape is all over the book; *Villette* reads like one long meditation on a prison break.” (MILLETT, 1970, p. 146) [“Mas Charlotte Brontë tem de contar com os seus censores públicos tanto como com os seus censores privados. O que explica o rumo que toma a sua história, as suas incursões permanentes nos meandros da sentimentalidade aos quais a constrange o espírito do tempo om risco da destruição de si mesma. Todos os romances vitorianos devem terminar por um casamento feliz; sobretudo os escritos por mulheres. Brontë pretende temporizar. Por um lado, sacrifica ao conformismo casando Paulina Mary e o príncipe John e por outro esquiva-o graças à fuga de Lucy. A fuga é o tema que ressurge a cada momento por todo o livro; *Villette* lêse como uma longa meditação sobre o arrombar da clausura.” (MILLETT, p. 102. Tradução Alice Sampaio. Versão Editora Dom Quixote).

³⁹ Uma leitura mais justa das autoras modernas, porém, como Woolf ou Mansfield, só viria a se tornar uma realidade da crítica feminista após os anos 1980.

⁴⁰ Aula proferida pela Profa Cristina Henrique da Costa no Depto de TL do IEL/ UNICAMP em 2021.

ciências sociais.” (Clough, 2007, p. 480). Essa formulação de Clough aponta para a formação, nas reflexões de Millett, de um pensamento da tradição literária: textos historicamente imbricados a outros textos, que carregam neles mesmos a carga de outros textos não apenas literários, mas teóricos, e que, “herdam, elaboram e dão continuidade ao construto ideológico ao qual Millett se refere como contrarrevolução.” (idem, p. 480). Já parece possível concluir que o seu trabalho cria as bases para a próxima geração da crítica literária feminista, a qual se volta com mais convicção ao texto literário como fim em si mesmo, e menos como instrumento.

Assim como a interpretação da tradição como valor negativo ou positivo irá oscilar ao longo das gerações da crítica literária feminista, a priorização do texto literário passa por um processo semelhante. Sempre correndo o risco de ser reduzido a mero espelho do real ou instrumento da teoria, o texto literário ganhou com Millett uma importância central que talvez fosse reconhecível dentre as reflexões feministas anteriores apenas no ensaio seminal de Woolf. Talvez possamos interpretar que, se de um lado a ausência das autoras femininas no texto de Millett instiga a próxima geração a se dedicar à autoria feminina, como consequência de uma carência, de outro lado a capacidade de Millett em transformar o olhar sobre o texto literário é o que permite à próxima geração um olhar inovador para as autoras mulheres. Quanto à tradição, ainda que haja alguma oscilação entre a tradição enquanto conceito cultural mais geral e a tradição propriamente literária, ela carrega, de todo modo, uma carga negativa, é até aqui uma força opressiva contra a qual é preciso resistir, a qual é relevante desmascarar e, em última instância, a qual é preciso diretamente combater.

Anos 70: A *ginocrítica*

A denominação “ginocrítica” será mais tarde cunhada por Elaine Showalter, uma das principais responsáveis pela virada da crítica literária feminista ao longo dos anos 1970. Para ela, reduzir a crítica feminista à denúncia dos estereótipos femininos perpetuados por homens seria privar-se do conhecimento da vivência das mulheres, reconhecendo apenas aquilo que os homens quiseram representar a partir delas. A pesquisadora propõe, portanto, uma espécie de recusa à leitura da tradição masculina (estendendo-se, para além da literatura, também a nomes da filosofia e psicanálise, por exemplo), e a dedicação quase exclusiva aos textos de autoria feminina. Essa perspectiva é denominada *ginocrítica*, e se torna o principal modo de crítica literária

feminista anglo-americana dos anos 1970, voltada para a recuperação e leitura dos romances do século XIX.

Preocupadas com o silenciamento e a exclusão feminina da tradição literária, pesquisadoras desse período se inspiram nas palavras de Virginia Woolf, “we look back through our mothers” (“se nós somos mulheres, pensamos no passado através de nossas mães” WOOLF, 2021, p. 122), para defender a necessidade de reconhecer o papel da mulher como produtora de literatura na história, não apenas encaixando as mulheres na tradição dominada por homens, mas produzindo a história de uma tradição das próprias mulheres (EAGLETON, 2011, p.1). Showalter elabora, portanto, a imagem de uma *tradição feminina* paralela e encoberta pela tradição literária dominante, como uma subcultura a ser recuperada. Essa tradição feminina já era anunciada na obra de Ellen Moers (1976), considerada por ela como um tipo de corrente subterrânea, “separada mas independente da tradição convencional” (SHOWALTER, 1977, p.10). Elaine Showalter a denomina “o continente perdido da tradição feminina” (idem).

A ideia de *female tradition* torna-se um dos pilares da *ginocrítica*, e representa um gesto hermenêutico de recuperação da tradição como valor positivo, pelo viés da substituição da tradição enquanto domínio exclusivo dos textos canônicos masculinos pela nova tradição feminina em construção e recuperação. Susan Stanford Friedman, em seu livro *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, ao retomar a história do campo, define a *ginocrítica* como “o estudo histórico de mulheres escritoras como uma tradição literária distinta” (FRIEDMAN, 1998, p. 18), confirmando que a questão da tradição e a sua recuperação positiva entre mulheres é uma das empreitadas definidoras desse período.

Algumas das principais obras do período são: *The Female Imagination* (1975) de Patricia Meyer Spacks, *Literary Women* de Ellen Moers (publicado em 1976, porém escrito em grande parte na década anterior, desde 1963), *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (1977), de Elaine Showalter, e *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

No geral, segundo a avaliação pelo olhar crítico posterior sobre esse período, pode-se interpretar a *ginocrítica* como uma fase de recuperação histórica, na qual autoras como Spacks, Moers e Showalter transformam a compreensão da história literária e reúnem novo material crítico em torno de textos pouco lidos do século XIX, partindo, segundo Plain (2007), de perguntas simples como: “onde estavam as mulheres escritoras?”, “o que escreviam?” e “como chegaram a escrever?”.

É importante frisar que a ginocrítica não se dedica, como haviam feito pesquisadoras anteriores, às definições filosóficas da mulher ou do feminino, ou mesmo à descrição das estruturas sociais e históricas que sustentam a opressão feminina, como fizeram Millett e suas contemporâneas. Trata-se de um projeto de leitura e crítica cuja primeira e central característica é a escolha dos objetos: textos literários escritos por mulheres. No que tange as oscilações entre teoria e crítica literária, é possível avaliar hoje que a ginocrítica priorizou aquilo que há de literário nesse campo de estudos. Ainda que as discussões sobre os aspectos estéticos dos textos sejam menos presentes do que o viés histórico, o foco principal desses estudos é sempre a literatura.

A tendência historicista acompanha todos os trabalhos dessa geração. Entretanto, na medida em que a década de 1970 se aproxima de seu fim, alguns desses textos apontam para inovações em termos da reflexão crítica. *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, representa, por um lado, uma continuação da empreitada de recuperação histórica de Spacks, Moers e Showalter, mas por outro lado, traz inovações críticas fundamentais. O trabalho em torno das metáforas de clausura e confinamento, além da relação com o peso da tradição masculina e a lei do pai, são pontos fortes que sustentam a obra de Gilbert e Gubar como um tipo de ponto de virada, como aponta Helen Carr (PLAIN/SELLERS, 2007, p.130). Podemos acrescentar também a criação do conceito de “angústia de autoria” (a partir do esquema edipiano da “angústia das influências” de Bloom), formulação que pode ser ainda de grande interesse no diálogo com teorias atuais da literatura.

As conquistas do texto de Kate Millett em relação à literatura, já comentadas acima, foram fundamentais para que autoras como Gilbert e Gubar fossem capazes de dedicar sua leitura, criticamente informada pelas teorias feministas, ao texto literário. A ultrapassagem da leitura do texto literário apenas como reflexo de realidades sociais, e sua compreensão, ainda incipiente, como espaço que consolida, reitera ou questiona valores, mas que também tem seu próprio funcionamento em certa medida autônomo, foram as bases para que Gilbert e Gubar pudessem investigar interesses feministas, agora com o foco de seu trabalho totalmente voltado ao texto literário, e especificamente aos textos de mulheres do século XIX.

A obra *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) se dedica à leitura de obras de mulheres do século XIX (inglesas e americanas) de modo a identificar e interpretar metáforas em comum entre essas autoras, fazendo, talvez pela primeira vez, o esforço de ler tais obras em

conjunto, pensando os textos de mulheres como uma categoria possível de análise. Gilbert e Gubar escolhem o século XIX como objeto porque entendem tal período como a “primeira era na qual a autoria feminina não era em algum sentido uma anomalia.” (GILBERT & GUBAR, 1979, p.xi, do prefácio à primeira edição.). Além disso, as autoras elaboram conceitos e refletem a respeito da relação histórica da mulher com a escrita literária e a as tensões dessa escrita com a tradição dominante (masculina), assim como seguem elaborando as bases para pensar uma ideia de “tradição feminina”, dando continuidade ao projeto de Moers e Showalter: “no século XIX já havia uma subcultura feminina rica e claramente definida, uma comunidade na qual mulheres conscientemente liam e se relacionavam com os trabalhos umas das outras⁴¹ (idem).

O panorama geral da história dessa comunidade, construído por Moers e Showalter, é o que permite, nas palavras de Gilbert e Gubar, que elas próprias possam, por sua vez, focar sua atenção de forma mais próxima na análise específica de textos literários desse período que consideram cruciais. É essa possibilidade de uma leitura mais aproximada que permite interpretações originais em termos da crítica literária feminista até então, inclusive a atenção às metáforas: “Assim como críticos fenomenólogos tais que Gaston Bachelard, Simone de Beauvoir, e J. Hillis Miller, tentamos descrever a experiência que gera metáforas assim como a metáfora que cria experiências.” (idem, p.xiii).

Para além de ser um registro valioso de um certo período da crítica literária feminista, o livro se mantém relevante ainda hoje por conta do esforço de distanciamento e aproximação dos textos literários. Gilbert e Gubar criaram conceitos que se tornaram instrumentos para a crítica literária feminista por meio de um olhar que parte do texto literário para construir uma visão mais geral sobre o campo, e retorna ao texto.

Podemos notar, então, certa tendência dos trabalhos que representam um ponto de virada nas gerações da crítica literária feminista até aqui, de consolidar, de um lado, os esforços de outras autoras de sua geração, e ao mesmo tempo de preparar o terreno para as mudanças que seriam os motes principais da geração seguinte⁴².

⁴¹ “by the nineteenth century there was a rich and clearly defined female literary subculture, a community in which women consciously read and related to each other’s works”

⁴² Apesar de mencionar as teóricas francesas de forma breve adiante, é importante destacar que trabalhos como “Ce Sexe Qui N’en Est Pas Un” (1977), foram publicados concomitantemente a trabalhos como o de Patricia Meyer Spacks. As diferencialistas são, portanto, contemporâneas da ginocrítica, de modo que a discussão com elas não deve ser pensada apenas como uma teoria que vem a influenciar a geração

Diversos são os problemas apontados e as críticas feitas à ginocrítica, inclusive à ideia de “tradição feminina”, mas a sua importância não deve ser desconsiderada, como aponta Klobucka:

A ginocrítica afigura-se como, ao mesmo tempo, i) um modelo associado fortemente a um momento específico do passado e daí, etimologicamente, ‘ultrapassado’; e ii) um fenômeno historicamente marcante enquanto origem fértil de muitos caminhos críticos e teóricos (incluindo os que terão surgido em derivação oposta a esta origem) e daí tudo menos esgotado. (KLOBUCKA, 2009, p.17)

A crítica da *ginocrítica*

O gesto de recuperação da *ginocrítica* que, imbuído de uma visão hermenêutica da tradição, recupera alguma positividade do conceito, será novamente posto em xeque por grupos que apontam as características opressivas e excludentes da noção de tradição, agora “feminina”. Durante a segunda metade dos anos 70 e a virada para os anos 80, feministas negras e lésbicas apontam os aspectos excludentes dessa nova ideia de tradição: branca, inglesa (no máximo estadunidense), e heterossexual. Barbara Smith (*Toward a Black Feminist Criticism*, 1977) mostra que o gesto de Showalter desconsidera a identidade feminina e negra em sua existência concomitante⁴³. Críticas como as de Smith se consolidaram mais tarde em *Ain't I a Woman* de Bell Hooks (1981), e em coleções de artigos como *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave* (1982) [PLAIN, SELLERS, 2007, p.128]. De outro lado, pesquisadoras como Bonnie Zimmerman⁴⁴ (1981) e Adrienne Rich observam que mesmo quando autoras literárias lésbicas como Woolf e Stein eram discutidas, sua sexualidade era ignorada (idem, p. 129).

O caso de Adrienne Rich é interessante por ela ser uma figura contraditória, já que sua busca por nomes do passado e por tradições parece aproximá-la de Showalter e suas pares na busca por “mães literárias”. Mas sua ênfase na ideia da heterossexualidade como instituição a ser questionada (“Compulsory Heterossexuality and Lesbian Existence”, 1980) se apresenta como crítica fundamental à ordem vigente (EAGLETON, 2011, p.3). As contradições personificadas na figura de Rich podem nos ajudar a compreender a transição para a década de 1980, quando não será mais possível pensar a crítica literária feminista a partir de gerações mais ou menos unívocas, e sim

posterior, mas como outro modo, talvez paralelo à ginocrítica, de pensar a mulher como diferença na literatura, especificamente pelo viés da importante discussão que colocam a respeito da linguagem.

⁴³ Além disso, Smith critica o uso indevido que Showalter faz do exemplo de autores negros americanos como subcultura literária a servir de inspiração para a crítica feminista.

⁴⁴ “What has never been: An overview of lesbian feminist criticism” Bonnie Zimmerman *Feminist Studies*. Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1981), pp. 451-475.

como um campo de estudos plural, povoado de disputas de significados e conflitos de interpretação.

Quando Susan Sellers e Gill Plain discutem essas interpelações à ginocrítica, em *A History of Feminist Literary Criticism*, deixam de citar um nome que talvez não tenha sido central nas críticas diretas às pesquisadoras da ginocrítica, mas cuja contribuição teórica é um marco relevante para as mudanças em curso nesse período. Trata-se de Monique Wittig, especialmente seu artigo “The Straight Mind” (apresentado pela primeira vez na Modern Language Association Convention em 1978). Suas postulações a respeito da lésbica contribuíram para o questionamento da categoria “mulher” nos estudos feministas, tal como se desenvolve posteriormente nos debates em torno da figura da “mulher autora”, a exemplo da polêmica entre Peggy Kamuf e Nancy Miller, já discutida aqui.

Anos 80 e virada da década de 90: teoria, dissolução e discussão

Em 1980, Annette Kolodny observa que o trabalho da crítica literária feminista se diferencia de outras críticas sociais justamente pela falta de coerência sistemática. Se for comparada, por exemplo, com leituras marxistas, essa crítica parece carente de um programa, caracterizada mais como “um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação de objetivo compartilhado” (EAGLETON, 2011, p. 219). Para Kolodny, entretanto, isso foi e continua sendo ao mesmo tempo sua força e sua fragilidade. Essas afirmações descrevem em particular a década de 1980.

Segundo Helen Carr, a crítica literária feminista se torna então mais diversa, sofisticada e ampla, mas também mais dividida (PLAIN/SELLERS, 2007, p.131⁴⁵). Era um sinal de sucesso que agora o feminismo ganhasse tantas formas. Cria-se, porém, certa tensão entre a necessidade de abraçar a pluralidade e os conflitos, a fim de evitar os erros de uma empreitada totalizante (que acaba por ser sempre excludente), e a busca pela compreensão de alguma unidade do campo. Para Nancy Miller, essa discussão não será resolvida: “Não prevejo qualquer real acordo nesse tema aqui ou em outra parte,

⁴⁵ “Feminist literary criticism in the eighties became more diverse, more sophisticated and more wide-ranging, but also more divided.” (SELLERS, 2007, p. 131)

porque creio que a questão de uma prática feminista efetiva seja insolúvel.”⁴⁶ (Miller, “The text’s heroine”: A feminist critic and her fictions, 1982).

Virada teórica?

Ainda que não possamos falar em unidade geracional para a crítica literária feminista nos anos 80, historiadoras atribuirão ao período uma maior busca de aprofundamento teórico (e conseqüente dispersão, já que diferentes teorias de sociologia, filosofia e psicanálise interessavam a diferentes grupos).

Observa-se na década de 1980 um crescente interesse na academia anglófona pelo feminismo francês e pelas discussões já bastante estruturadas nesse meio, como a questão da linguagem. A coleção *New French Feminisms*, editada por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, justamente no ano de 1980, proporcionou a diversas pesquisadoras anglófonas o acesso ao pensamento de autoras como Hélène Cixous e Julia Kristeva. Outras linhas teóricas francesas ganhavam espaço no ambiente acadêmico ligado ao feminismo, como a psicanálise e o pensamento pós-estruturalista.⁴⁷

A aproximação com o pensamento francês⁴⁸, com a psicanálise lacaniana e as teorias filosóficas da desconstrução contribuíram para as análises do gênero como posição linguística do discurso e, portanto, para a ideia de subversão do discurso, por sua vez, como subversão das construções de gênero (SHOWALTER, *Speaking of gender*, p.3). De outro lado, a crítica feminista inglesa começa a travar diálogo com a crítica marxista, associando o gênero à categoria de classe social, e dando origem à versão feminista da crítica literária marxista (FUNCK, 2016, p.148). Essa dissolução prepararia o terreno para o cenário dos anos 90, no qual tanto a palavra “feminista”

⁴⁶ “I foresee no real agreement on this matter here or elsewhere, because I think that the question of an effective feminist practice is unsoluble”

⁴⁷ A ideia de desconstrução (Jacques Derrida) passa a ocupar grande espaço nas discussões acadêmicas anglo-americanas. Toril Moi, por exemplo, em “Sexual/Textual Politics” (1985) elogia as pensadoras francesas pós-derridianas pela sua capacidade de sutileza, ao contrário da geração anglófona da década de setenta que, segundo ela, é ingenuamente essencialista. De outro lado a pensadora acredita que em termos políticos o pensamento pós-estruturalista seja insatisfatório. Apesar das oposições apontadas por Moi, talvez seja possível, por outro ponto de vista, pensar nas críticas desconstrucionistas como Cixous e Irigaray por meio de alguns pontos de contato também com a ginocrítica, a partir do fato que buscam uma “escritura feminina”, proposta que se aproxima do projeto da ginocrítica pelo viés do encontro de uma estética específica das autoras mulheres. A discussão é, porém, complexa, e não caberá ao escopo do presente trabalho.

⁴⁸ A coleção *New French Feminisms*, editada por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, justamente no ano de 1980, proporcionou a diversas pesquisadoras anglófonas o acesso ao pensamento de autoras como Helen Cixous e Julia Kristeva.

quanto a palavra “literária” são postas em questão, tornando a noção de crítica literária feminista um problema.

Entretanto, a ideia de que os anos 80 representam uma “virada teórica” na crítica literária feminista também não é consenso. Toril Moi (2009), por exemplo, associa os anos 80 ao início de uma falta de sintonia entre teoria e prática que, segundo ela, se mantém até o presente, e Miller (2002) também atribui o início de uma crise teórica que aponta a impossibilidade de unidade em relação ao pensamento feminista à década de 80. A denominação dos anos 80 como virada teórica também presume a ausência do pensamento teórico nas discussões da década anterior, o que, para Eagleton, por exemplo, não se justifica. Para ela, a interpretação da década de 70 como carente em teoria ignora seja o contexto intelectual e político daquela década, seja a existência de autocrítica e linhas teóricas diversas no período:

A história não foi gentil com a crítica literária feminista dos anos setenta. As numerosas posições teóricas que se tornaram correntes na academia durante os anos oitenta e além constantemente olhavam para o feminismo dos anos setenta como ‘não-teórico’, ‘ingênuo’ e desesperadamente preso a empirismos ou noções pouco sofisticadas de identidade. Essa atitude desdenhosa ignora o contexto político e intelectual no qual se desenvolveu o feminismo da década de setenta. Ela também ignora a existência dentro desse período tanto de autocrítica e uma gama ampla de posições teóricas com as quais o feminismo engajou. (Eagleton, in PLAIN, 2007, p.111)

Como exemplo, Eagleton recupera os diversos questionamentos feitos a Kate Millett por parte de pesquisadoras da sua geração, certos debates consistentes em torno da força e da fragilidade teóricas da autora. Em seguida, relembra também os conflitos entre Jacobus e Showalter, as discordâncias e as críticas de caráter teórico, além de apontar a atenção ao feminismo francês e às correntes ligadas à psicanálise, já presentes nos anos 70.

Clare Hemmings (2005) irá mais tarde rever essa visão da história da crítica literária feminista, criticando a tendência de atribuir influências externas ao pensamento feminista (Lacan, Foucault, etc) às transformações dos anos 80 para 90 (principalmente Haraway, Butler e Spivak). Para Hennings, essa tendência dá a entender que autoras centrais do período representam uma quebra e um distanciamento em relação ao desenvolvimento feminista, o que para ela não se verifica. Ela mostra como essas autoras posteriores são influenciadas por pensadoras feministas, defendendo a visão desse processo menos como quebra e mais como desenvolvimento interno, consequência não de um afastamento do pensamento feminista, mas de diálogos e conflitos teóricos importantes. (EAGLETON, 2011, p. 33.)

Quanto à escolha de objetos de estudo, há também novos e múltiplos pontos de vista durante os anos 80. Nessa década cresce, por exemplo, o interesse pelas autoras literárias modernas, negligenciadas na crítica literária feminista até então, e passa-se finalmente a desafiar a ideia de que o modernismo literário tivesse sido dominado por homens. A própria Virginia Woolf começa apenas nessa altura a ser objeto de estudos de crítica literária feminista, tendo sido até então muito mais considerada, ironicamente, por seu papel como uma das fundadoras da própria crítica literária feminista, do que pela sua contribuição literária. Como aponta Toril Moi, a crítica dos anos 70 estava mais interessada nas realistas do século XIX do que na escrita experimental de autoras como Woolf. Superando a quase exclusividade dos estudos voltados à narrativa, cresce também nos anos oitenta o interesse pela poesia escrita por mulheres, resultando em obras como *Women Writers and Poetic Identity* (1981) de Margaret Homans, e *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (1986) de Alicia Ostriker, esta última particularmente interessante para o presente trabalho devido à sua leitura das figuras mitológicas em obras da segunda metade do século XX.

Adrienne Munich (1985)⁴⁹ questiona a prescrição, defendida pela *ginocrítica*, de que a crítica literária feminista deveria se dedicar exclusivamente a textos escritos por mulheres. Defendendo a necessidade de retomar a leitura crítica de autores homens da tradição, Munich argumenta que a reformulação da leitura crítica é, em si, uma das tarefas do feminismo nos estudos literários. É preciso participar da disputa de significados em relação às obras clássicas e operar mudanças nos paradigmas de leitura já que, como argumenta Munich, por vezes a crítica tradicional é mais misógina do que os textos de literatura da tradição.

E a tradição como fica?

Nesse cenário de pluralização do campo e de proliferação dos conflitos de interpretação, como fica a categoria de tradição, ou a ideia de tradição de mulheres? Algumas críticas importantes à ideia de “*female tradition*” de Showalter amadureceram ainda nesses períodos, mas não se dedicam à discussão do conceito em si, e sim à crítica dos pressupostos tais que as metáforas familiares. Para Linda Williams (1992) as metáforas de matrilinearidade e maternidade literária repetem um imaginário patriarcal e autoritário. Ela sugere a recusa desse esquema de interpretação, enquanto Betsy Erkkila

⁴⁹ “Notorious signs, feminist criticism and literary tradition.” In: *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, 1985

(1992) mostra como a realidade das relações entre escritoras mulheres é repleta de conflitos, questionando a noção idealizada de sororidade. Mais tarde, porém, Jane Spencer (2005) retomará as metáforas familiares, mostrando que o parentesco é uma metáfora central no ocidente, e não pode ser simplesmente recusado como categoria de análise.

Nesse movimento de pluralização das ideias, porém, salvo breves exceções, a questão da tradição parece se dissolver em discussões adjacentes. O termo tradição literária e os problemas que ela acarreta deixam de ser uma questão central, e parecem ser deixadas em suspenso. O questionamento da noção de tradição de mulheres dá lugar ao questionamento da categoria da mulher escritora (espelho do questionamento da categoria de mulher de modo geral), como já vimos, a partir das discussões entre Peggy Kamuf e Nancy Miller.

Vale a pena, porém, atentar à posição de Munich, citada acima, interessante justamente por retomar a noção de tradição enquanto tradição dominante e por voltar a colocar em discussão o conceito de tradição e a relevância da estratégia crítica de atacar a própria tradição crítica, uma empreitada diretamente comprometida com os textos literários. Munich volta o olhar crítico à própria crítica hegemônica, e defende a recuperação hermenêutica da tradição literária, sem tocar, porém, na discussão da tradição de mulheres de fato. A ideia de Munich parece ser não rejeitar a ideia de tradição para poder justamente discutir com ela, questioná-la e até mesmo modificá-la (afinal, se transformamos a tradição crítica a respeito da tradição literária, estaremos transformando a própria tradição literária?).

O caso brasileiro: a crítica literária feminista no Brasil

Mesmo que uma discussão teórica em torno do termo “tradição” não tenha sido desenvolvida com profundidade pela crítica literária feminista brasileira, o conceito é importante para o campo. De um lado, se associa às iniciativas locais de crítica do cânone. De outro, a ideia de uma tradição literária de mulheres brasileiras forma as bases para uma das principais linhas de pesquisa em crítica literária feminista entre nós, denominada como “linha de pesquisa do *resgate*” (MUZART, 2003, p.137). Desenvolvida pelo grupo A Mulher na Literatura, a linha do resgate tinha o objetivo de recuperar a memória de textos de autoras esquecidas entre nós, principalmente do século XIX. Dentre as pesquisadoras dessa linha podemos citar, além da própria

Muzárt, Elódia Xavier, Constância Lima Duarte, Susana Borneo Funck, Rita Terezinha Schmidt.

No entanto, a “tradição feminina” (como foi definida pela *ginocrítica*) parece ter sido usada mais como uma ferramenta útil a ser aplicada nos esforços práticos de recuperação de importantes obras de literatura brasileira do que como uma noção complexa que já tinha sido alvo de sérias críticas, e seguia irresolvida. Ao citar a ideia de Showalter sobre um contínuo de temas e padrões na literatura escrita por mulheres através de gerações, Elódia Xavier acrescenta: “é o que ela chama de ‘female literary tradition’, sem que isto implique em nenhuma forma de essencialismo.” (XAVIER, 1996, p.87). No momento de publicação de seu artigo, a proposta de Showalter já tinha sido confrontada por diversas críticas às quais Xavier não faz qualquer menção. Podemos considerar o acesso limitado a uma revisão organizada dessas críticas naquele momento como razão possível para essa ausência, dado o caráter conturbado do desenvolvimento da crítica literária feminista enquanto campo de pesquisa na academia brasileira.

A crítica literária feminista enquanto campo específico de estudos anglo-americanos chega ao país não como um desenvolvimento claro, mas como uma sobreposição das ideias iniciais da geração de 60 e 70, e das posições posteriores, muitas delas críticas à geração anterior. No Brasil “os primeiros estudos começaram a aparecer apenas em meados da década de 1980 – já na fase da teorização.” (FUNCK, 2016, p. 151). Esses primeiros estudos foram escritos, em grande parte, por pesquisadoras cuja formação se deu em parte no exterior, lembrando que boa parte dos trabalhos da crítica feminista não foi até hoje traduzida para o português.

Ainda que a influência das iniciativas da *ginocrítica* seja evidente para a linha do “resgate”, o caso específico da literatura e cultura brasileiras se diferencia dos esforços restaurativos anglo-americanos quando consideramos, como é preciso, os problemas profundos em torno do status da memória cultural e literária pertencente a este que Muzart (2003) denomina “um país sem memória”. Dadas essas diferenças, a crítica feminista brasileira a serviço do resgate histórico-literário pode ser considerada menos uma versão da *ginocrítica* anglo-americana, e mais uma abordagem particularmente brasileira.

A evolução do feminismo: subsídios para a sua história (1933), grande contribuição de Mariana Coelho à segunda geração de feministas brasileiras⁵⁰, propõe uma retrospectiva do movimento feminista na Europa e no Brasil, e conta com a recuperação de nomes femininos de importância histórica, dentre eles algumas escritoras. Dessa forma, a iniciativa de recuperação de autoras femininas no Brasil, mesmo que incipiente, é até mesmo anterior à *ginocrítica*.

O pensamento feminista brasileiro originariamente vincula-se às primeiras escritoras brasileiras, muito antes do amadurecimento de uma crítica literária feminista. Neste sentido, a aliança direta entre literatura e pensamento feminista também se verifica entre nós. Se quiséssemos aventar a hipótese de uma “pré-história” da crítica literária feminista brasileira, dois nomes centrais seriam Nísia Floresta, no século XIX, e Mariana Coelho, no início do século XX.

A obra de Nísia Floresta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), foi considerada por muito tempo como uma tradução livre da obra de Wollstonecraft, e apenas posteriormente reconhecida como tradução de outro manifesto feminista: *Woman not inferior to man*, assinado por “Sophia”, possível pseudônimo de Mary Wortley Montagu (COELHO, 2019, p.13). O caráter de palimpsesto que a tradução de Nísia Floresta ganha mediante essas informações se exacerba quando entendemos que o próprio texto assinado por “Sophia” se constitui, em grande parte, de apropriações de ainda outro manifesto feminista, *De l'égalité des deux sexes* de François Poulain de La Barre (1647-1723), este último mencionado por Beauvoir como uma das obras fundamentais para o nascimento do feminismo. Esse caso anedótico permite refletir a respeito de algumas características que dizem respeito tanto à história do pensamento feminista de modo geral, quanto à sua especificidade brasileira: A falta de sistematização e o apagamento da memória histórica, de um lado, e, de outro, o questionamento do estatuto de autoria do texto, pertencem a este processo. A importância da tradução e o processo de reescrita de textos de muitas origens é, portanto, outro dos temas centrais para pensar as origens da reflexão feminista, particularmente em países do sul global.

A crítica feminista e a tradição: em busca de síntese

⁵⁰ Mariana Coelho foi educadora, poeta, contista, ensaísta e tradutora, e é considerada figura importante para o terceiro momento do movimento feminista no Brasil (DUARTE, 2003, p.35), apelidada por Zahidé Muzart de “Beauvoir tupiniquim” (idem, p.39).

Como vimos, ao longo da história da crítica literária feminista, a ideia de tradição representou um ponto nodal de conflito de interpretações: ora vista como um sistema opressivo do qual é preciso se desvencilhar, ora como um potencial de ressignificação positiva que poderia sustentar a empreitada de recuperação da história da escrita de mulheres. Após as críticas à *ginocrítica*, o conceito retorna ao seu lugar de negatividade, não podendo, porém, ser completamente desconsiderado, tendo em vista os esforços continuados de estudar e compreender a literatura produzida por mulheres em diálogo. A discussão se pulveriza, e outros questionamentos basais entram na ordem do dia.

Por fim, a relação da escrita de mulheres com uma tradição marcadamente masculina acentua-se em estudos a respeito de poetisas modernas e contemporâneas, permitindo-se que passem despercebidos diálogos literários entre mulheres. É ainda necessária uma discussão mais profunda a respeito do próprio conceito de tradição, que não exclua simplesmente a ideia enquanto lugar de poder opressivo, mas também não reinscreva de modo ingênuo os mecanismos de exclusão que se quer criticar.

Sabendo que o próprio conceito de tradição literária está em disputa no campo dos estudos literários, é possível compreender que a dicotomia entre a recuperação positiva de alguma ideia de tradição e a recusa ao conceito não se limita a um problema da crítica feminista, ainda que se torne mais pungente no contexto da crítica feminista. Talvez o diálogo com o debate a respeito da tradição na filosofia possa nos ajudar a encontrar saídas para tais dicotomias no campo dos estudos literários. Buscando alguma síntese para um problema historicamente não solucionado, sabendo, porém, que não se trata de escolher um lado nessa dicotomia, e sim de dar significados possíveis às contradições inerentes à discussão, lançarei mão da filosofia de Paul Ricoeur, em busca de uma hermenêutica crítica da tradição literária de mulheres.

Para Paul Ricoeur, as formas de compreender a ideia de tradição se dividem entre dois gestos filosóficos básicos: a hermenêutica e a crítica das ideologias (RICOEUR, *Do texto à Ação*, 1978, p. 329). É justamente em torno de avaliações divergentes da ideia de tradição que esses dois campos de conhecimento estabelecem suas diferenças, e por isso mesmo precisam, segundo Ricoeur, se reconciliar na proposta de uma hermenêutica crítica. Para a hermenêutica de Gadamer, como vimos, a tradição é apreciada positivamente, enquanto a crítica das ideologias tem dela uma “abordagem duvidosa”, e a entende como “apenas a expressão, sistematicamente distorcida, da

comunicação sob os efeitos de um exercício não reconhecido da violência.” (RICOEUR, 1978, p.330).

A oscilação entre a visão hermenêutica e a crítica das ideologias da tradição é observável na história conflituosa da crítica literária feminista anglófona tal como a recuperamos acima. Nos termos de Ricoeur, a crítica literária feminista, enquanto campo de estudos acadêmicos, se inicia com crítica ideológica à tradição hegemônica (masculina) para, em seguida, desenvolver, com a ginocrítica, uma recuperação da ideia de “tradição feminina” enquanto valor positivo, de viés hermenêutico. Por fim, nos anos 80, o caráter crítico é retomado, através da ideia da tradição enquanto conceito reducionista e opressivo que se quer combater.

Em outras palavras, se o feminismo de modo geral se apresenta a princípio como crítica das ideologias, já que entre seus objetivos está o desmascaramento de estruturas de poder patriarcais em diversos âmbitos da cultura humana (inclusive na literatura), a crítica literária feminista também parece ter reconhecido, em determinado momentos, a importância de um conceito afirmativo e positivo de tradição. No gesto de retomada e redescoberta de textos literários encobertos pela estrutura patriarcal do cânone, há um gesto marcadamente hermenêutico. Ou seja, a história da crítica literária feminista apresenta, portanto, um jogo constante entre afirmação e questionamento de valores.

Se na primeira geração os “estudos totalizantes” se aproximam mais de projetos de teoria feminista que buscam abarcar um amplo escopo de temas e descrever estruturas sociais que sustentam a opressão feminina, à medida que o texto literário vai ganhando espaço e se mostrando mais do que mero reflexo ou exemplo do real, criam-se também as bases para que a próxima geração se aproxime mais diretamente do texto literário. É nesse movimento que surge a possibilidade de reconsiderar a tradição como potencialmente positiva. Esse período será, porém, criticado em parte, justamente, por seu afastamento em relação ao campo teórico, e à medida que o viés teórico (agora mais disperso e plural) volta a ganhar centralidade, nos anos 80, a tradição volta a ser vista como valor apenas negativo. Justamente devido à dispersão e pluralidade da crítica feminista ao longo dos anos 80 e principalmente após o início da década de 90, é difícil

afirmar categoricamente que se trata, novamente, de um movimento geral de afastamento do texto literário, mas alguns indícios podem apontar nessa direção⁵¹.

Toril Moi, em seu ensaio “I am not a Woman writer”⁵², de 2009, associa aquilo que ela considera um declínio do interesse no literário dentro do feminismo ao questionamento e subsequente afastamento da categoria “mulher escritora”. Para ela, junto à influência pós-estruturalista, que levou ao questionamento em relação à autoria seguiu-se também um “desinvestimento em questões estéticas” (MOI, 2009, s/p) e um afastamento geral da teoria feminista em relação à literatura. Para Moi, “Com *Gender Trouble* a vanguarda da teoria feminista se afastou da literatura e da crítica literária. (...) No curso dos anos 1990, teóricas feministas se tornaram cada vez menos investidas em discutir questões estéticas.” (idem).

Não interessa a uma crítica atual, que se queira ainda literária e ainda feminista (já que os próprios conceitos estão hoje em situação de fragilidade no pensamento acadêmico) qualquer uso idealizado ou acrítico da noção de tradição de mulheres, da mesma forma que Ricoeur recusa a noção apenas positiva da tradição proposta pela hermenêutica de Gadamer, reconhecendo a importância da crítica das ideologias. Também não é possível, porém, aplicar uma visão crítica que se queira alheia à positivação de qualquer passado, ou seja: o pensamento da crítica também depende do reconhecimento de uma *tradição crítica*. Nenhuma crítica pode existir isolada de qualquer continuidade positiva, alheia à afirmação de qualquer tradição. Na esteira de Ricoeur, reconheço que um gesto crítico feminista diante da literatura de mulheres não pode se propor a existir sem qualquer afirmação positiva de um passado. Como pensar o diálogo entre textos de mulheres ao longo das gerações, abandonando por completo a noção de tradição? Seguindo a proposta de Ricoeur, então, poderíamos pensar em algo como uma hermenêutica crítica da tradição literária de mulheres, um gesto de leitura que permita o movimento dialético de adesão e distanciamento em relação aos textos e à noção de tradição entre mulheres, adesão e distanciamento crítico

⁵¹ Helen Carr cita uma coleção de artigos organizada por Mary Jacobus em 1979 (Women Writing and Writing About Women), que compreendia noções variadas de feminismo e a relação entre a mulher e a literatura, e continha contribuições de tradutoras e poetisas, assim como pesquisadoras e críticas, como um exemplo da “pluralidade tolerante” que não teria continuidade na década de 1980 (CARR in Hist Crit Lit Fem, 131). Moi (2009) também associa os anos 80 ao início de uma falta de sintonia entre teoria e prática que, segundo ela, se mantém até o presente, e Miller (2002) também atribui o início de uma crise teórica que aponta a impossibilidade de unidade em relação ao pensamento feminista à década de 80.

⁵² <https://www.eurozine.com/i-am-not-a-woman-writer/>

diante das relações entre autoras e diante das metáforas que tematizam as ideias contraditórias e plurais de tradição.

Traçando caminhos possíveis entre tradição, cânone, crítica feminista e poesia:

Até aqui, pudemos perceber que as discussões a respeito dos conceitos “tradição”, “tradição literária”, e “tradição literária de mulheres” são debates repletos de ruídos. As concepções filosóficas acerca da tradição no século XX, a exemplo de Gadamer, proporcionam as bases para um entendimento da questão que se complica no confronto com a tradição especificamente literária, por conta de certa indistinção entre cânone literário e tradição. Sendo observável no fenômeno moderno da “escolha de suas próprias tradições” (Perrone-Moisés), tal indistinção se torna ainda ali mais premente. De fato, a defesa da relevância da tradição literária enquanto categoria importante para o campo dos estudos literários parece se tornar um posicionamento cada vez mais prescritivo. Ou seja: ao pretender defender a importância de pensar a tradição nas leituras de literatura, certos autores acabam por defender o ensino prescritivo dos valores canônicos em literatura. Quanto mais acirrada essa discussão, ao que parece, mais prescritiva e “canonizadora” se torna a concepção da tradição para certos autores, e mais os conceitos de tradição e cânone se misturam, em ambos os lados da disputa.

É sempre bom lembrar o exemplo de Harold Bloom. Em 1994, é lançado o livro mais polêmico do autor, *The Western Canon*, no qual ele ataca frontalmente as correntes críticas que denomina como “escola do ressentimento”, dando particular destaque às mesmas críticas feministas que debateram com as suas ideias de tradição, vinte anos mais cedo⁵³. É interessante observar que, se em 1973 Bloom estava discutindo relações de influência e concepções de tradição (já bastante problemáticas, como a crítica literária feminista demonstrou), duas décadas depois, como resposta aos movimentos literários das décadas de 70 e 80, Bloom retorna justamente com um livro prescritivo, que não pretende defender uma ou outra concepção de tradição, mas estabelecer, a partir do seu próprio julgamento, o definitivo “cânone ocidental”.

Além de defender o ensino de um cânone reducionista, apontado por Ginzburg (2004) como um tipo de “cânone autoritário”, Bloom considera natural e necessário que a crítica literária seja uma prática elitista, estabelecendo uma seleção reducionista e autocentrada de obras: “Mais do que declaradamente logocêntrico, o

⁵³ Em 2019, após a morte de Bloom, Elaine Showalter escreve um artigo no qual identifica-se como uma das diretamente atacadas no seu livro: <https://www.the-tls.co.uk/articles/a-resentnik-writes/>

cânone de Bloom é declaradamente anglo-cêntrico e ego-cêntrico” (PERRONE-MOISÉS, 1999, pp. 200-201).

Pensando a partir desse vasto campo de conflitos de interpretações, destaco que a tradição literária parece ter dito respeito, ao longo dessas discussões, a algo além de uma coleção de obras e autores escolhidos por um grupo privilegiado. Essas são características, me parece, do cânone, que interferem diretamente, é preciso reconhecer, na forma como nos relacionamos, enquanto sociedade, com as tradições. O cânone, ainda que esteja sempre em transformação, parece conservar algo de estático: trata-se de um grupo de textos selecionados, e não de um sistema de relações. O conceito de “tradição literária” parece ser mais complexo, mais amplo e mais múltiplo, sendo associado, como pudemos observar, diretamente à relação entre obras e autores. Na sua significação etimológica, retomada por Cândido, a tradição diz respeito à transmissão de um objeto (o fogo, em seu exemplo) entre indivíduos⁵⁴. Pensar em tradição, portanto, significa pensar a forma como obras (e autores) se relacionam umas com as outras ao longo da história. Isso não significa dizer que não haja mecanismos de poder e exclusão operando nessas relações e, talvez principalmente, no reconhecimento que fazemos de determinadas relações em detrimento de outras, tema que foi e continua sendo denunciado e discutido por diversas correntes críticas, como as várias vertentes da crítica feminista.

Em meio à oscilação histórica da positividade ou negatividade do conceito de tradição na crítica literária feminista (fenômeno no qual podemos reconhecer também certa indistinção entre tradição e cânone⁵⁵), não foi forjada uma nova teoria (feminista) da tradição, e os problemas do conceito não foram resolvidos. Ainda assim, as correntes da crítica literária feminista que se dedicaram ao tema, em especial a *ginocrítica*, alcançaram, no diálogo com propostas hegemônicas de tradição, hipóteses, dentre as quais algumas ainda carecem de reflexão.

⁵⁴ Já a concepção de Eliot depende da forma como um texto ao mesmo tempo transforma a ordem perfeita de um todo anterior, e sustenta a permanência dessa ordem. O próprio Bloom situava (primeiramente) suas concepções de tradição diretamente nas relações de conflito intergeracionais, enquanto Borges sugeria, brevemente, a ideia da criação de precursores.

⁵⁵ Quando Showalter escreve *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (1977), apesar de discutir a ideia de uma “tradição feminina”, uma parte significativa do seu esforço poderia ser traduzida, justamente, como construção de um cânone literário de mulheres romancistas inglesas. A crítica à “tradição feminina” elaborada por ela pode ser pensada, em parte, também como uma crítica ao cânone por ela proposto, mais do que uma discussão teórica a respeito do conceito de tradição.

Ao dialogar com as concepções de tradição propostas por Bloom em *The Anxiety of Influence*, Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic*, elaboram dois conceitos fundamentais: a *angústia de autoria* e a *matrilinearidade*. A *angústia de autoria* funciona como um tipo de resposta à *angústia de influência*, e descreve a dificuldade das mulheres autoras (principalmente no século XIX) de assumir o gesto basal da escrita (“*attempt the pen*” ou simplesmente, se propor a escrever). Diante do esquema edipiano de Bloom, a mulher não se identifica com o modelo das relações masculinas onde filhos superam pais, e a *angústia de influência* vivenciada pelo escritor (e superada) se transformaria, no caso da escritora, em *angústia de autoria*.

Apesar das críticas que podem ser feitas, entre outros aspectos já citados, a algumas das leituras específicas do livro⁵⁶, acredito que a criação do conceito de *angústia de autoria* seja um grande achado da *ginocrítica*, não apenas pela chave de leitura que ele representa para autoras do século XIX, mas pelo modo como ele ainda pode ressoar na escrita moderna e contemporânea, principalmente em contexto periférico de escritoras.⁵⁷

Na concepção inicial de Gilbert e Gubar, a *angústia de autoria* era, justamente, a armadilha que não permitia escrever, mas, vale atentar, as autoras e poetisas acabam escrevendo apesar dessa armadilha e, eventualmente, parecem passar a escrever também a respeito dela. Se, na sua formulação inicial, a *angústia de autoria* definia um processo de silenciamento, pode ser pensada hoje como descrição de uma relação estabelecida por poetisas mulheres com a tradição hegemônica (em geral masculina) da literatura. Ao tomar consciência desse processo de exclusão e silenciamento na relação com a tradição hegemônica, a autora (moderna ou pós moderna?) pode transformá-lo em tema e matéria de produção poética. Foi esse processo que procurei investigar na minha dissertação de mestrado a respeito da produção poética de Ana Cristina Cesar e sua relação de *vampiragem* (CAMARGO, 2003) com uma tradição (em geral moderna) de língua inglesa.

⁵⁶ Uma das críticas mais conhecidas às leituras específicas de Gilbert e Gubar é feita por Spivak em seu ensaio de 1985, “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, no qual ela aponta a ausência de reconhecimento de aspectos importantes das relações imperialistas em *Jane Eyre*, afirmando que Gilbert e Gubar interpretam a personagem Bertha apenas pelo viés psicológico, fenômeno que ela reconhece como comum em textos de um certo tipo de feminismo, e ausência que ela considera que Gilbert sana em trabalhos posteriores: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/spivak.html>

⁵⁷ Nesses casos, a *angústia de autoria* pode ser considerada uma categoria útil para pensar a relação entre periferia e centro no diálogo entre autoras de países menos centrais e “predecessores” ou “predecessoras” ingleses e estadunidenses, por exemplo, considerando as produções literárias modernas e contemporâneas. A dificuldade de manter viva uma memória de autoras do século XIX no Brasil, e o constante retorno ao gesto de “resgate” na nossa crítica feminista atesta esse problema.

Pensando na tentativa de definir uma (im)possível tradição de mulheres, o primeiro impulso passa pela ideia de tradição de mulheres enquanto negativo da tradição masculina, ou seja, como resistência à tradição hegemônica em seu caráter opressivo e excludente. Nesse sentido, a *angústia de autoria* pode agora ser repensada como vetor de produção poética, motor de escrita e conflito com a tradição hegemônica, associada a uma proposta (ambivalente e paradoxal) de tradição de mulheres como resistência à tradição.

O segundo conceito importante proposto por Gilbert e Gubar é a ideia de *matrilinhagem*. Diante da *angústia de autoria*, a autora precisaria, para elas, voltar-se ao passado em busca das “mães literárias”. Finalmente, tendo-as como modelos, alcançaria escrever. O encontro das “mães literárias” é apresentado então como um tipo de solução para a *angústia de autoria*. A nutrição ou cuidado (*nurturing*) e acolhimento supostamente encontrados na relação com os textos de mulheres predecessoras proporcionariam as condições plenas para a escrita, para o exercício livre e feliz da criatividade literária, formando, a partir dessas relações, a *matrilinhagem*: linhagem de mulheres escritoras que inspirariam e acolheriam umas às outras. A metáfora da maternidade literária, seus problemas e conflitos, acompanha minhas leituras durante todo o texto. Ao explorar essa ideia de “matrilinhagem”, deparamo-nos com certo reducionismo, consequência da idealização de relações maternas, algo que não permite pensar um espaço para relações conflituosas e mesmo de silenciamento entre mulheres. O “encontro das mães literárias”, que precisaria ser, no raciocínio de Gilbert e Gubar, nutridor e pacífico talvez nem sempre possa sê-lo, mas nem por isso deixa de ser produtivo.

A crítica da geração feminista subsequente, com o objetivo de denunciar principalmente as características excludentes da *ginocrítica* e seu gesto canonizador (que seleciona um grupo específico e privilegiado de autoras, a saber, inglesas brancas do século XIX, em detrimento de outras) é, sem dúvida, relevante. Podemos, entretanto, ir além para questionar a própria concepção de *matrilinhagem* enquanto forma de linguagem: é pelo viés das metáforas, dos símbolos e das imagens poéticas que encontramos os problemas desse conceito reducionista, ou seja, dentro dos próprios textos poéticos.

Ainda assim, considero a leitura das metáforas, símbolos e mitos na escrita de mulheres um dos aspectos produtivos do trabalho da *ginocrítica*, a partir da qual suas interpretações criativas fazem jus à produtividade poética dos textos literários (as

leituras das imagens de clausura discutidas por Gilbert e Gubar nos romances do século XIX são exemplo disso). Nessa aproximação com os textos literários, autoras cujos trabalhos são posteriores à *ginocrítica*, mas partilham de preceitos semelhantes, como Alicia Ostriker, identificaram também a necessidade de discutir a presença de mitos da figura feminina nas obras poéticas de autoras da segunda metade do século XX⁵⁸. As leituras dessa crítica feminista destacam a criatividade crítica e transformadora do trabalho literário com os mitos, de modo que eles não signifiquem a permanência de valores, mas sustentem uma leitura dialética entre suspeita e recoleção de sentidos⁵⁹.

Talvez seja possível aventar que a discussão a respeito de tradição, cânone, e diálogo literário intergeracional, não tenha sido abandonada pelos poetas nas décadas finais do século XX, mas sim internalizada ao próprio texto poético⁶⁰. É o caso das três poetas lidas neste trabalho. Para Adília Lopes, principalmente, Ana Cristina Cesar, em grande medida, e até mesmo Patti Smith (ainda que de forma menos direta), o gesto de revisitar e rediscutir a forma como se estabelece sua ideia de tradição, e a relação dessas ideias com as questões de gênero, é um gesto que se verifica nos próprios poemas escritos por elas, nas relações de intertextualidade (inclusive na forma como essa intertextualidade é declarada e discutida na sua poesia), e no uso complexo e crítico de símbolos, mitos e figuras associadas à ideia de tradição, atravessada por questões de gênero. É claro que, tratando-se de poesia e não de reflexões teóricas propriamente ditas, não podemos pensar nesse processo como análogo àquele observado por Perrone-Moisés na modernidade. Entretanto, a dissolução dos limites entre crítica e poesia está presente de forma significativa na escrita dessas poetas.

⁵⁸ Essa abordagem crítica difere, porém, do “método mítico” de Eliot, que corresponde a uma visão de mundo cuja prioridade é a permanência em lugar da mudança. De um lado, Eliot busca atingir uma “interpenetração transhistórica do tempo” (UHLIG, 1990, p. p. 203), e o universo dos mitos lhe serve a esse propósito. A forma como a crítica feminista trabalha com as referências mitológicas identificadas nas obras de mulheres, de outro lado, diz respeito ao reconhecimento de um viés crítico presente nessas obras, que denunciaria a forma como os mitos associados à mulher são reproduzidos e absorvidos na cultura.

⁵⁹ A abordagem da crítica feminista que dialoga com os mitos tem também os seus pontos de fraqueza, com os quais debaterei, como certa confiança excessiva na reabilitação de figuras mitológicas do mal feminino (por vezes verificada, por vezes enxertada pela própria crítica na obra de poetas), que apaga, em certos casos, a possibilidade de agência feminina em algumas narrativas míticas. Tal discussão será desenvolvida na parte final deste trabalho.

⁶⁰ Ao contrário do que parece observar Leyla Perrone Moisés, quando que “A ‘pós-modernidade’ e a ‘revisão do cânone’, diferente da ‘modernidade’ e do ‘paideuma’, são assuntos que mobilizam teóricos universitários muito mais do que escritores.” (MOISÉS, 1999, p. 176). Ou seja, Perrone-Moisés não observa, na pós-modernidade ou na produção contemporânea, o mesmo fenômeno dos autores-críticos da modernidade, que produziam textos cujo objetivo era estabelecer para si mesmos e para os seus contemporâneos os significados da tradição, fazer escolhas “canonizadoras” e estabelecer critérios de valor, inserindo suas próprias obras em um contínuo.

Nesse sentido, talvez a dissolução programática dos limites entre poesia e crítica (Klobucka, 2009) proposto pelas Três Marias em *Novas Cartas Portuguesas* (1972) possa ser pensada como fenômeno mais amplo da poesia de diversas mulheres no final do século XX, para quem a crítica feminista, o diálogo com a tradição hegemônica e com os problemas da hereditariedade de mulheres em literatura se transformam em uma rede de temas que serve como material de escrita poética. Podemos considerar a criatividade poética e o pensamento crítico, nesse caso, não como instâncias opostas, mas como forças complementares que agem simultaneamente: “a imaginação é o próprio instrumento da crítica do real.” (RICOEUR, 1986, p.216).

A tentativa de ultrapassar as dicotomias entre a ideia de tradição como *locus* opressivo para mulheres poetas, da qual não é possível participar, e a idealização reducionista de uma ideia de tradição de mulheres que reitera exclusões (em um viés aproximado do conceito de cânone) só é possível se pensarmos a proposta de uma tradição de mulheres como um paradoxo sem solução: impossível, e ainda assim insistente na sua resistência, como tema de escrita poética; impossível como empreitada teórica, mas presente como gesto de imaginação poética.

Capítulo 2 - As três poetas e o problema da tradição de mulheres

Para compreender as diversas formas como as três poetas aqui estudadas podem contribuir para a presente discussão, façamos primeiramente uma recuperação cronológica das suas díspares contribuições para o universo poético literário que se estende, tomando essa produção como um todo, do início dos anos setenta até os dias de hoje.

Patti Smith publica seus primeiros poemas em Nova York no início da década de setenta, e explora, ao longo da década, um estilo próprio de mescla entre poesia, *spoken word* e *rock n roll*, denominado por ela mesma como “*rock poetry*”. Esse estilo se manifesta principalmente nas publicações curtas de poesia em pequenas editoras independentes (*Seventh Heaven* e *Kodak*, de 1972, *Witt* de 1973, *Há! Há! Houdini* 1977, além da coleção *Babel* de 1978), mas também em interferências de poesia e *spoken word* na gravação de EPs e discos ao lado de sua banda. Após um período de afastamento, tanto da cena literária quanto musical, Smith retoma a gravação e publicação de livros durante os anos 90. Em 1992, com *Woolgathering*, livro inspirado na sua infância, Smith inaugura um estilo de prosa poética autobiográfica pelo qual ela seria, mais tarde, finalmente reconhecida enquanto autora (além de *rockstar*), principalmente depois da publicação do best seller *Just Kids*, em 2010. Apesar de algumas das suas publicações a partir dos anos 90 serem dedicadas à poesia, como *The Coral Sea* (1996), *Auguries of Innocence* (2005) e *The New Jerusalem* (2018), o estilo da sua produção nesses volumes é drasticamente diferente das produções da década de setenta, nas quais a poeta parece buscar traduzir a fusão de experiências e estilos artísticos, referências e discursos que formam o caldo cultural da Nova York dos anos 70. Por isso, neste trabalho, a maioria das leituras partirá dos poemas da década de setenta, e de alguns trechos dos seus posteriores textos em prosa.

Já os poemas de Ana Cristina Cesar ganham o mundo principalmente a partir de 1976, por meio da importante antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, que consolida a *poesia marginal* da geração conhecida como *geração mimeógrafo*. Em 1980, seguindo a prática de publicações independentes do seu grupo, Ana Cristina publica três pequenos volumes de poesia: *Luvas de Pelica*, *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*. Em 1982, pela Editora Brasiliense, lança *A Teus Pés*. Após a precoce morte da autora, em 1983, seus poemas inéditos são reunidos nos volumes póstumos *Inéditos e Dispersos* (1985) e *Antigos e Soltos* (2008), e

sua obra completa é publicada em *Poética*, de 2013. Seus textos ensaísticos, que figuravam originalmente em revistas e jornais, foram reunidos em *Crítica e Tradução* (1999), e parte de sua correspondência nos volumes *Correspondência Incompleta* (1999) e, mais recentemente, *Amor Mais que Maiúsculo – Cartas a Luiz Augusto* (2022). Mesmo em seu curto tempo de produção, Ana Cristina Cesar representa um marco não apenas para a sua geração, mas para a poesia brasileira do final do século vinte como um todo, e a fortuna crítica da poeta tem crescido significativamente nas últimas décadas.

Adília Lopes publica seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso*, em edição da autora, no ano de 1985. Entre 1985 e 1988, Lopes lança outras obras curtas, como *O Poeta de Pondichery* (1986) e *A pão e água de colónia* (1987), sempre em editoras pequenas. Após um breve hiato, retoma a publicação própria com o livro *Os cinco livros de versos que salvaram o tio* (1991). Sua primeira antologia de poemas é publicada apenas em 2000, depois de quinze anos de carreira, marcando, segundo Ana Bela Almeida (2016), uma nova fase de absorção da produção de Adília Lopes nos circuitos centrais da literatura portuguesa. Essa fase tem seu auge na publicação da coleção *Dobra*, pela “mais prestigiada editora de poesia portuguesa”, Assírio e Alvim (ALMEIDA, 2016, p. 14). Suas mais recentes obras, *Estar em casa* (2018), *Dias e Dias* (2020) e *Choupos* (2023) retomam os temas domésticos da reclusão e o formato de poemas curtos em edições breves, marca da produção da autora.

Até aqui, é possível notar uma tendência comum à publicação independente e ao formato breve, tendo as três se dedicado a lançar, ao menos no início de suas carreiras, livretos curtos de poucos poemas, nos quais a comunicação imediata é característica central. Apesar da distância geográfica e da separação de alguns anos entre o início da produção de cada uma das poetisas aqui estudadas, os contextos culturais nos quais estão inseridas parecem compartilhar aspectos fundamentais e podem, portanto, ser pensados em conjunto.

Três poetisas, três contextos

Ao refletir a respeito das práticas poéticas e do contexto cultural e da sua própria geração, no artigo “Literatura Marginal e o comportamento desviante” (CESAR, 1999, pp.213-223), de 1979, Ana Cristina Cesar “identifica, na prática do seu próprio grupo, as mesmas dualidades em relação ao sistema dominante que verificamos na

Tropicália” (BOSI, 2021, p. 289). Nesse gesto, Cesar parece inserir a produção do seu grupo em uma tradição mais amplamente cultural do que estritamente literária:

Trata-se de uma poesia e de uma vivência fragmentária, marcada frequentemente pela loucura, pela utilização intensa de drogas como forma liberatória, pelos desvios sexuais, pela afirmação da marginalidade, pela exasperação com o chamado ‘sufoco’, pela descrença em relação aos mitos da direita e da esquerda. Ao mesmo tempo, verifica-se nesse grupo, de natureza fundamentalmente urbana, um apego às linguagens modernas, à apresentação graficamente trabalhada e aos meios de comunicação de massa, numa relação ambígua com o sistema que pretendem contestar. (CESAR, 1999, pp. 222-223).

Além da presença de um contexto cultural brasileiro mais amplo, Viviana Bosi identifica a importância da contracultura internacional nessa produção: “fica evidente a influência da grande cidade cosmopolita dinamizada pelas informações trazidas da cultura jovem internacional do primeiro mundo (especialmente dos grupos de rock e do cinema)” (BOSI, 2021, p. 291). Ao insistir na influência da contracultura “com raízes no maio de 68, no cinema de Godard, nos hippies e na música dos Beatles e de Bob Dylan” sobre os poetas marginais, Joana Matos Frias (2005, p. 11) aproxima a poesia marginal brasileira também da poesia *Beat*: “Além-fronteiras, só um grupo de escritores havia sido capaz de conciliar esta atitude existencial irreverente e excessiva, pontuada pelo culto do escândalo, com a criação de autênticas obras-primas: os *Beat* norte-americanos.” (idem). Pelo ângulo político, a descrença em projetos coletivos de futuro e a angústia gerada pela repressão da ditadura se mesclam de forma complexa e contraditória com o “desbunde”, “alergia compulsiva”, “excesso lúdico” para a geração dos poetas marginais: “Ao que tudo indica, é como se as esperanças projetadas pela poesia engajada e pela poesia concreta houvessem de tal modo ruído, dado o contexto de opressão, que agora manifestava-se o seu oposto, quase como caricatura.” (BOSI, 2021, p. 294).

Se a geração de Ana Cristina Cesar veio a ser denominada como “geração mimeógrafo”, a produção poética estadunidense dos anos 60 e 70 também teve a sua “*mimeograph revolution*” (“revolução do mimeógrafo”) que, de uma hora para a outra, “permitiu a disseminação barata de publicações poéticas de todo tipo” (NELSON, 2007, p. 102). Em Nova York do início dos anos 70, esse fenômeno resultava nas experimentações poéticas da *New York School of Poetry* e na aproximação entre arte “*high-brow*” e “*low-brow*”⁶¹, processo já iniciado justamente pelos *Beat*. No cenário novaiorquino, “uma torrente de discurso de mulheres e pessoas negras começou a tomar

⁶¹ Termos que definem a distinção entre arte mais erudita, culta, ou mesmo elitista, e arte popular, pop, mais comercial.

o centro do palco por meio da ‘revolução do mimeógrafo’, do nascimento do punk, do rap, dos *open mics*, e de muitas outras formas explosivas de discurso.” (NELSON, 2007, p. 79). É nesse lugar de liminar entre duas gerações de poetas (a *New York School* e os *Beat*, que formavam a velha guarda) e a cena do rock e da arte pop de Nova York; que podemos situar a produção poética de Patti Smith. Dessa forma, ainda que Patti Smith não seja um nome particularmente importante para Ana Cristina Cesar, o contexto em que surgia a poesia da estadunidense teve também sua parcela de influência na produção poética da geração da poeta carioca.

O contexto cultural no qual se situa Adília Lopes, principalmente no início de sua produção poética, apresenta semelhanças interessantes em relação àqueles de Patti Smith e Ana Cristina Cesar. Para alguns críticos, é apenas na década de oitenta que Portugal viveu sua verdadeira revolução cultural (DIAS, 2016). Sandra Guerreiro Dias reconhece no contexto da década de oitenta em Portugal um clima de euforia cultural que se traduz em “demonstração de cultura acumulada”, e na busca de preencher “um vazio deixado pela luta política”, consequência de uma abertura tardia ao pós-modernismo e do “refluxo de uma revolução mais política do que cultural” (DIAS, 2016, p. 23)⁶². A abertura do campo das artes visuais às vanguardas e o “luto e desencanto com o fim do processo revolucionário” criam um clima de mescla entre “luto e festa” (idem), o qual pode ser aproximado, em certa medida, das ambivalências identificadas na geração brasileira marginal dos anos 70, entre a angústia gerada pelo momento político (no caso do Brasil, ainda em plena ditadura) e o “desbunde” e “curtição” da contracultura. Eventos como os *happenings* que unem poesia e performance, centrais na década de setenta nos Estados Unidos e no Brasil, proliferam na década de oitenta em Portugal.

Para os objetivos do presente trabalho, não cabe aprofundar a compreensão de nuances e particularidades desses três cenários culturais distintos, mas é importante observar que alguns aspectos perpassam os três contextos, como a valorização da imediatez e da performance, da voz e da presença; a insatisfação com modelos artísticos elitizados e com os ideais políticos estabelecidos; além da contradição entre euforia cultural e melancolia gerada pelos processos políticos. É principalmente relevante a forma como cada uma dessas poetas se situa em posição ao mesmo tempo central e periférica em relação aos grupos, estilos e propostas de seus momentos históricos, de

⁶² Trata-se da Revolução dos Cravos, de abril de 1974, que encerra a ditadura de Salazar.

modo que as três, cada uma à sua maneira, representam pontos de partida especialmente interessantes para pensar a relação da poesia no final do século vinte com a ideia de tradição, ressoando também as reverberações do pensamento feminista das décadas de sessenta, setenta e oitenta.

Entre centro e margem

A participação de Patti Smith no *Poetry Project*, marco da cena poética novaiorquina do momento, que reunia poetas como Paul Blackburn, Anne Waldman, Bernadette Mayer, e nomes da velha guarda *Beat* como Gregory Corso, foi passageira e pontual. Smith não frequentava as atividades do grupo tão ativamente como outros membros, mas sua leitura em 1971, abrindo para o poeta Gerard Malanga, foi um marco tanto para a poeta individualmente, como para a cena novaiorquina, e contribuiu, inclusive, para as raízes de novos gêneros musicais como o *punk*. Essa posição de participação ao mesmo tempo marginal, no entanto, não parece poder ser atribuída a qualquer inimizade ou recusa a socializar com o grupo, como Kane (2012) pretende argumentar⁶³, mas à dificuldade de identificação com um formato artístico único e com a separação estanque entre poesia, música, performance, e artes visuais.

A recusa de adesão total ao grupo do Poetry Project não era exclusiva desse ambiente, porém. Transitando entre diversos grupos, Smith não aderiu totalmente a nenhum deles. Acompanhar Robert Mapplethorpe nas suas visitas ao Max's Kansas City, por exemplo, onde o grupo ligado a Andy Warhol se reunia, era uma atividade rotineira, mas ligada ao universo de Robert, não às identificações e desejos dela.⁶⁴ No Hotel Chelsea, porém, Smith convivia com artistas de todas as esferas. Ao mesmo tempo que a pintura e a fotografia de Mapplethorpe e outros amigos e conhecidos a inspiravam, Smith explorava outros meios artísticos, como o teatro⁶⁵, mas se aproximava cada vez mais do mundo da música. A poeta não deixava, entretanto, de

⁶³ Em seu artigo, Daniel Kane parte do pressuposto de que Smith é uma roqueira que impulsiona sua carreira a partir da poesia como uma forma de construção de uma persona, rejeitando a relevância da sua poesia. Seus argumentos para opor Smith aos poetas do Poetry Project passam pela interpretação de certa inimizade e desprezo de Smith pelo grupo, principalmente pelas mulheres que ocupavam uma posição importante no grupo, como Anne Waldman. Esse argumento, porém, parece esvaziado, dado que a amizade entre Smith e Waldman é documentada até hoje nos diários de Waldman, em fotografias das duas juntas em eventos e manifestações, etc. Waldman foi, inclusive, responsável por organizar um evento em comemoração aos quarenta anos da leitura de Smith na St. Marks.

⁶⁴ “Eventually I fell in line and accepted the Max's thing as a Robert-related routine.” (SMITH, 2010, p. 87); “I knew that Max's was important to Robert. He was so supportive of my work that I could not refuse him this nightly ritual” (idem, p. 93)

⁶⁵ Smith participou também de peças de teatro como atriz e como dramaturga, ao lado de Sam Shepard.

considerar alguns dos *Beat*, com os quais convivia no lobby do Chelsea (principalmente Gregory Corso) como seus professores de poesia⁶⁶.

De um lado, a mistura de formas de arte, a imediatez e intensidade da sua “*rock poetry*” e a reprodução de modelos romantizados do artista como visionário (perceptível na sua devoção e fetichização de ícones literários como Rimbaud e Genet, mas também de ícones do rock como Jim Morrison e Jimmy Hendrix) refletem perfeitamente o estilo e a aura do contexto cultural de Patti Smith. De outro lado, porém, ela habitava as margens de gêneros artísticos e estilos, assim como dos grupos que compunham a cena novaiorquina dos anos setenta. Patti Smith era, ao mesmo tempo, uma roqueira entre os poetas e, como perceberemos ao observar a complexidade da sua produção poética do início da década, uma poeta entre os roqueiros.

Apesar de sua participação no grupo que recebe o nome de “poetas marginais” ser mais consolidada ativa e propositiva do que a participação de Smith em qualquer grupo de poetas da sua geração, Ana Cristina Cesar também é considerada, por alguns críticos, como “marginal entre os marginais” (FRIAS, 2005, p. 13). Para Joana Matos Frias, o motivo desse isolamento do seu nome diria respeito justamente à sua importância e caráter único: “uma marginalização que, afinal de contas, se torna inevitável perante qualquer grande artista que, justamente por ser grande, se distingue da geração que o viu nascer.” (idem).

Frias considera que “Ana Cristina Cesar deixou uma obra poética absolutamente singular no panorama da literatura brasileira do século XX.” (FRIAS, 2005, p. 13), e atribui esse fenômeno às suas “leituras insaciáveis da adolescência e da juventude” que ajudaram a “construir a invulgaridade da sua dicção poética, que por tão invulgar dificilmente se tem prestado a epigonismos.” (idem). Dessa forma, em meio a uma geração voltada ao universo *pop* e à poesia como comunicação rápida e anti-intelectual (com a qual Ana Cristina compartilha uma série de características), a poeta encontra sua dicção também no gesto de voltar-se à tradição literária, especialmente de língua inglesa⁶⁷.

⁶⁶ “Gregory loved Keats and Shelley and would stagger into the lobby with his trousers hanging low, eloquently spewing their verses. When I mourned my inability to finish any of my poems, he quoted Mallarmé to me: ‘Poets don’t finish poems, they abandon them,’ and then added, ‘Don’t worry, you’ll do okay, kid.’” (SMITH, 2019, p. 137); “Gregory made lists of books for me to read, told me the best dictionary to own, encouraged and challenged me. Gregory Corso, Allen Ginsberg, and William Burroughs were all my teachers, each one passing through the lobby of the Chelsea Hotel, my new university.” (idem, p. 138)

⁶⁷ Beatriz Vieira reconhece nos poetas marginais um “corte com a experiência acumulada” e com a “memória histórica” (BOSI, 2021, p. 297), o que teria os conduzido, para ela, a certa superficialidade que

Na quarta capa de *Inéditos e Dispersos* (1985), Armando Freitas Filho já afirmava que o verso de Ana Cristina pertencia “à vertente cultivada da geração que apareceu em 1970” (CESAR, 2013, p. 464). Essa ideia da “vertente cultivada” lembra imagem da biblioteca como locus de produção de Ana C., recorrente em diversos de seus poemas, textos ensaísticos e cartas. Já me referi em outra parte à figura de Ana Cristina Cesar como “poeta na biblioteca”. Retomando o comentário irônico que o crítico Bernard Sharratt fazia às notas de T. S. Eliot, no qual afirma que, a partir de Eliot, quem quisesse ser poeta teria de “suar para isso na biblioteca”, penso que a figura de Ana Cristina como poeta na biblioteca tensiona práticas poéticas da sua geração e, ao mesmo tempo, contrasta com a imagem eliotiana sisuda do poeta ultra intelectual que constrói seu trabalho a partir de referências eruditas.

(...) o significado dessa imagem [em Ana C.] não parece coincidir com a imagem impessoal e rígida descrita pelo crítico. É preciso, nesse ponto, reconhecer uma diferença de gênero: ser uma poeta (mulher) não é lugar comum da tradição literária, e ser uma poeta na biblioteca passa longe de ser uma posição estabelecida. Aliás, sete anos depois da publicação de *The Waste Land*, e suas famosas notas, Virginia Woolf publicava *Um Teto Todo Seu*, no qual as reflexões a respeito das condições da mulher em relação à escrita literária partem da experiência concreta de ser barrada na tentativa de entrar na biblioteca de “Oxbridge”. Ainda que a experiência vivida pela narradora de Woolf seja tão ficcional quanto o nome da universidade (mistura entre Oxford e Cambridge), a realidade da exclusão das mulheres do ambiente acadêmico estava, naquele momento, longe de ser ficção. (MUNHOZ, 2020, p. 822)

Dessa forma, o fato de Ana Cristina Cesar ser uma “marginal” na biblioteca ganha novos contornos ao se considerar que o simples fato de ser uma mulher na biblioteca “é uma possibilidade tão recente que talvez ainda carregue tons subversivos.” (idem)⁶⁸. Talvez seja possível, portanto, pensar essa posição “marginal entre os marginais” de Ana Cristina Cesar (que, ironicamente, representa certo retorno à tradição e ao eruditismo) também como uma experiência marcada pelo gênero. Sendo as mulheres excluídas programaticamente de certa memória cultural coletiva, o interesse em inserir-se no universo literário, em diálogo direto com a tradição, pode ser pensado

parece “elidir tensões” do momento presente (idem). Essa ideia do corte com a memória não parece se dar de forma tão completa na escrita de Ana Cristina. Bosi observa que diversos dos poetas dessa geração, dentre eles Ana C., foram capazes de tomar “suficiente distância para apreender as contradições nas quais se encontravam imersos, posto que delas não pudessem escapar.” (idem, p. 360), e criar “vias (tensas, contraditórias) de superação criativa”. O interesse na imediatez da experiência e na “comunicação imediata com o leitor” (característica “considerada inerente à poesia marginal”) (BOSI, 2021, p. 360) não impede, no trabalho de Ana Cristina Cesar, a importância das suas leituras da tradição literária, do seu “impulso intertextual crônico” (FRIAS, 2005, p. 13).

⁶⁸ “Ana Cristina Cesar não repete a forma como Eliot respondia às tradições que desafiava em seu tempo: a diferença de gênero aqui não é mero detalhe. Além de transformar a discussão crítica a respeito da busca das referências em jogo poético, a poesia de Cesar é atravessada pelas questões de gênero e pela temática do silenciamento da voz feminina.” (idem)

também como uma experiência marcada particularmente pelo gênero dentro da geração marginal?

Ana Cristina adere a uma série de proposições poético-políticas e estilísticas da poesia marginal, e encontra seu modo particular de assimilar elementos estéticos emblemáticos da sua geração. Como mostra Viviana Bosi, refletindo sobre a comunicação imediata, a urgência, o risco, além do “apelo patético premente ao leitor” (BOSI, 2021, p. 157), os traços da sua geração são levados ao extremo na poesia de Ana C⁶⁹. Paralelamente, poderíamos pensar que ela transporta tal proximidade radical à sua forma de ler a tradição literária, resultando nos gestos de “vampiragens” (Camargo, 2003). Comunicação, autoria e autoridade da tradição estão sempre em xeque em sua proposta de proximidade radical, que conecta, inclusive, seus leitores e seus “lidos” (“estou no meio da cena/ entre quem adoro e quem me adora” CESAR, 2013, p. 37).

A figura de Lopes, por sua vez, se mantém em posição indeterminada entre a alta literatura e o universo “underground”, equilibrando as diversas contradições que definem a sua poesia: ciência e religião, arte pop e erudita, referências literárias complexas e poemas curtos e de simplicidade extrema, para citar apenas alguns. Entre, de um lado, o isolamento e os temas da domesticidade, as memórias de infância e as referências religiosas; e, de outro, os jogos eróticos e escatológicos, as referências científicas e a complexidade literária, Adília Lopes se apresenta como incógnita: “Uma ‘freira poetisa barroca’ ou uma provocação pós-moderna?” (ALMEIDA, 2016, p. 9).

Para Ana Bela Almeida, Lopes “trouxe à literatura portuguesa o maior desassossego do final do século XX, ao questionar, como nenhuma outra nas últimas décadas, se esta poesia é mesmo poesia e se a autora corresponde à autora.” (ALMEIDA, 2016, pp. 9-10). O fato de Adília Lopes ser o pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo (aspecto explorado extensivamente por Lopes em sua escrita), é apenas um dos fatores geradores de “desassossego” e “sentimento de embaraço” provocados pela sua poesia (ALMEIDA, 2016, p. 10). Dentre eles, a abordagem explícita de temas sexuais dotados de certo desencanto é marco importante. A substituição dos versos “Eu quero amar, amar perdidamente” de Florbela Espanca pelos já conhecidos “Eu quero foder, foder/ achadamente” de Lopes, seguidos de “se esta

⁶⁹ O gesto de “chamar para perto de si o interlocutor” (idem) se torna em sua poesia um marco que radicaliza a estética marginal da comunicação imediata: “ele [o leitor] precisa ser alertado, acordado, para que venha a ouvir, cuidar, tratar da voz poética que o interpela no espaço hostil, perigoso, onde se coloca pronta a escorregar, destruir-se, perder-se, escapar ‘ralo abaixo’” (idem, p. 155).

revolução/ não me deixa/ foder/ até morrer/ é porque/ não é revolução/ nenhuma”⁷⁰, em referência à frase atribuída comumente a Emma Goldman (“Se eu não posso dançar, não quero ser parte da sua revolução”), são para Almeida evidências de que a autora “encontraria sempre resistência no país das *Três Marias*, as escritoras processadas, aquando da publicação das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), por imoralidade e pornografia” (ALMEIDA, 2016, p. 11).

Em uma primeira fase, de 1985 a 2000, Adília habitava um “universo underground”, como denomina Manuel Silvestre, e a “desconfiança inicial do meio literário” convive ao mesmo tempo com o “culto de uns happy few” (ALMEIDA, 2016, p. 13). Entretanto, mesmo a inclusão da poeta em certo espaço de destaque e canonização (marcada pela publicação de sua poesia pela Assírio e Alvim) não deixa de ser envolta em contradições.

Diversas aparições em programas televisivos, a partir do renome conquistado com a publicação de *Obra*, também geraram respostas contraditórias. Se, de um lado, Adília se tornou conhecida do grande público, para além dos leitores de poesia, essas aparições se deram em “uma lógica do *freak show* totalmente desadequada ao real talento da autora” (idem). Para Ana Bela Almeida, entretanto, a exposição midiática não vitimiza a poeta, e o “ato performativo” pode ser lido como “forma consciente de resistência aos códigos de comportamento esperados de uma mulher poeta, em contexto português” (idem, pp. 23-24). Almeida insiste, ainda, que o gesto performativo de “entregar-se ao ridículo” está na base de toda a experimentação poética de Lopes.

Para pensar a ambivalência entre centro e margem na produção dessas poetisas, também é importante situar a produção de Patti Smith no grande centro cultural estadunidense, enquanto Adília Lopes e Ana Cristina Cesar participam de uma produção literária ainda relativamente periférica, em sentido global. Apesar dessa condição periférica, Ana C e Adília Lopes fazem parte de uma classe média branca com escolarização de nível superior. Ambas representam a elite intelectual de seus respectivos países, enquanto Patti Smith, hoje mundialmente famosa, é a única entre elas que teve experiências de precariedade financeira e alimentar, trabalho braçal e outras experiências de marginalidade. É o caráter provisório e ambivalente da

⁷⁰ O trecho pertence ao primeiro poema do livro *Florbela Espanca Espanca*, de Adília Lopes (1999). (LOPES, 2014, p. 374)

classificação de “marginalidade” dessas três poetisas, e de suas obras, que faz delas objetos tão interessantes para pensar a tradição literária.

A relação estabelecida por Adília Lopes e Ana Cristina Cesar com a cultura dominante supõe, pela posição periférica da poesia lusófona, gestos de reapropriação, enquanto a situação de Patti Smith diversamente, supõe um esforço de transgressão desde dentro, e requer mais mediações. São muitos os desafios que as diferenças entre essas poetisas e seus respectivos estilos, contextos e propostas implicam. Como estratégia para navegar essas diferenças, recorrerei a certo paradigma de leitura resultante das reflexões – suscitadas por minha pesquisa de mestrado – concernentes à relação estabelecida por Ana Cristina Cesar com a tradição literária anglófona. A partir desse “paradigma Ana C.”, procurarei fazer adaptações e revisões, visando a um alargamento da perspectiva por meio da inclusão das outras poetisas e também das leituras de Ana C., agora por outros ângulos.

Diálogos com o pensamento feminista

O contexto dos movimentos e das teorias feministas tem, sobre a produção das três poetisas, efeitos muito diferentes. As três compartilham, porém, novamente, certa adesão ambivalente, sempre problematizante. Patti Smith, dentre as três, aparenta a mais evidente recusa ao discurso feminista. Ao mesmo tempo é ela que produz, em seus textos, formas originais de pensar questões de gênero, que podem ser aproximadas de pautas centrais de gerações posteriores do movimento feminista. Adília Lopes, na ponta oposta, parece ter bastante consciência da recuperação de nomes femininos na literatura e recoloca, de forma criativa e problematizante, a questão da *herstory* literária, como mostrou Anna Klobucka, pensando diretamente o problema da tradição entre mulheres. Ana Cristina Cesar, “no meio da cena”, investe, de um lado, na apropriação de estereótipos da feminilidade, diferenciando-se de boa parte das poetisas dos anos setenta e sua recusa aos temas associados tradicionalmente à mulher. Além do mais, Ana Cristina parece tecer com a crítica literária feminista uma relação mais próxima do que foi até hoje explorado pela sua fortuna crítica. Lacuna que talvez se explique justamente pela forma também problematizante, tangencial e atenta às sutilezas com a qual a poeta carioca aborda tais questões. Todas têm, na sua produção poética, aspectos que poderiam ser considerados provocativos para leituras feministas.

Nenhuma das três produz uma poesia que se pode simplesmente apresentar como exemplo do discurso feminista característico das décadas de sessenta e setenta. Também é patente na poesia das três, porém, a resistência do tema do gênero, não

apenas como experiência de subjetividade, mas como questão poética, literária e, principalmente, problema presente na formação de relações na literatura. A questão da mulher aparece também como problema de busca de um passado comum que dialoga com os mitos, a história de opressões, sem resultar em uma produção poética panfletária, ou mesmo totalmente aderente aos discursos de reconstrução de um campo literário especificamente feminino. O problema se coloca, poeticamente, e se redobra em problematizações. Não é uma poesia facilmente assimilável por um discurso teórico ou político. No entanto, trata-se de uma poesia definitivamente imbricada com os problemas de gênero e, mais que isso, de uma imaginação que recoloca tais questões pela via das imagens, pela rediscussão de símbolos culturalmente enrijecidos, e mitos historicamente assimilados pela cultura.

Apresento, em seguida, uma primeira aproximação das leituras de cada uma dessas poetisas à luz dessa questão.

Adília Lopes

Nas próximas páginas, procuro descrever algumas das imagens e procedimentos elaborados por Lopes, de forma a estabelecer a ponte questionadora e instigante entre sua poesia e a problemática da tradição de mulheres. Essa relação parece se desenvolver também por meio de imagens e metáforas que problematizam e retomam a ideia da tradição entre mulheres, e suas escolhas de referências e diálogos poéticos aproximam seu trabalho de forma criativa de tais discussões.

Mariana Alcoforado: maternidades literárias ficcionais

Assim como As Três Marias em *Novas Cartas Portuguesas*, Adília Lopes também toma a figura mítico-literária de Mariana Alcoforado como inspiração para desenvolver seu trabalho poético, primeiro no livro *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987), e depois em *O Regresso de Chamilly* (2000), além de outros poemas soltos ao longo de sua obra, como “D. Sebastião e Marianna Alcoforado” em *Versos Verdes*, p. 391.

O primeiro livro traz poemas sobre “Marianna” (grafia utilizada por Adília) à espera das respostas, que nunca chegam, do Marquês de Chamilly. Por volta da metade do livro, Marianna começa a suspeitar de uma intriga nos correios, onde alguém propositalmente trocava suas cartas por “fakes”, ecoando a peça de Schiller,

referenciada no título (*Kabale und Liebe*, “Intriga e Amor”⁷¹). Outros poemas dão a entender que, não necessariamente por intrigas, mas por simples erros nos correios, algumas cartas são perdidas (“e a carta de Marianna/ envelheceu ao lado de uma folha/ caída/ com a água das ruas de Paris” [LOPES, 2014, p.86]), ou entregues a destinatários equivocados. Em um poema característico das cenas adilianas, Marianna fica sabendo do erro e vai ao metro abordar senhores e perguntar: “desculpe não foi a si/ que eu escrevi/ *comove-me tanto?*” (idem). Ao final do poema, Marianna confessa, em carta, não saber se escreve ao marquês, por não se recordar mais das suas mãos, e o sujeito poético/narrador afirma que “mais tarde ou mais cedo todas as cartas/ lhe serão devolvidas hermeticamente/ fechadas”.

Dentre os últimos poemas do livro, um único é construído na voz do marquês, que escreve a Marianna dizendo que é incapaz de decifrar a sua letra. Em um próximo poema, porém, conta-se que o marquês errou o endereço e a carta foi parar nas mãos de outra Marianna Alcoforado, que conhecia outro marquês de Chamilly. O desencontro que perpassa todo o livro é coroado por essa duplicação dos personagens, que põe em discussão de forma bem-humorada a constituição subjetiva de autora e leitor, já ironizada no uso da figura mítica de Mariana. Esse primeiro experimento poético de Adília com a figura da freira portuguesa desloca o problema do sujeito enquanto questão referente à autoria para o *locus* do sujeito-leitor, também posto em xeque. O título do livro, afinal, é a referência ao marquês, leitor potencial das cartas de Marianna (que nunca chegam), é ele que não consegue “perceber a sua letra”, nas poucas ocasiões em que chega a receber as cartas. O leitor é uma figura ausente, fugidia, incapaz de ler o que foi escrito pela autora, e por fim, múltiplo⁷².

⁷¹ Ver, a esse respeito, a tese de Beatriz Afonso Penna, “Problemas de Gênero, Problemas de Escrita: Um estudo das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes.” (2019): “Como dito anteriormente, *Kabale und Liebe* é um drama de Schiller sobre um amor infeliz entre sujeitos de classes sociais incompatíveis. Na peça, a escrita e subsequente envio de uma carta, a qual a personagem Luise é forçada a escrever pelo pai de seu amado, é o gatilho que acarreta tragicamente a separação do casal, uma vez que Ferdinand repleto de ira por acreditar que Luise o estava enganando envenena a si e a amada. Como no caso de Marianna Alcoforado, seja nas *Cartas Portuguesas* ou em *O marquês de Chamilly*, o destino da/s carta/s desempenha um papel fundamental no malogro amoroso. Adicionalmente, em todas as obras mencionadas há um componente de alegada maldade intencional e acidental que marca o destino das cartas e do amor.” (PENNA, 2019, p. 76)

⁷² Aceno aqui brevemente à polêmica entre Derrida e Lacan a respeito da “Carta Roubada” de Edgar Allan Poe. “Derrida (1975/2007), contrariamente à ideia de Lacan apresentada em O seminário sobre ‘A Carta Roubada’ de que a carta sempre chega a seu destino, sustenta a possibilidade da carta não chegar sempre ao seu destino.” (FIDELIS, 2018, p. 59). Se tomarmos como base as reflexões de Derrida, o fato das cartas não chegarem ao seu destino nos poemas de Adília não constitui um acidente, mas faz parte justamente daquilo que define a carta/a letra/ a escrita de modo geral: “Ela pode se despedaçar sem retorno e é disso que trata o sistema do simbólico, da castração, do significante, da verdade, do contrato etc. (...)”. (Derrida, 1975/2007, pp. 490-491, Apud FIDELIS, 2018, idem). Assim como coloca Derrida,

No segundo livro, Chamilly regressa, e o tema dos desencontros da correspondência é deslocado para os desencontros da presença: a possibilidade do casamento e dos filhos, e o fim da paixão. Em meio a sonhos surrealistas e uma mistura entre o nome de Chamilly e de Milly Possoz (pintora da primeira geração modernista portuguesa), Adília tematiza problemáticas das relações de gênero, atravessadas pela paixão, o sexo e as convenções patriarcais e heterossexuais, questionadas, inclusive, pela ambivalência que o apelido carinhoso “Milly” confere ao gênero do amante de Marianna.

Os temas levantados por Adília nesses dois livros em torno do mito de soror Mariana Alcoforado passam pelo estatuto da autoria e da figura do leitor, pelo desencontro da correspondência, que levanta questões sobre a produção poética e sua comunicação com leitores ausentes, e por diversos outros temas ligados às questões de gênero (casamento, sexo, heterossexualidade compulsória etc.). Mas a escrita a partir da figura de Mariana Alcoforado mobiliza também a problemática da tradição literária de mulheres, em particular de mulheres portuguesas, por meio da importante empreitada das Três Marias, consolidando talvez a ideia de uma tradição calcada no mito e na ficção da freira inventada, um tipo de avó literária mitológica.

In fact, it could be argued that Adília’s recurrent poetic emphasis on the figure of the Portuguese Nun, an invented but highly inspiring antecedent in what Silvestre rightly qualifies as ‘a débil narrativa feminina ou feminista das letras portuguesas’ is indicative of her determination to view her own work as part of an historical continuum of female creativity, which in the case of Portugal necessitates moving beyond archeological recovery toward a proactive forging of plausible, albeit fictional, foremothers” (KLOBUCKA, *Spanking Florbela*, p. 195)⁷³

Um trecho do poema “Amando sobre os jornais”, do *Retorno de Chamilly*, exemplifica de forma precisa essa imagem, desenvolvendo a personagem mítica como uma figura de autogeração:

Mas Marianna Alcoforado acordou
ela tem sonhos destes
é José e o Faraó
intérprete e autora

Adília também se tensiona entre a comunicação e a impossibilidade da destinação: o autor, assim como o leitor, existe e não existe ao mesmo tempo.

⁷³ “De fato, poderia ser argumentado que a recorrente ênfase poética de Adília na figura da Freira Portuguesa, uma antecessora inventada, mas altamente inspiradora, naquilo que Silvestre corretamente qualifica como ‘a débil narrativa feminina ou feminista das letras portuguesas’ é indicativa da sua determinação de ver seu próprio trabalho como parte de um contínuo histórico de criatividade feminina, o que, no caso de Portugal, implica ultrapassar recuperações arqueológicas em direção à forja proativa de mães literárias plausíveis, ainda que ficcionais.” (minha tradução)

Dr. Segismundo e paciente impaciente
 quem se restaura a si própria
 restaura Portugal
 e o mundo.

(LOPES, 2014, p. 432)

A imagem de Marianna que acorda de um sonho no qual é “intérprete e autora”, “Dr. Segismundo e paciente”, parece criar camadas de relação com o questionamento sobre a realidade ou irrealidade da personagem, e o estatuto da autoria. O ato de acordar de um sonho sugere a transição de uma irrealidade para alguma realidade, porém, sendo a personagem ficcional a acordar do sonho, dobra-se a irrealidade sobre si mesma. O sonho, por outro viés, lida com a imaginação de uma completude, na qual Marianna faz o duplo papel: autora e intérprete (e personagem, em uma terceira camada), poeta e crítica, experiência e análise. Os duplos são concentrados na mesma figura, anunciando a ideia de autogeração, que se confirmará na imagem seguinte.

Se Marianna é, ao mesmo tempo, intérprete e autora (leitora e autora, além de personagem), é ela em sua existência ficcional que funda uma tradição portuguesa de mulheres. A palavra utilizada por Adília é interessante, pois não se trata exatamente de fundar, mas de “restaurar”, fundar novamente, refazer, como o gesto que a própria poeta executa ao recriar Mariana. Marianna recria-se a si mesma, e nesse processo, restaura Portugal e o mundo, reinaugura ciclicamente uma ideia de tradição entre mulheres, porém calcada na figura ficcional.

Assim como Mariana (ou Marianna), Adília Lopes também não existe, já que é um pseudônimo de Maria José. A criação de si mesma enquanto autora, na figura de Marianna (e paralelamente na própria existência de Adília como pseudônimo), é aliada à ideia de recriação de uma imagem mais coletiva de tradição: restaura-se também ao mundo. Se a “mulher autora” não é mais uma categoria estável, ela só pode existir como ficção, atrelada diretamente à ficção de uma tradição.

Maternidades literárias “literais”

É claro que, partindo-se da metáfora das mães e irmãs literárias, não poderemos falar em mães ou irmãs reais ou literais. A sugestão paradoxal aqui pretende apontar, porém, as camadas múltiplas de ficcionalidade e metáfora da relação de Adília Lopes com a ideia de uma tradição de mulheres. Se até aqui vimos que essa relação se tematiza a partir de figuras ficcionais como Mariana Alcoforado, veremos agora que

mesmo seu modo de se relacionar poeticamente com autoras que compõem a história literária (particularmente portuguesa), como Florbela Espanca⁷⁴, se distancia da empreitada ginocrítica de recuperação pura e simples, estabelecendo ligações ambíguas.

Adília's evocation of Florbela reenacts one of literary feminism's signature operations from an oblique, displaced perspective, creating in the process a highly original genealogical (dis)continuity that transcends both the equivocal legacy in which Florbela's figure exists as an antecedent at the same time undeniable and unassimilable and the already outdated act of feminist reclamation in the first degree (KLOBUCKA, 2003, p. 196)⁷⁵.

Em “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”, Anna Klobucka observa, no livro *Florbela Espanca Espanca*, de Adília, as formas como as referências a Espanca, tanto diretas como indiretas, escapam a qualquer análise que reduza a empreitada de Lopes seja à agenda *ginocrítica* de recuperação idealizante das “mães literárias”, seja ao “puro pastiche pós-moderno” (idem). Lopes reencena, como aponta a pesquisadora, as operações típicas da crítica feminista, porém de uma perspectiva “oblíqua” e “deslocada”, e isso pode ser expandido para outras relações intertextuais ao longo de toda a obra de Adília, que dialoga tanto com autoras portuguesas como estrangeiras, como Gertrude Stein, Sylvia Plath, Clarice Lispector, entre outras. Alguns desses diálogos estão reunidos no livro *Clube da Poetisa Morta*, cujo título reafirma a busca, sempre irônica e questionadora, de repensar a tradição literária entre mulheres, ideia que aparecerá nos diversos procedimentos poéticos de Lopes, sua espécie de “herstory descontínua e problematizante” (KLOBUCKA).

Na epígrafe de *Florbela Espanca Espanca* (“este livro foi escrito por mim”), Klobucka reconhece uma referência direta ao poema “Este livro”, que abre a primeira obra de Florbela Espanca (*Livro de Mágoas*), observando como esse “redundante gesto de reivindicação de autoria” aponta a natureza nada trivial da autoria feminina para suas predecessoras, entre elas Espanca. Sem fazer reverência à figura da

⁷⁴ Quanto às referências a poetisas portuguesas na obra de Adília Lopes, uma das figuras fundamentais é Sophia de Mello Breyner Andresen que, apesar de sua relevância para a poesia de Lopes, não figura nas discussões do presente trabalho justamente mediante à já extensa reflexão a respeito dessa relação realizada por Sofia de Souza Silva na sua tese “Reparar brechas: A relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna”, de 2007. Lopes declara Sophia de Mello como sua “mestra”, apesar de se contrapor a certo “ideal clássico” representado por Sophia, como mostra Silva no artigo “A poetisa e sua mestra” (SILVA, 2019, p. 107).

⁷⁵ “A evocação de Florbela por parte de Adília reencena uma das operações características do feminismo literário de uma perspectiva oblíqua e desviada, criando, no processo, uma (des)continuidade genealógica altamente original que transcende tanto o legado equívoco em que se situa a figura de Florbela como uma antecessora ao mesmo tempo inegável e inassimilável, quanto o já datado gesto de recuperação feminista no primeiro grau.” (minha tradução)

antecessora ou rejeitá-la como ultrapassada, Lopes engendra um gesto anacrônico que põe em questão a relevância da autoafirmação de autoria feminina: trata-se mesmo de um gesto ultrapassado? Não interessa à poeta retomar *ipsis litteris* o projeto ginocrítico, como mostra Klobucka, mas realizar um tipo de diálogo crítico com algumas das “premissas e consequências” do feminismo do século XX, incorporado na sua revisitação a Florbela⁷⁶. Sua retomada, portanto, dos valores e empreitadas da crítica feminista, é sempre crítica, sem ser, contudo, desdenhosa dos ganhos e batalhas travadas por essas linhas teórico-críticas.

Ao tecer uma rede de referências explícitas a essas “mães” e “irmãs” literárias, Lopes também ajuda a tornar evidentes outras relações de intertextualidade entre mulheres, às quais a crítica literária convencional está, ainda, pouco atenta. Esse fenômeno não se limita à intertextualidade entre ela própria e as autoras a quem cita diretamente já que, ao tornar visíveis pontos de contato nessa rede de leituras, outros pontos se iluminam ao olhar da leitora. Podemos pensar na poeta como aquela que ata nós e costura linhas soltas, formando conexões literárias que antes não seriam visíveis. É o caso da sua referência ao soneto “Este Livro”, de Florbela, que permite, por exemplo, uma nova leitura de um poema de mesmo título escrito por Ana Cristina Cesar.

este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar branco e blue.

(CESAR, 2013, p.96)

O poema de Ana Cristina Cesar joga com o tema da confissão em oposição à construção da poesia (recorrente na escrita da poeta), e apresenta uma série de imagens e artifícios bastante presentes nas construções da poeta carioca, como o convite à presença participativa (quase física) do leitor: “Enfie a carapuça./ E cante.”, ou o uso dos termos em inglês. Todos esses fatores o tornam caro para a crítica da poeta. Não se

⁷⁶ “Adília engages simultaneously in critical dialogue with certain premises and consequences of twentieth-century feminist revolution, a dialogue that her parodic revisitation of Florbela incorporates in its generous scope” (idem, p. 197)

encontram, porém, leituras que interpretem seu diálogo com o soneto de Florbela Espanca⁷⁷:

Este Livro

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa dor de Torturados
Pode, talvez, senti-lo ... e compreendê-lo.

Este livro é para vós. Abençoados
Os que o sentirem, sem ser bom nem belo!
Bíblia de tristes ... Ó Desventurados,
Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo!

Livro de Mágoas ... Dores ... Ansiedades!
Livro de Sombras ... Névoas e Saudades!
Vai pelo mundo ... (Trouxe-o no meu seio ...)

Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,
Chorai comigo a minha imensa mágoa,
Lendo o meu livro só de mágoas cheio! ...

As primeiras palavras do poema de Ana Cristina, “meu filho” adiantam a imagem de maternidade do texto poético, presente no último verso da penúltima estrofe do soneto de Espanca: “Vai pelo mundo... (Trouxe-o no meu seio...)”. A imagem do livro (“este livro”) trazido no seio de Florbela, torna-se direta no poema de Ana Cristina: “este livro/ meu filho”.

A ambivalência da reivindicação de autoria, observada na relação de Lopes com Espanca, se verifica também no poema de Ana Cristina, que de um lado reafirma o sucesso de sua empreitada literária (“é prosa que dá prêmio”), e de outro precisa reiterar, “jurar” a espontaneidade da escrita: “Não é automatismo. Juro. É jazz do coração”. Ambas as poetisas parecem perguntar, em seu diálogo com a antecessora: será a reafirmação da autoria de fato um gesto hoje redundante?

Metáforas para uma possível “tradição de mulheres”

Em um dos poemas da coleção *A pão e água de colônia* (1987), Lopes emprega uma imagem poética que pode ser lida como interpretação do problema da tradição de mulheres:

⁷⁷ Nos poucos artigos (mais recentes) em que se encontra uma proposta de análise comparativa entre Ana Cristina e Florbela Espanca encontramos leituras superficiais e temáticas, no geral um tanto redutoras, nas quais o próprio poema não consta. Nos textos críticos que fazem referência ao poema “este livro” (como, por exemplo, “Meios de Transporte” por Alice Santana, no qual “este livro” aparece numa lista de poemas que fazem referência ao jazz) não há, até onde se pôde verificar, menções à intertextualidade entre ela e Espanca. <https://www.revistaserrote.com.br/2016/06/meios-de-transporte-por-alice-santanna/>

Minha avó e minha mãe

perdi-as de vista num grande armazém
 a fazer compras de Natal
 hoje trabalho eu mesma para o armazém
 que por sua vez tem tomado conta de mim
 uma avó e uma mãe foram-se
 entretanto devolvidas
 mas não eram bem as minhas
 ficámos porém umas com as outras
 para não arranjar complicações
 (LOPES, 2014, p. 64)

Nos primeiros versos, o “eu” no poema relembra a situação de perder a mãe e a avó de vista em um armazém. Logo, a memória infantil trivial adquire tons surrealistas: “hoje trabalho eu mesma para o armazém/ que por sua vez tem tomado conta de mim.” A mesma instituição na qual as figuras femininas parentais foram perdidas agora a um só tempo ocupa a função dos laços familiares e representa um local de trabalho. Esse “mercado” pode ser uma metáfora para uma série de estruturas sociais diferentes nas quais mulheres são separadas umas das outras, e para as quais elas mesmas trabalham, entre elas a própria tradição literária. O final agridoce da história surreal de Adília Lopes marca uma falta de solução anticlimática: “uma avó e uma mãe foram-me/ entretanto devolvidas/ não eram bem as minhas/ ficamos porém umas com as outras/ para não arranjar complicações.” O sistema representado por esse estranho armazém/mercado cria uma atmosfera de estabilidade desconfortável: mães e avós são devolvidas para filhas e netas equivocadas. As mulheres, no poema, não se reconhecem ou escolhem umas às outras, mas aceitam o desencaixe para não causar problemas.

O poema de Lopes revisita a imagem de “foremothers” (as mães literárias tão centrais para as pesquisadoras feministas dos anos 1970), transformando o conceito, que poderia ser originalmente um gesto idealizado do reencontro de laços perdidos, em compreensão anticlimática de desencaixe. Se a *ginocrítica* defendia que seria apenas por meio da recuperação dessas mães e avós literárias perdidas que a mulher poderia superar a *angústia de autoria* (Gilbert e Gubar, 1979) e reivindicar o seu lugar no continuum de vozes literárias, o sujeito poético de Lopes cria uma alegoria subversiva desse processo, que não adere às noções idealizadas de “tradição feminina” das primeiras fases da crítica literária feminista.

Além disso, é possível ler também esse desencaixe das mães equivocadas pelo viés de uma poeta portuguesa (que se refere tantas vezes à tradição de poesia portuguesa) diante de uma tradição que prioriza a produção de língua inglesa. Lopes não deixará de dialogar com essas autoras, fazendo da sua “herstory descontínua e

problematizante” também um desvio em relação aos modelos nacionalistas de história literária. Porém, a relação tecida com as escritoras inglesas e americanas não pode deixar de ser marcada pelos sintomas da posição subalterna ocupada pela língua portuguesa no cenário ocidental contemporâneo.

Considerando que as primeiras empreitadas de recuperação da memória e construção de uma tradição literária de mulheres são voltadas aos textos de língua inglesa, a busca de mães literárias, sugerida pela *ginocrítica*, não se desenvolve da mesma forma nem no mesmo momento histórico quando consideramos a literatura em língua portuguesa. Seja em Portugal, seja no Brasil, há, talvez, ainda menos conhecimento de figuras que poderiam ser recobradas como “avós” literárias, com as quais se poderia ter algo da distância histórica necessária para a construção de uma tradição. Um dos fenômenos decorrentes desse fato, em Portugal, é a escolha (mais ou menos consciente) de uma figura ficcional como Mariana Alcoforado enquanto representante desse passado literário de mulheres, o que gera discussões de grande importância em relação à ficcionalização tanto da autoria (fenômeno estudado em profundidade por Anna Klobucka), como da ideia de tradição em si. No Brasil, de outro lado, observa-se um fenômeno de constante oscilação entre memória e desmemória, esforço sisífico de recuperação de uma memória (relativamente recente, e ainda assim desvalorizada). Pensando aqui especificamente na literatura escrita por mulheres, esse esforço de recuperação parece sempre se repetir em ciclos que acabam não se completando, e cujos objetos recuperados não perduram, fenômeno que se manifesta também em outras esferas da cultura brasileira, como bem resume a frase da canção de Caetano Veloso: “aqui tudo parece que era construção e já é ruína”⁷⁸. Nesse cenário entre construção e ruína, há uma impressão de eterna novidade, de pioneirismo recorrente.

2- Ana Cristina Cesar

Por mais que a relação entre Ana Cristina Cesar e a tradição (hegemônica e, via de regra, masculina) possa servir de paradigma para refletir a respeito de outras

⁷⁸ A ideia dessa “construção em ruínas” é uma imagem que Caetano Veloso sintetiza, mas que já está presente como ideia que orienta a crítica sociológica brasileira, por exemplo em Alfredo Bosi. O problema da tradição literária no Brasil se coloca de forma pungente na nossa crítica, passando pelas críticas do cânone e também pela problematização da visão da cultura brasileira como subalterna.

relações com a tradição, a forma como Ana C estabelece diálogo com autoras mulheres permanece um problema pouco explorado⁷⁹.

Ainda em 1981, Heloisa Buarque de Hollanda tomava *Luvas de Pelica* como exemplo (ou, nas suas palavras, “roteiro”), para a exploração da significativa diferença entre coleções de poetisas mulheres dos anos 70 e as então recentes obras poéticas de mulheres da virada da década de setenta para os anos oitenta no Brasil. A geração setentista, cuja poesia recusava “os estereótipos da ‘sensibilidade feminina’”, foi descrita por Hollanda como “uma poesia de linguagem livre, num certo sentido até mesmo agressiva, no uso do palavrão e na transcrição da realidade nua e crua”. Em contraposição, surge uma nova estética, que Hollanda reconhece principalmente em Ana Cristina Cesar, cujo mais recente livro “parece aproveitar intencionalmente aquilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’”. (HOLLANDA, 1981, pp. 442- 443). Essa nova elaboração do universo atribuído à feminilidade é recebida por Hollanda como linguagem que pode, talvez, responder à dificuldade do discurso feminista em “enfrentar seus fantasmas mais delicados” (idem, p. 444).

A poesia de Ana Cristina Cesar investe, de fato, na reapropriação de um universo de estereótipos da feminilidade, de forma a transformar certos discursos por uma via menos direta, mais intrincada, reaproveitando o universo socialmente determinado à feminilidade de forma sutilmente subversiva. É o que veremos, também, no seu trabalho com os mitos da figura feminina, especialmente os mitos associados ao mal. A forma como Ana Cristina retrabalha esses mitos na sua poesia passa sempre pela recuperação de uma feminilidade ao mesmo tempo sensual e enganadora, cujas máscaras se redobram. Os símbolos de um feminino maléfico são trabalhados em Ana C sempre a partir das suas versões na indústria cultural, como as musas do cinema, jogando com a ambivalência entre engano e pureza, doçura e maldade.

Esse trabalho delicado e “de viés” em relação ao discurso feminista, que não deixa de provocar e discutir importantes questões de gênero, sempre atento às contradições irreduzíveis (e, de certa forma, produtivas) não se limita à sua produção poética. Na produção ensaística, Ana Cristina Cesar abordou questões fundamentais para a crítica literária feminista, muitas delas ainda pouco discutidas à época em nosso

⁷⁹ Como já indicado na introdução deste trabalho, minhas leituras anteriores da relação entre Ana Cristina Cesar, Katherine Mansfield e Emily Dickinson, apontam pontos de contato importantes, porém anunciam também problemas que não parecem poder ser resumidos, como eu acreditava, às “barreiras” entre mulheres, formadas pela tradição hegemônica, mas dizem respeito às relações específicas entre mulheres, tema que será, no presente trabalho, mais atentamente explorado.

cenário acadêmico. Seu trabalho dialético e ambivalente aborda tais temas sem o mesmo tom de embate da crítica feminista propriamente dita, mas com consequências tão importantes quanto.

Ana Cristina Cesar e a crítica literária feminista

Ana Cristina Cesar não opta por se dedicar de forma consistente a essas discussões, contudo. Considerando o caráter fragmentário da formação desse campo no Brasil, porém, parece-me uma grande perda desconsiderar as experiências da poeta no campo em questão. Ainda que breves e esparsas, elas são, no mínimo, testemunhos de um período de transformação importante. A familiaridade da autora com a crítica literária feminista anglófona é evidente consequência do seu período de estadia na Inglaterra. Seu contato, nesse país, com uma série de iniciativas coletivas, além do acesso a textos de pesquisadoras relevantes, é atestado pelas cartas do período, principalmente aquelas destinadas a Heloisa Buarque de Hollanda.

Para repensar a história desse campo de conhecimento no país, considero importante recuperar alguns dos ensaios de Ana Cristina Cesar como peças fundamentais (e desconsideradas) na história da crítica literária feminista entre nós. Essa brevíssima, porém, relevante produção de Cesar é anterior à maioria dos trabalhos que compõem crítica literária feminista propriamente dita no país. Ainda que sejam textos curtos, de gênero ensaístico, e não estudos longos e aprofundados, alguns dos ensaios de Cesar adiantam discussões centrais da crítica literária feminista, tecem críticas relevantes em relação a aspectos da crítica feminista que ainda não tinham sido consolidados no Brasil, e apontam, de forma criativa e performativa, caminhos para a complexa relação entre as vozes brasileiras e anglófonas nessas discussões.

Sylvia Riverrun, personagem/heterônimo criada por Cesar no ensaio “Literatura e Mulher: Essa palavra de luxo”, é uma das chaves dessa proposta complexa de leitura crítica, e ao mesmo tempo criativa, das discussões do campo. A “brasilianista do Texas”, como Ana Cristina descreve “Sylvia”, parece representar um diálogo em potencial entre as ideias da crítica literária feminista anglófona e os problemas e caminhos que a cultura brasileira pode propor a ela. Seu interesse no tema e sua sensibilidade para as questões críticas mais pungentes do campo já aparecera antes da sua estadia na Inglaterra, no primeiro ensaio em que o nome de Sylvia Riverrun é mencionado, em 1979 (ainda não revelado como ficção). É, porém, no segundo ensaio, que data do retorno da Inglaterra (1982), que Cesar se aprofunda na ponte com a crítica literária feminista anglófona, por meio da suposta biografia de Riverrun, que

acompanha alguns dos movimentos das primeiras gerações dessa crítica nos Estados Unidos e Inglaterra, espelhando a trajetória de pesquisadoras reais, e citando trabalhos centrais da área. A estadia na Inglaterra lhe permite um olhar mais acurado para essas trajetórias, e um maior aprofundamento dos questionamentos que estavam em curso na área naquele momento. Ao narrar a trajetória da personagem, seus receios e dúvidas pessoais em relação à militância, sua aproximação e afastamento da questão autoral no feminismo etc., Cesar cria uma metonímia das discussões contemporâneas presentes no cenário acadêmico anglófono. O que Sylvia Riverrun tem de novidade em relação a esse cenário, porém, é o fato de representar uma ponte (inexistente até o momento) entre a literatura brasileira e essa trajetória da crítica literária feminista anglófona. É pela criatividade da literatura e da cultura brasileira em geral (como fica claro na sua referência final à canção de Gilberto Gil⁸⁰), que Ana Cristina Cesar sugere, através de Riverrun, saídas para conflitos que estavam apenas despontando no cenário da crítica feminista internacional.

Algumas categorias pensadas por Ana Cristina Cesar em seus ensaios podem ser bastante úteis para as reflexões feministas na leitura de poesia. Entre elas, é possível citar três exemplos que perpassam o presente trabalho, servindo de ferramentas não apenas para a discussão a respeito da própria poesia de Ana Cristina Cesar, mas para a reflexão mais geral a respeito de gênero, poesia, e tradição, e na leitura das outras poetisas aqui estudadas. É o caso, por exemplo, como já vimos, da aproximação problemática entre ideias “senso-comum” da mulher e da poesia (CESAR, 1999, p.224); ou do “excesso inquietante”, categoria proposta por Ana C na sua leitura de Marilene Felinto (CESAR, 1999, pp. 249-250), que parece adiantar algumas reflexões feministas posteriores⁸¹. Lançaremos mão dessa categoria elaborada por Ana C brevemente na passagem deste trabalho que discute a figura da bruxa e o discurso poético. Por fim, a “leitora enfurecida”, que, “anos depois e estranhamente” lê a escritora “como mulher” (CESAR, 1999, p. 247) perpassa todo este trabalho, já que essa categoria descreve,

⁸⁰ “Foi por meu intermédio – embora sem minha premeditação – que essa insatisfação como que articulou-se num *insight*. Lembro-me de ter levado para ela o disco ‘Realce’, de Gilberto Gil, do qual ela ouviu, entre atenta e agitada, a faixa ‘Super-homem’. ‘Minha porção mulher que até então se resguardara...’ ela cantava, e de repente disse com ar meio assustado: ‘Não é bem mulher, é porção mulher.’” (CESAR, 1999, p. 247)

⁸¹ “Conforme aponta Karen Jackson Ford em seu livro *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade* (1997), a poética do excesso busca resistir e/ou transgredir as opressivas e limitantes restrições da convenção. O excesso para Ford é ‘a rhetorical strategy adopted to overcome the prohibitions imposed by the application of a disabling concept of decorum’ (FORD, 1997, p. 13), variando assim suas formas de manifestação de acordo com as circunstâncias históricas. (PENNA, 2019 p. 105)

justamente, algo semelhante ao gesto de olhar para trás em busca das mulheres na literatura, já anunciado por Virginia Woolf, porém em sentido criativo. A “leitora enfurecida” de Ana Cristina não está em busca de autoras esquecidas mas, no seu próprio exercício de leitura, encontra as questões de gênero nas autoras já conhecidas do passado.

“Efeito Ana C”: Ana mãe de todas nós

Em contraste com aquilo que propõe a *ginocrítica* quanto à busca das mães literárias, os diálogos que Ana Cristina Cesar estabelece com a tradição não parecem seguir sempre na direção esperada por essa crítica. Seu diálogo subversivo com a tradição dominante (e masculina) é mais evidente do que a relação com obras de mulheres, o que se explica pela maior visibilidade dessas relações nas leituras críticas sobre sua obra (como mostra a ausência de leituras do poema “este livro” em diálogo com Florbela Espanca, por exemplo), bem como nas suas próprias construções poéticas, cuja interlocução mais explícita com mulheres se limita a alguns nomes centrais, como Emily Dickinson e Katherine Mansfield. Outros nomes são menos evidentes ou recorrentes, porém é possível traçar importantes discussões justamente nesses pontos de contato. É o caso do diálogo com Elizabeth Bishop, que também discutirei neste trabalho.

De modo geral, Ana Cristina Cesar não reflete, em sua poesia, um modelo ginocrítico de tradição literária de mulheres. Entretanto, se a figura da filha que busca suas mães literárias como fonte de inspiração para a escrita não é a imagem que mais representa a poeta carioca, encontramos na metáfora da filha de si mesma (que é também a mãe de si mesma) uma imagem que diz mais a seu respeito, como veremos nas discussões a respeito do símbolo do cisne, no próximo capítulo.

Ao introduzir sua antologia “As 29 poetisas hoje” (2021), Heloisa Buarque de Hollanda toma como ponto de partida para sua reflexão aquilo que ela chama de “o efeito Ana C”: “Ana foi o solo do que eu chamaria de jovem cânone da poesia de mulheres, a saber: Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Bruna Beber.” (HOLLANDA, 2021 p.11). É este “jovem cânone” que Hollanda declara “estabelecer por livre e espontânea vontade” não sem que isso implique “uma quota de ironia”. Mas ela fundamenta sua escolha na dupla posição dessas poetisas: de um lado são aquelas “que, com mais evidência, experimentaram o legado, ou, melhor dizendo, o efeito Ana C.” (idem), e de outro “parecem ser as que

mais influenciaram e mesmo se constituíram como referência para a poesia mais jovem praticada hoje entre nós.” (idem)

Ao pensar em tradição poética de mulheres no Brasil e em Ana Cristina Cesar, talvez seja hoje mais produtivo, portanto, pensá-la enquanto mãe literária do que enquanto filha, ainda que essa imagem coloque em tensão a figura de uma Ana jovem, bela, congelada no tempo. A “mãe literária” como musa, amante, irmã maior? As predecessoras brasileiras canonicamente estabelecidas no momento em que Ana Cristina Cesar escreve pareciam interessar a ela muito mais como modelos reversos, paradigmas a serem quebrados (Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa são os exemplos mais evidentes, a partir do ensaio de Ana C), do que como figuras que abrem o terreno da poesia para as mulheres. Agora, porém, desenha-se no cenário poético brasileiro o esboço de uma “tradição contemporânea”, se é que a contradição dos termos e as próprias particularidades contraditórias do cenário brasileiro permitem esse paradoxo.

Para além da produção das poetisas que Heloísa chama de “jovem cânone”, o diálogo com Ana Cristina Cesar está presente em diversas outras produções contemporâneas. O livro *A nossos pés*, organizado por Manoel Ricardo de Lima, a partir de uma proposta de Dorva Rezende à ocasião dos 25 anos da morte da poeta, reúne poemas que dialogam com os seus. São 49 poetisas, dentre elas 18 mulheres. Dorva Rezende comenta, na orelha do livro, que sua vontade era fazer algo “diferente daquelas matérias-padrão que apenas relembram a trajetória de poetisas entre biografia e bibliografia.” Segundo ele, “a força de cada poema disse muito mais sobre a conversa-memória-influência-e-encantamento-para-algum-futuro com a poesia de Ana C.” (LIMA, 2017, s/p). Essa expressão de Rezende parece ser uma forma de tatear uma ideia de tradição em construção, talvez demasiado recente para que a palavra tradição, que causa estranhamento ao tratar de uma poeta da segunda metade do século XX, soe natural.

Luciana Di Leone, por sua vez, se refere diretamente à palavra tradição em seu posfácio à obra, cunhando, na sua descrição desses poemas, a imagem do “chiclete da tradição”: “São poemas que, com algo de antropofagia, mastigam a poesia de Ana C. e, sem conseguir descartá-la, a grudam novamente frente ao leitor, deformada e contagiada pelas babas do poeta.” (idem, p.92). Segundo ela, há algo de espelhamento da relação de Ana Cristina Cesar com a tradição na relação desses poetisas com Ana Cristina:

A proposta do livro sabe – como sabia Ana C. – que da tradição não é possível se desvencilhar facilmente, embora também não necessariamente a tradição seja fixa e não tenha nomes incontornáveis ou obrigatórios. Daí a variedade brutal dos poemas que aqui estão reunidos, quase grudados, quase não. Uma das opções diante da poesia de Ana C. pode ser, como diz o poema de Veronica Stigger, não sentir o terremoto, não sentir o terremoto Ana C., sabendo que esse não sentir é outro modo de sentir os terremotos. Ou, como Aníbal Cristobo, pode-se desdobrar um som mais que uma poética ou um autor, como parte do gesto de lidar com o chiclete da tradição. (idem)

O próprio ato de recusa, o “não sentir o terremoto”, que Di Leone reconhece no poema de Veronica Stigger, faz parte do jogo com a tradição e contribui para o argumento de Ana C ser como um tipo de matriarca poética das mulheres contemporâneas brasileiras, dentre as quais haverá também necessariamente as filhas rebeldes, que dela buscam se diferenciar. Talvez, no contemporâneo, a palavra tradição esteja em plena metamorfose de significação, mas não podemos negar que está se desenhando em torno de Ana Cristina Cesar uma dessas novas formas da tradição em transformação. Heloisa Buarque de Hollanda reconhece, porém, para além da evidente presença marcante de Ana Cristina Cesar no imaginário de poetas contemporâneos em geral, a construção de duas gerações de poetas mulheres a partir de sua poesia.

Ana Cristina Cesar não podia prever seu papel de “matriarca” poética de duas gerações, e nem se pode atribuir à sua poesia, anacronicamente, qualquer anúncio dessas relações tecidas a posteriori. Porém, há marcas da sua escrita que merecem atenção quando pensamos no seu estabelecimento como referência para essas outras gerações, ou seja, na sua transformação em tradição. Dentre essas marcas é possível destacar algumas que merecem uma análise mais atenta, como a escrita em interlocução. Quando o sujeito poético de um de seus poemas afirma estar “no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora”, está se situando a meio caminho entre a tradição poética e seus leitores, estabelecendo uma linha de continuidade. Sua poesia em interlocução não pede apenas leitura, mas novas escritas da parte de seus leitores (“eu quero receber cartas” ela diz em uma entrevista). Quanto à particularidade de se tornar uma referência para a poesia de mulheres, há já inúmeros trabalhos que investigam as formas como Cesar encontra caminhos poéticos para o problema da mulher enquanto identidade possível/impossível, de forma a oferecer alternativas tanto à poesia do efêmero associada à feminilidade (como ela mesma critica em Henriqueta e Cecília) quanto à poesia dos anos 70, despojada e dedicada à inversão desse estereótipo.

Nesse esforço de colocar a mulher em questão na sua prática poética, que passa inclusive pela retomada irônica (mas não apenas sarcástica) dos signos associados à feminilidade, talvez Cesar tenha possibilitado às suas sucessoras um espaço de

identificação ambíguo, no qual a questão não se colocava de forma resolvida, e no qual o problema da mulher se sustenta sem escolher entre posições redutoras. Por fim, o fato de ter-se criado um mito em torno da sua figura (discutido longamente por Di Leone em *Ana C: Nas Tramas da Consagração*) aponta para problemas acerca da forma como o mercado e a crítica lidam com a morte em literatura, em especial com a morte precoce e o suicídio, mas representa hoje, e para a presente discussão, também outro problema: talvez não seja possível construir tradição sem mito. Se há hoje esse movimento que parece colocar Ana Cristina em um importante lugar de referência para as muito mais do que vinte e nove poetisas brasileiras, isso talvez não fosse possível sem a sua existência enquanto mito.

De modo a costurar esses pontos, porém, proponho pensarmos as práticas poéticas de Ana Cristina Cesar a partir dessa **metáfora da maternidade de si**, que se torna também a metáfora da **maternidade de todos**. Para além dos exemplos que serão mais longamente discutidos na segunda parte (“O Cisne”), a partir do poema “Carta de Paris”, onde há ambivalência entre “minha filha”, uma forma de referir a si mesma, e a imagem da “mãe de todos nós”, há outras passagens dos poemas de Ana Cristina Cesar em que a figura da mãe e da filha se misturam em um gesto metafórico de cuidar e gerar a si mesma. Esses poemas também sugerem problemas acerca da figura da mãe como aquela de quem se herdaria a escrita, sempre oscilante ou quebrada (é o caso de “Vacilo de vocação”, referência a Emily Dickinson, mas também de trechos mais diretamente associados à imagem da mãe, como este de Luvas de Pelica: “Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha...” [p.319]). Em um poema do seu último ano de vida reconhecemos novamente a expressão “minha filha” como parte de um gesto de autoreferência:

Aqui, minha Filha, chega.
 Você acaba de chegar.
 Não escapa mais das quatro paredes.
 Querida, nossa história terminou no hospital.
 A gente não tem coragem.
 (CESAR, 2013, p. 293)

Essa duplicidade em “A gente não tem coragem” não pode ser lida apenas pelo viés do sujeito clivado (neutro), mas deve ser considerada pela sua constante associação à expressão nada acidental “minha filha”. O gesto desse sujeito clivado é o gesto de uma sujeita que, não encontrando mães literárias (ou as recusando), inventa a

própria maternidade de si (“brincar cinco minutos a mãe que finge para não acordar seu filho adormecido. And then it was over.”, em *Luvás de Pelica*), e conseqüentemente acaba por abrir o espaço de uma nova geração de mulheres. É o gesto de quem, como a Marianna Alcoforado de Adília, “restaura a si própria”, e, portanto, ao mundo. Ainda que, em Ana Cristina Cesar, esse gesto de restaurar a si própria precise vir tingido da ambivalência entre restauração e fracasso dessa mesma restauração.

A criação dessa ambivalente e metafórica maternidade de si mesma parece ignorar influências reais e concretas que podem (e devem) ser resgatadas no trabalho de Ana Cristina Cesar. Não se trata, acredito, de uma recusa completa a essas filiações, mas de um gesto performativo importante, que fala de uma vivência visceral da sua situação enquanto poeta mulher no Brasil em um ponto de virada da discussão feminista. Desde então, porém, ao menos duas gerações de poetisas mulheres se voltaram a ela como figura materna, ou de irmã mais velha, de musa apaixonante. De qualquer forma, uma referência importante que informa a poética contemporânea de mulheres. Se a metáfora da história que termina no hospital é a realidade concreta não apenas da pessoa Ana Cristina Cesar, mas de outras tantas escritoras, as leitoras de Ana Cristina Cesar estabelecem com ela uma interlocução a posteriori, *in memoriam*, e vão aos poucos mostrando que a história da poesia de mulheres no Brasil, não precisa “terminar no hospital”.

Patti Smith

Ao consolidar o reconhecimento de Smith enquanto *rockstar*, a fama mundial alcançada com o terceiro disco de sua banda, *Easter* (1978) de certa forma eclipsa seu reconhecimento enquanto poeta, de modo que seus livros de poemas foram pouco lidos. Sua popularidade enquanto escritora é atingida apenas em 2010, com o lançamento de *Just Kids*. Se hoje Smith é reconhecida mundialmente como autora de *best sellers* em prosa, sua relação com a poesia ainda é entendida, de certa forma, como subalterna à sua produção musical.

Um dos desafios que a leitura da poesia de Smith apresenta é a escassez de fortuna crítica a seu respeito. Por não ser lida, via de regra, enquanto poeta, a maior parte dos trabalhos a respeito de Smith se enquadra dentro dos estudos culturais, discutindo sua influência na cultura pop, a música e a indústria cultural. Nesses trabalhos, Smith é entendida como roqueira que se relaciona com a poesia de forma indireta ou subalterna, e não como poeta. Quando as análises ultrapassam questões de

performance e estilo, e se dedicam aos textos, costumam se limitar àqueles que figuram em meio às gravações de suas canções. Considerando o caráter multiforme da sua obra, é de fato necessário debruçar-se sobre alguns desses materiais híbridos, empreitada que também me interessará. No entanto, também é preciso reconhecer que a escassez de leituras de seus textos poéticos dificulta o reconhecimento de diferenças significativas entre essas duas esferas da sua produção, minimizando o interesse especificamente poético da sua obra.

Diferente de Adília Lopes e Ana Cristina Cesar, Patti Smith não tem uma formação acadêmica⁸², de forma que sua relação com a tradição literária é marcada pelo autodidatismo e pelas diversas conversas enriquecedoras com os artistas, intelectuais e escritores (principalmente os poetas *Beat*) que frequentavam o lobby do hotel Chelsea, o qual se tornou, para ela, a “sua universidade” (SMITH, 2010, p. 138).

Para pensar a relação particular que Patti Smith estabelece com a tradição literária, é interessante considerar o exemplo da figura de Rimbaud. Em *Just Kids*, a autora conta como, aos dezesseis anos, encantada com a fotografia de Rimbaud na capa de *Iluminações* e, não possuindo os 99 centavos para comprá-lo, roubou o livro. A jovem Smith encontra, na poesia de Rimbaud, “as chaves de uma linguagem mística” que ela “devorava mesmo sem conseguir decifrá-la completamente” (SMITH, 2010, p. 23). Rimbaud se torna, para ela, um alento e uma escapatória da sua vida mundana e das frustrações e agruras do trabalho na fábrica: “Era para ele que eu escrevia e sonhava. Ele se tornou meu arcanjo, me salvando dos horrores mundanos da vida na fábrica. Suas mãos haviam esculpido um manual do paraíso e eu as segurava com força.” (SMITH 2010, p. 23).

Rimbaud ocupa, para a jovem Patti Smith, o espaço místico entre um santo padroeiro e um ídolo do *rock*, anunciando a aproximação que se refletirá na sua produção, na qual os ícones do universo da contracultura e do *rock* dividem o mesmo espaço, no seu imaginário e na sua obra, com grandes nomes da tradição literária, ou de figuras religiosas. O relato de visitas ao túmulo de escritores é uma das imagens mais explícitas da relação com a tradição em sua escrita, repetida como um ritual que a poeta vivencia e registra literariamente e por meio da fotografia (a sua visita ao túmulo de Sylvia Plath, narrada em *M Train*, será comentada na terceira parte deste trabalho).

⁸² Smith abandona o curso de professores na Escola Normal (*teacher's college*) aos dezenove anos, após uma gravidez indesejada e um parto bastante traumático, depois do qual a criança é entregue para a adoção. A jovem continua trabalhando em uma fábrica até 1967, quando economiza apenas o dinheiro suficiente para a passagem de ônibus, e se muda para Nova York.

Está claro que o processo de fetichização da figura do autor é uma das formas centrais da relação de Patti Smith com a tradição. Aproximam-se assim, na sua obra, o universo da “alta literatura” e da cultura de massa, “rebaixando”, de certa forma, grandes nomes da literatura ao “culto à personalidade” (dedicado aos ídolos do *rock*), ao mesmo tempo que “eleva”, em certa medida, os ídolos do rock ao espaço privilegiado do cânone literário. Trata-se, como já vimos, de uma dissolução de barreiras semelhante àquela que interessava aos *Beat*.

A forma particular como Smith efetua tal dissolução, porém, transparece em um dos gestos fundamentais da sua poesia: a constante sacralização e profanação de símbolos da cultura. Carregados de referências religiosas, seus poemas jogam com os polos do sagrado e do profano. Não se trata, porém, apenas de uma inversão estanque: Tudo aquilo que é considerado profano (dos excrementos e fluidos corporais, palavrões, pecados e atos ilícitos, aos personagens e personalidades da indústria cultural) é sacralizado; e tudo o que é sagrado (das figuras divinas e personagens bíblicos aos ícones da alta literatura) é profanado, apenas para, em seguida, inverter-se novamente a ordem, em fluxo constante. É justamente por meio desse gesto que se manifesta uma das mais interessantes contribuições da poesia de Patti Smith ao tema da nossa discussão: o diálogo frontal, direto e transgressor com os símbolos da mulher na cultura. A profanação transgressora desses símbolos permitirá lançar nova luz sobre o problema da tradição entre mulheres.

Mas é também por meio do estilo que Patti Smith opera a dissolução de barreiras na sua poesia. Na produção poética setentista da autora, é possível discernir dois estilos diferentes. O primeiro deles investe na linguagem simples e direta, e na produção de choque por meio de imagens de violência e linguajar chulo, aliado à estética do *rock* e da contracultura. O segundo parece remeter a um imaginário de referência simbolista e informa textos impregnados de onirismo, nos quais se misturam imagens naturais e corporais. São, via de regra, longos textos em prosa poética, marcados pelo inacabamento e pela dissolução, inclusive das margens dos próprios textos, que sangram uns nos outros, gerando a impressão de uma grande obra inacabada. Os ambientes e cenários descritos em tais textos transitam entre o sonho e o ritual, repletos de imagens naturais, sexuais e, novamente, violentas. Há evidente influência do imaginário romântico e gótico e reminiscências dos chamados poetas malditos em seus poemas, o que mostra que, apesar da tradição literária estar presente como fetichismo da personalidade na sua produção, isso não impede o diálogo diretamente textual com a

tradição, ainda que se trate de um diálogo talvez menos recorrente e evidente do que aquele travado por Ana Cristina Cesar e Adília Lopes⁸³.

Nem sempre é possível identificar claramente em seus poemas apenas um dos dois estilos acima descritos e essa indistinção garante, por si própria, o interesse poético da sua produção. Também nesse trânsito entre estilos se dá a já mencionada dissolução de barreiras (entre a alta literatura e a cultura de massa, entre o sagrado e o profano, entre o rock e a poesia lírica). Mas isso se aplica, ainda, a muitas de suas imagens poéticas associadas à transformação e à fluidez. O tempo, por exemplo, é uma categoria que ganha imagens fluidas em seus textos. É como se as figuras e as cenas, carregadas de elementos chocantes ou violentos se dissolvessem entre imagens fluidas. No poema “comb”, uma frase resume essa vocação de sua poesia: “as a child i was graced with the gift of dematerialization.” [“quando criança fui abençoada com o dom da desmaterialização”] (SMITH, 1978, p.195).

Em termos bachelardianos, poderíamos dizer que Patti Smith é uma poeta *alquímica*, no sentido que tem a figura do alquimista como um sonhador da matéria, que a transforma e purifica. A poesia de Smith parece exercer essa função, visto ser plena de imagens materiais e poéticas de imensa criatividade. O seu processo simbólico e imagético tem, também, consequências na forma como sua imaginação poética opera temas como a questão de gênero. Sua poética “alquímica” de constante transformação cria, em muitos poemas, uma oscilação de gêneros. Seus personagens (humanos e animais) por vezes são descritos em pronomes femininos e masculinos, alternadamente. Ana Cristina Chiara reconhece, mesmo na obra de memórias *Just Kids*, oscilação semelhante. Para Chiara há, na sua escrita, “pequenos deslocamentos que vão sendo operados no âmago do falocentrismo”, e a “narração memorialística” de Smith “torna intercambiável a definição entre garoto e garota, entre as imagens feminina e masculina de Patti e de Robert Mapplethorpe.” (CHIARA, 2011, p. 5).

A poética de dissolução de contornos de Patti Smith, e a constante transformação de materiais, formas, imagens, permite um tipo de relação antiessencialista com o gênero, que se torna uma categoria não apenas móvel, mas diluída, como veremos em expressões como “s/he” no poema “Babel”. Talvez não se trate de “desconstrução” do gênero, já que as imagens materiais de seus poemas

⁸³ *Auguries of Innocence* (2005), por exemplo, é um livro de poemas inteiramente dedicado a William Blake, que trava com o poeta diálogos literários constantes. O tom dessa publicação é, entretanto, mais de homenagem do que de desafio, de forma que se diferenciaria dos paradigmas de leitura pensados a partir de Ana C.

permitem pouca racionalidade ou distinção de partes, pedaços, tijolos de uma construção que pode ser desconstruída, mas parece ser certo amálgama de fluidos que unem e separam. Esse processo imaginativo parece permitir a Smith um trabalho alquímico de transformação poética da categoria do gênero muito inovador no momento da sua escrita.

É verdade que a autora se afasta dos discursos feministas correntes na década de setenta, porém, ela não deixa de tematizar a opressão feminina. Entretanto, essa temática aparece no seu trabalho por um viés pouco convencional, no qual sexualidade e violência são sempre presentes em tons que ultrapassam a simples denúncia, provocando choque, mas também exercitando uma liberdade criativa característica da poesia. Dentre as figuras de marginalidade presentes em seus textos, muitas são mulheres, geralmente reinvenções de figuras míticas e religiosas, como Eva e Joana D’Arc, figuradas em situações sexuais nas quais a violência é um elemento corrente, porém a agência das figuras femininas é marca também central.

A problemática da identidade feminina é central na sua poesia, abordada geralmente pelo ângulo da recusa, gesto este que provoca críticas. Tanto Greening (2018)⁸⁴ como Kane (2012) associam a “recusa da identidade feminina” em Patti Smith a certa adesão a valores machistas. Kane sustenta essa interpretação na leitura do poema “Female”, cujo primeiro verso “feel male” dá o tom da identificação masculina que Kane associa à adesão de Smith ao universo do *rock* centrado na masculinidade, e à rejeição de uma “estética inerentemente feminizada” (KANE, 2012, p.119), que o autor do artigo atribui à “escritura feminina” de Cixous.

Mas a recusa da feminilidade pode ser lida também como manifestação poética da angústia da opressão, perfeitamente cabível a uma manifestação artística que pode, inclusive, ser pensada pelo seu viés feminista. Quanto ao poema “Female”, trata-se, me parece, de um texto em que a mulher, enquanto identidade, é posta em xeque como um destino cruel. O “eu” do poema declara sempre ter sentido “ritmos de garoto”

⁸⁴ Mesmo considerando que a sua performance (tanto no sentido de performance no palco quanto no sentido de “performance de gênero”) poder ser considerada subversiva em relação aos padrões e parâmetros da feminilidade determinados socialmente, e até mesmo pode ser lida como uma performance de “sensibilidade *queer*” (GREENING, 2018, p. 84), Greening considera que a performance de “masculinidade feminina” de Smith é consequência de suas influências, seu conhecimento da cultura do *rock*, e sua preocupação com ser “cool”⁸⁴, e que apesar do importante papel de Smith ao abrir caminho, na contracultura, a figuras femininas que não se adaptam aos padrões de feminilidade esperados das cantoras, a própria Smith estaria, na verdade, participando da “cultura masculinista do rock” (idem, p. 91).

ao crescer, e ter chorado quando obrigada a utilizar o banheiro feminino, envergonhada pelas suas roupas de baixo:

I felt boy rythums when I
was in knee pants. So I stayed in pants.
I sobbed when I had to use the public ladies
room. My undergarments made me blush.⁸⁵

Talvez o trecho em questão pudesse ser mais adequadamente lido pelo viés de um tipo de “disforia (poética) de gênero”. Sabemos que Patti Smith não é uma pessoa transgênero, mas sua expressão poética reitera um profundo desconforto com as normas e códigos associados à feminilidade. A segunda parte do poema, porém, revela o tema central do texto: a gravidez. Após implorar a Deus que a fizesse um homem, Deus lhe responde, ironicamente, com a gravidez⁸⁶. É curioso que trabalhos tão dedicados à leitura da biografia da poeta, e tão preocupados com a sua *persona*, não tenham interpretado, nos versos abaixo, os ecos de uma vivência recente de gravidez precoce e traumática, na qual a garota de dezenove anos entregara a criança à adoção após um parto marcado pela violência obstétrica sofrida na mão das enfermeiras, que negligenciam cuidados por saber que a jovem Patti Smith não era casada, apelidando a jovem de “filha de Drácula”, e ameaçando cortar seu cabelo⁸⁷:

bloated. pregnant. I crawl thru the sand. like a
lame dog. like a crab. pull my fat baby belly to
the sea. pure edge. pull my hair out by the roots.
roll and drag and claw like a bitch. like a bitch.
like a bitch.⁸⁸

Ao continuar a leitura, torna-se cada vez mais claro que o título “female” não é escolhido apenas pela sonoridade das palavras seguintes (ou pelo choque gerado com a associação entre os significados de “female” e “feel male”), mas também por conta do significado “fêmea”, representando a animalidade de certas funções que, socialmente estabelecidas como funções “da mulher” (como a maternidade) tornam-se, para a jovem Smith, uma prisão dupla. A violência obstétrica exercida pelas figuras cruéis das enfermeiras, no relato de Smith em *Just Kids*, ecoa o gesto descrito no final

⁸⁵ “Eu senti ritmos de garoto quando/ vestia calças/ então me mantive de calças./ chorei quando tive que usar o banheiro público feminino. Minhas roupas de baixo me envergonhavam.”

⁸⁶ “I begged him to place me in my own barbaric race/ the male race, the race of my choice. (...) Instead he injected me with all the characteristics of my gender (...) bleed. come. fill my womb.”

⁸⁷ “Due to my unwed status, the nurses were very cruel and uncaring, and left me on a table for several hours before informing the doctor that I was in labor. They ridiculed me for my *beatnick* appearance and immoral behavior, calling me ‘Dracula’s daughter’ and threatening to cut my long black hair. When my doctor arrived, he was very angry. I could hear him yelling at the nurses that I was having a breech birth and should not have been left alone.” (SMITH, 2010, pp. 19-20).

⁸⁸ “inchada. grávida. Eu rastejo pela areia. como um cão manco. como um caranguejo. puxo minha barriga gorda para o mar. puro limite. arranco meus cabelos pelas raízes. rolo arrasto arranho como uma cadela. como uma cadela. como uma cadela.”

do poema: arrancar os próprios cabelos pelas raízes se torna uma resposta à ameaça que as próprias mulheres fazem à sua feminilidade desviante.

PARTE 2 - O Cisne: Imagem da tradição dominante



Letícia Miranda, "Pássaro-ave: onde vão as cores?", maio de 2020.

Capítulo 3 – Vivências literárias da tradição: a hipótese da imaginação

Como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, as tentativas de definir uma (im)possível tradição de mulheres precisaram passar, em primeiro lugar, pela hipótese dessa tradição como negativo da “tradição masculina”, ou seja, como resistência à tradição hegemônica. O conceito de *angústia de autoria*, de Sanda Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman In The Attic*, 1979), pensado originalmente a partir da investigação da obra de autoras do século XIX, determinava certo impedimento da escrita provindo da relação de exclusão da tradição dominante. Diante das produções modernas e contemporâneas, como já vimos, é possível reimaginar esse conceito enquanto categoria que pode definir não mais o silenciamento, mas um tipo de impulso de escrita autoconsciente desse problema, cujas características são a resistência, o embate e o conflito com a tradição dominante.

Dessa forma, refletir a respeito do modo como esse embate passa a fazer parte central da escrita de certas poetisas pode significar um gesto de reinterpretação atualizada da “angústia de autoria” e, portanto, uma reflexão a respeito da definição de “tradição de mulheres” como negativo/resistência.

A relação com a tradição poética ocidental dominante (e masculina) será pensada, nesta parte do trabalho, a partir do símbolo do cisne, imagem poética de grande significado para a tradição ocidental da poesia, principalmente europeia, mas também imagem que figura no imaginário cultural enquanto mito, e apresenta problemas específicos nos textos das poetisas aqui estudadas. Antes de adentrar a questão da elaboração simbólica de forma mais direta, pareceu-me importante mostrar que os problemas dessa ideia de tradição (de mulheres) como resistência à Tradição espelham dificuldades que estão no cerne do pensamento feminista, mesmo desde o texto de Simone de Beauvoir.

Tal definição encarna um primeiro problema de leitura, que já se apresentava em Beauvoir e sua noção de **alteridade constitutiva**, segundo a qual a mulher, para se definir, está presa à alternativa entre o neutro (representando, em última instância, seu apagamento), e o gesto de assumir um lugar de diferença, presumidamente subalterna.

Alguns dos problemas apontados por Beauvoir na introdução ao Segundo Sexo, hoje temas já bastante consolidados da discussão, não deixam de ser hipóteses fundamentais e fundacionais para o pensamento feminista, e nesse sentido seguem atuais. Beauvoir fundamenta suas reflexões em relação à situação feminina na ideia de que a mulher se constitui, culturalmente e historicamente, como Outro: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela (...) O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.” (BEAUVOIR, 2016, p. 13). Sua condição de outro, porém, diferencia-se em relação a outras experiências de alteridade, sem as quais nenhum grupo é capaz de se definir, como a do estrangeiro: “em viagem, o nativo percebe com espanto que há, nos países vizinhos, nativos que o encaram, eles também, como estrangeiro (...) por bem ou por mal os indivíduos e os grupos são obrigados a reconhecer a reciprocidade de suas relações.” (idem, p. 14). A alteridade da mulher, porém, segundo mostra Beauvoir, não se relativiza, não há reconhecimento recíproco: “É, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto.” (BEAUVOIR, 2016, p. 15). Essa condição histórica e cultural se expressa e se reitera, como a autora verifica ao longo do primeiro volume do *Segundo Sexo*, na esfera simbólica, como sua investigação a respeito dos mitos da feminilidade a partir da literatura irá demonstrar:

Ele projeta nela o que deseja e o que teme, o que ama e o que detesta. E se é tão difícil dizer algo a respeito é porque o homem se procura inteiramente nela e ela é Tudo. Só que ela é Tudo à maneira do inessencial: é todo o *Outro*. E, enquanto outro, ela é também outra e não ela mesma, outra e não o que dela é esperado. Sendo tudo, ela nunca é *isso* justamente que deveria ser; ela é perpétua decepção, a própria decepção da existência que não consegue nunca se atingir nem se reconciliar com a totalidade dos existentes. (BEAUVOIR, 2016, p. 267)

O fato de não poder situar historicamente a opressão feminina contribui para a impressão de uma “condição natural” que “desafia qualquer mudança”. Mas, para a filósofa, esse retorno do inessencial ao essencial, possível e necessário, depende de uma capacidade de dizer “nós”. Até onde Beauvoir pôde identificar, as mulheres “não têm os meios concretos de se reunir em uma unidade que se afirmaria em se opondo. Não têm passado, não têm história nem religião própria (...)” etc (idem, p. 16).

É possível interpretar diversas das empreitadas da segunda onda feminista, durante a década de 1970, justamente nessa chave: como tentativas de construir esse “nós”, nas mais variadas áreas do conhecimento. Os esforços de esboçar modos de pensar a história pelo viés da história das mulheres, a chamada *herstory*, bem como a própria ideia de uma “tradição de mulheres” na literatura, são apenas dois dos muitos projetos que apontam nessa direção. Quanto aos problemas apontados por Beauvoir, é

preciso considerar que nossa distância histórica em relação ao pensamento da filósofa permite perceber que alguns desses movimentos já foram esboçados, e já levantaram, inclusive, novos problemas, para os quais ela não apontará caminhos. De outro ponto de vista, porém, é preciso lembrar que a sua é uma proposta existencialista e que, nesse viés, as tentativas de ultrapassar o problema da alteridade constitutiva não podem ser simplificadas:

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. (idem, p. 26)

Essa atitude de busca de caminhos da imanência para a transcendência, característica do feminismo existencialista de Beauvoir, supõe uma atitude em relação ao “ser mulher” que passa por diversas esferas da experiência vivida (título do seu segundo volume, no qual a filósofa se debruça justamente sobre diferentes formas como a mulher elabora, na própria experiência, os “fatos e mitos” do primeiro volume). A relação com o texto literário deve ser pensada também como uma das esferas da experiência vivida, tanto pelo viés da leitura, quanto da escrita, ainda que esta última não seja discutida por Beauvoir (as mulheres que escrevem demoram, historicamente, a falar sobre mulheres que escrevem).

Se a tradição literária se constitui também a partir de ideologias que se consolidam em mitos, repensar a tradição por um viés feminista não pode implicar apenas, de um lado, a crítica ideológica da constituição da tradição como espaço de exclusão da mulher, ou como produção e reprodução de mitos da feminilidade (apontados por Beauvoir, por exemplo, e pela primeira geração de crítica literária feminista anglófona). De outro lado, não basta também, como procurou a segunda geração dessa crítica, reestabelecer a ideia de tradição na sua versão feminina: o problema da alteridade constitutiva retorna. Tomando as duas perspectivas como empreitadas produtivas e que geram ganhos e problemas diversos, e aproveitando as conquistas de ambas, interessa-me esboçar um caminho que não entre no problema pelas teorias da tradição, mas pela vivência literária da tradição. A proposta existencialista pode informar esse caminho invertido: que parte das formas como os símbolos da tradição literária se manifestam na vivência concreta das poetisas (e das leitoras), ou seja, no texto poético em si, para chegar às esferas da reconstrução de mitos e reconfiguração potencial de teorias da tradição. A lógica da construção histórica da tradição não pode ser desmontada, assim como ela não pode simplesmente dar lugar a

uma versão “de mulheres” dessa mesma lógica, mas a vivência da tradição no fazer literário pode informar uma reconfiguração desse campo em maior escala, e essa vivência da tradição passa pela releitura e reescrita de símbolos.

Por esta perspectiva, interessa-me ter como porta de entrada a investigação simbólica desse primeiro problema na interpretação de uma possível tradição de mulheres: a sua definição como oposição e resistência a uma tradição masculina, sua posição como Outro.

Ao discutir a inviabilidade da construção de “macro-narrativas evolutivas da tradição da escrita feminina” em Portugal antes do século XX, Anna Klobucka (2008, p. 19) aponta como essa impossibilidade, que se dá por motivos concretos (“A tradição multissecular da autoria literária ser largamente sinónima com a autoria masculina” [idem]), representa, entretanto, “uma oportunidade fértil se atendermos às alternativas mais recentemente propostas aos modelos fundacionais da história literária, e que rejeitam as suas premissas de continuidade genealógica (patriarcal) e territorial (nacionalista ou regionalista).” (idem). A noção de tradição poética de mulheres se depara historicamente com diversos problemas, inclusive a problematização das continuidades genealógicas e nacionalistas, de modo que será produtivo pensar desvios nesses modelos para poder abordar o conceito. Klobucka propõe alternativas às histórias literárias convencionais, como a *Comparative History of East-Central European Cultures*, “que apresenta informação histórica à base de uma grelha ‘nodal’ de pontos de convergência entre várias culturas étnicas (os pontos nodais podendo coincidir com cidades (...), pessoas (...), rios (...)) etc.” (idem).

A ideia dos pontos nodais formando uma rede entre obras e autoras pode ser pensada também a partir de símbolos. Dedico esta segunda parte do trabalho à investigação do símbolo do cisne como ponto nodal na leitura das poetisas aqui estudadas, e como figura que permite repensar a relação da autora mulher com a tradição hegemônica, reconfigurando a “angústia de autoria” como tema autoconsciente, e ponto de partida da escrita.

Ao discutir o símbolo do cisne, Ana Cristina Chiara toma a imagem de empréstimo de Ana Cristina Cesar, que compara em entrevista a leitura de um símbolo ao ato de “puxar fios”: “Ler é meio puxar fios e não decifrar. Mas é legal isso, do pato. Uma constelação.”. Sobre a proposta do seu artigo, Chiara explica:

“Nesses poemas configura-se uma linha imagética ligando pontos como no desenho de uma constelação na qual uma ave está em agonia e cujos sintomas da torção (ou distorção) vão ser associados ao motivo do exílio, também ao “estrago” ou usura/gasto da

palavra poética. Uso a figura da constelação fazendo dessas imagens um conjunto metamórfico e não uma tradição.” (CHIARA, 2016, p. 10, grifos meus)

Os nódulos, ou pontos de convergência formando essa rede potencial, como no exemplo sugerido por Klobucka, estão, nessa primeira parte do presente trabalho, ligados ao símbolo do cisne, e serão costurados por **imagens poéticas**, com base na fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard. Vejo na ideia de “imagem poética”, de Bachelard, o potencial para investigar relações entre produções poéticas sem limitar a leitura a um recorte restrito de espaço e tempo cronológico, mas sem perder de vista também o contexto e o recorte proposto em torno das três poetisas selecionadas no presente trabalho. Partindo delas, porém, será possível traçar linhas que se estendem na história e no espaço geográfico a outros sujeitos literários, mantendo a relação entre as imagens poéticas em diálogo como costura. Partir das imagens poéticas, como faz Bachelard nas suas interpretações, também permitirá desviar dos problemas em torno da totalidade do texto e da busca por interpretações de um poema como ideia fechada, abrindo a leitura para o encontro de diálogos entre imagens que aparecem em textos diferentes, criando linhas de significação entre obras.

Imagem poética

Para que se possa compreender a ideia de **imagem poética** em Bachelard, é necessário destacar que a distância entre imaginação e percepção é claramente demarcada pelo filósofo ao afirmar, em *O ar e os sonhos*, que “perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.” (L’air et les songes, p. 10 apud FERREIRA, 2013, p. 100). A imaginação poética, dessa forma, “desdobra novas dimensões da realidade” e pode ser, portanto, transformadora da própria realidade, na medida em que é capaz de “introduzir uma imagem sem um original” (TAYLOR, 2006, p.97).

Aprofundando ainda essa ideia, o próprio Bachelard a distingue de certa função reprodutora da realidade ao afirmar em *A água e os sonhos*, que “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...] (L’eau et les rêves. p. 23 apud FERREIRA, 2013, p.99). Em *O Ar e os Sonhos*, obra na qual Bachelard se dedicará a discutir, por meio das elaborações das imagens aéreas, a verticalidade e a imagem da ascensão em sua relação com a liberdade, o filósofo dará ainda um passo além nessa formulação, afirmando que a imaginação, antes de ser “a

faculdade de formar imagens”, seria “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante [...]” (L’air et les songes. p. 7 apud FERREIRA, 2013, p.99). Dessa forma, percebe-se certa dimensão ética da imaginação poética, que assume sua função emancipatória na relação do sujeito com “as imagens da realidade”, e por isso também com as imagens aprendidas e sustentadas no imaginário social, mas que se relaciona também com a constituição do próprio sujeito, já que “O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens” (La terre et les rêveries de la volonté. p. 5 apud FERREIRA, 2013, p. 97).

A imagem poética, ao mesmo tempo que contém a subjetividade de forma completa⁸⁹, pode ser pensada como uma forma simples e primordial de expressão, uma “linguagem jovem”, que prescinde de saberes racionais (La poétique de l’espace. p. 4 apud Ferreira, p. 97) e por isso mesmo se projeta como um tipo de faísca, um início da expressão, que já contém em si alguma totalidade do ser imaginante.

Em *O Ar e os Sonhos*, Bachelard afirma que graças ao *imaginário*, “a imaginação é essencialmente aberta e elusiva. Ela é a experiência psíquica humana de abertura e novidade.” (p.1). Ao citar Blake (“A Imaginação não é um Estado: ela é a Existência Humana em si.”), o filósofo afirma que será à medida que estudemos a imaginação literária de forma sistemática que seremos convencidos de que Blake está certo na sua afirmação. Um dos seus objetivos nessa obra é justamente se debruçar sobre a imaginação literária. Assim, é a partir dela que a aquilo que ele anteriormente denominara **imagem poética**, produzida por qualquer ser humano em sua capacidade de imaginar (principalmente na relação com os objetos da natureza), ganha agora uma versão situada, concretizada em obra literária: a **imagem literária**. Para que exista uma imagem literária, literariamente criada, mas ainda assim despreendida de normas retóricas de construção redutoras, é preciso que surja antes, na imaginação da poeta, uma imagem poética. O caminho de Bachelard passa pela imaginação poética justamente para valorizar na literatura aquilo que ela tem de criativo, sincero,

⁸⁹ Na discussão a respeito de uma fenomenologia da expressão, Bachelard encontrará na imagem poética um tipo de núcleo no qual o sujeito se projeta inteiramente. Retomando a fórmula de Pontalis “o sujeito falante é todo o sujeito”. Bachelard considera que não seria um paradoxo “dizer que o sujeito falante está inteiramente numa imagem poética”. A partir dessa ideia, o filósofo conclui que “a imagem poética traz uma das experiências mais simples de linguagem vivida. E se a considerarmos, como propomos, enquanto origem de consciência, ela advém com toda a certeza de uma fenomenologia.” (La poétique de l’espace. p. 11. Apud FERREIRA, 2013, p. 98).

espontâneo e novo. “O poema é essencialmente *uma aspiração em direção a novas imagens*. Ele corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza a psique humana.” (BACHELARD, 1988, p. 2)

Dentre os vários ganhos que o pensamento em torno da imagem poética e da imagem literária de Bachelard oferece, destaco aqui a possibilidade libertadora de “ler diretamente as imagens do texto, deixando-as falar, sonhando-as, imaginando-as, vivendo-as, em detrimento de uma totalidade do texto” (idem). Esse procedimento de Bachelard é criticado, como mostra Crepschi, no contexto da crítica literária informada pelo estruturalismo, e considerado “um sistema anárquico que desarticula a obra e a reduz a ‘fulgurações’ poéticas, sem dar nenhuma atenção à estrutura global da obra nem mesmo do poema.” (FARIA, 1980, p. 123 apud CREPSCHI, p.43)

Assume-se aqui, porém, essa desatenção à estrutura global da obra como qualidade positiva, que permite uma leitura ao além do texto, ou seja, uma leitura que parte do texto (por meio de suas imagens) mas que não se limita a ele, podendo, dessa forma, tecer mais naturalmente vínculos entre vozes poéticas diferentes, como nos interessa na construção das redes entre o imaginário de poetisas mulheres aqui mencionadas.

Imagem poética e passado: as imagens podem formar tradição?

Um ponto importante a ser destacado a respeito da imagem poética é a sua relação com a causalidade e o passado. Para Bachelard, é necessário compreender que a relação entre “uma imagem poética nova” e “um arquétipo adormecido no inconsciente” não é uma relação causal (La poétique de l’espace. P. 1-2)” [FERREIRA, 2013 p.26]. Por esse ponto de vista, em dado momento de sua trajetória filosófica, Bachelard propõe uma crítica à psicanálise, considerada por ele uma “doutrina fortemente causal”, em busca de origens onde não poderá encontrá-las⁹⁰. Não interessa ao filósofo “procurar os antecedentes de uma imagem”, mas sim tomar “a imagem poética em seu ser ([...] (La poétique de l’espace. p. 12)” [FERREIRA, 2013 p.98]. Esse é um dos gestos principais que afastam o filósofo do método psicanalítico, pois “Procurar uma causa para a imagem é perder instantaneamente o essencial das imagens, deixar de viver a virtude psíquica imediata da imagem. A imagem é sempre mais singular que a causa que lhe consignamos.” (Fragments d’une poétique du feu. p. 76) (p.99). A imagem poética

⁹⁰ “As doutrinas timidamente causais como a psicologia ou fortemente causais como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético: nada prepara uma imagem poética, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico. (La poétique de l’espace. p. 8)” [FERREIRA, 2013, p.98]”

aparece em sua fenomenologia como origem absoluta, “uma origem de consciência”, “germe de um mundo” (La poétique de la rêverie. p. 1) (p.99).

Se a imagem poética não tem passado, sendo uma espécie de “origem absoluta”, como será possível pensar a imagem poética e a imagem literária em relação às noções de tradição literária? Em primeiro lugar, a imagem poética cria justamente problemas para um modo convencional de pensar a tradição, enquanto sequência de ideias, símbolos e imagens que se sucedem de forma diretamente causal. Em segundo lugar, não se trata de afirmar que a imagem poética não possa ser pensada em sua relação com o passado. Invertendo a ordem, Bachelard sugere que a imagem poética seja, em alguma instância, criadora de seu próprio passado, mas voltada sempre para um futuro: “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela exploração de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos [...] (La poétique de l’espace. P. 1-2)” [FERREIRA, 2013, p.26]”⁹¹.

A imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade. Aponta para o futuro. À função do real, instruída pelo passado, tal como é destacada pela psicologia clássica, é preciso juntar uma função do irreal também positiva, como tentamos estabelecer em obras anteriores. Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar? (La poétique de l’espace. p. 16) (FERREIRA, 2013, p.101)

Esse olhar para a imagem poética enquanto salto em direção a um futuro pode interessar à crítica literária feminista, sempre inevitavelmente voltada para o passado num gesto de recuperação que nunca se completa. Apesar da atualidade inescapável desse gesto de recuperação, aquilo que Bachelard denomina “função do irreal” é responsável pelo gesto criador de um futuro por meio da imaginação. Se pudermos, enquanto leitoras, captar, nas imagens poéticas das mulheres da contemporaneidade, não apenas sua relação com os mitos que remontam a um passado, mas esse viés da imagem poética, que se volta para um futuro, que constrói futuro pela sua criatividade, talvez possamos acompanhar o olhar das poetisas no salto que estas já deram para além dos entraves que a discussão teórica a respeito da tradição de mulheres apresenta. Ou seja, a ideia de imagem poética tem o potencial de nos apontar um caminho construtivo e positivo para a ideia de tradição, que não ignora seu passado, mas inverte a ordem dos fatores, para que esse passado ressoe em ecos a partir da

⁹¹ Conceitos como o **complexo de cultura** podem justamente mediar esse olhar, já que são as imagens poéticas (que não têm origem, que são pura origem na imaginação das poetisas) que dão aos antigos complexos nova vida. Isso não implica, porém, uma relação de causalidade.

imagem nova, a qual vem sugerir um futuro possível. A imaginação tal qual nos apresenta Bachelard, por nos ajudar a sonhar, nos permite ousar uma leitura utópica⁹².

Símbolo e mito: entre Bachelard e a crítica feminista

A relação do humano com o simbólico se apresenta “na origem do *ser feliz* como fenômeno de cultura”, e Bachelard a surpreende no fogo: “Misto de saber e não saber que revela a existência humana como simbólica”, é o fogo que “funda a cultura no simbólico” (COSTA, 2018, p. 83). Na *Psicanálise do Fogo*, Bachelard define o símbolo como “conexão da imaginação poética com o real” (idem), associado por Costa à definição de Paul Ricoeur: “signo que une indissociavelmente um conteúdo literal e um conteúdo latente” (2009^a, p. 212 apud COSTA, 2018, p. 83). É a substância do fogo que serve de ponto de partida, então, para uma reflexão a respeito do lugar do simbólico na cultura, desestabilizando a ideia de conceito “pela manifestação concreta do simbólico” (idem). Assim se explica a compreensão da cultura humana como anterior à história e ao mesmo tempo criticamente paralela à história, da qual falava a pesquisadora anteriormente:

A materialidade do símbolo ígneo não permite o esquecimento da origem pré-histórica da cultura, mas dá acesso à experiência de uma forma atual, clara, concreta e real, como em nossa atual concepção de historicidade – de busca da permanência e resistência simbólica do passado. (idem, p. 86)

Talvez seja possível propor, então, que o símbolo, além de sua duplicidade no que tange ao significado concreto e ao significado figurado, além de unir também em si mesmo as categorias da primitividade e da historicidade, poderá unir finalmente as categorias aparentemente contraditórias de individual e coletivo. Isso porque o símbolo pode ser criado na esfera subjetiva do devaneio poético (“O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram [...]” (*La poétique de l’espace*. p. 42 apud: FERREIRA, 2013, p. 192), assim como pode existir na esfera coletiva social, na medida em que os **mitos**, narrativas compartilhadas na esfera cultural, são compostos de símbolos.

Na busca de navegar os modos de ler e os conceitos de Bachelard, que tanto se apoiam na experiência feliz do devaneio, será preciso questionar, porém: o que

⁹² Isso que estou chamando de leitura utópica se assemelha ao que Costa (2018) denomina “felicidade de imaginar”, que “torna-se inconfessável em praça pública”, na medida em que “a história e a filosofia da história nos ensinam o recalçamento da experiência feliz” (COSTA, 2018, p. 83). Esse recalçamento se justifica, em certa medida, “diante da prioridade de ter que juntar voz para falar do inóspito, da injustiça e da violência”, como lembra Costa (idem). As teorias feministas, por fazerem parte das epistemologias modernas da suspeita, tendem a reproduzir esse recalçamento da experiência feliz.

fazer com o fato de que tantos dos mitos da nossa cultura são em si carregados de violência e exclusão, principalmente para aquelas e aqueles que não partilham o espaço de poder?

Se o mito como elemento da cultura (coletivo, portanto) pode reiterar opressões, e a imagem poética, na sua criatividade disruptiva, parte do ponto de vista de uma subjetividade, da imaginação individual da poeta, como nos apresenta Bachelard, oscilaremos sempre entre coletivo excludente e individual disruptivo? Será possível coletivizar a imaginação sem reinscrever nesse gesto as generalizações que acachapam diferenças, tornando a empreitada de coletividade novamente excludente? Este é um problema que diversas feministas apontam em suas críticas ao conceito de “*female tradition*” dos anos 1970. O gesto demandará sempre a consciência de um “nós” reflexivo, falho, conflituoso, e, se pudermos utilizar nossas fraquezas a nosso favor, criativo. É nesse sentido que a imagem poética pode sustentar essa empreitada: mantendo o olhar vivo para a criatividade da vida nova nas imagens antigas, para a subjetividade que desponta no “nós” possível, e para o “nós” possível que se pode trançar por entre as vozes subjetivas criativas.

É possível identificar diversas reflexões e teorizações a respeito da relação da literatura e dos mitos pelo viés feminista. A importância dos mitos para a crítica feminista passa tanto pela identificação dos mitos misóginos em torno das imagens da mulher, quanto pela identificação de iniciativas da criatividade literária de mulheres que subvertem determinados mitos. Neste último caso se enquadra, por exemplo, aquilo que Alicia Ostriker denomina “*revisionist myth-making*”. Sua reflexão interessa à presente pesquisa tanto pela leitura da produção poética de mulheres diante de mitos misóginos da cultura, quanto pela forma como pensa o próprio conceito de mito:

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible. (OSTRIKER, 1985, p. 317)⁹³

Ao retomar as reflexões de Ostriker ou de outras críticas feministas no contexto de uma leitura de literatura que pretende pensar as imagens poéticas de

⁹³ “Quando uma/um poeta emprega uma figura ou história previamente aceita e definida por uma cultura, aquela/e poeta estará utilizando um mito, e há sempre o potencial de que esse uso seja revisionista: ou seja, a figura ou conto será apropriado para finalidades alteradas, o velho jarro preenchido com novo vinho, satisfazendo inicialmente a sede da poeta individual mas finalmente tornando possível uma mudança cultural.” (OSTRIKER, 1985, p. 317. Minha tradução).

Bachelard, me parece importante esboçar alguns dos pontos em que a fenomenologia da imaginação de Bachelard poderia contribuir com a crítica literária feminista, assim como aspectos do pensamento da crítica feminista que podem contribuir com o pensamento do filósofo.

Para que esse diálogo seja produtivo, é preciso colocar as teorias feministas em tensão com as ideias do filósofo, de modo a verificar até que ponto podem contribuir e se interpelar. O que inspira esse gesto é a empreitada de Costa (2015) no artigo “A Hermenêutica Crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina”, no qual ela não apenas aplica o conceito de hermenêutica crítica para o pensamento feminista, mas propõe um tipo de troca que questiona certos pressupostos de Ricoeur pelo próprio viés de sua hermenêutica crítica, agora feminista. Interessa-me, paralelamente, não tomar de empréstimo os conceitos de Bachelard para aplicá-los a uma leitura feminista, mas permitir que o pensamento feminista interpele os modos de ler buscados em Bachelard, e que os modos de ler inspirados em Bachelard interpelem, por sua vez, a crítica feminista.

Para Ostriker, os mitos são apropriados pelas poetisas “para finalidades alteradas”, mas a formulação atribui então às poetisas um objetivo racional, e acaba revelando um pressuposto racionalista ao presumir que a empreitada poética, para ser contundente politicamente, precisa passar, necessariamente, por um plano de pensamento com objetivos diretos e evidentes. Ora, é possível problematizar, de um ponto de vista bachelardiano, a racionalização da mitologia revisionista proposta pela feminista. O que pretendo mostrar com as análises poéticas propriamente ditas, é que a relevância ética e política da reconfiguração de diversos símbolos atrelados a mitos (inclusive aqueles bastante misóginos), por parte das poetisas estudadas, não precisa reduzir a espontaneidade e capacidade imaginativa das imagens poéticas. Pelo contrário: a imagem poética é capaz de criar mundos novos e simbolizáveis. Entretanto, não faz parte da iniciativa do filósofo francês pensar esses conceitos da imaginação pelo viés da coletividade.

Nesse sentido, quando leio em Ostriker que o revisionismo da mitologia é: “o velho recipiente preenchido com novo vinho, satisfazendo inicialmente a sede da poeta individual mas finalmente tornando possível uma mudança cultural”, sugiro que a autora está tentando compreender a ideia de mito através de uma dialética entre individual e coletivo:

Historic and quasi-historic figures like Napoleon and Sappho are in this sense mythic, as are folktales, legends, and Scripture. Like the gods and goddesses of classical mythology, all such material has a double power. It exists or appears to exist objectively, in the public sphere, and consequently confers on the writer the sort of authority unavailable to someone who writes ‘merely’ of the private self. Myth belongs to ‘high culture’ and is handed ‘down’ through the ages by religious, literary and educational authority. At the same time, myth is quintessentially intimate material, the stuff of dream life, forbidden desire, inexplicable motivation – everything in the psyche that to rational consciousness is unread, crazed or abominable. (OSTRIKER, 1985, p. 317)⁹⁴

Ainda por esse prisma, mesmo que a produção da crítica literária feminista anglófona da década de setenta precise ser problematizada em diversos aspectos (já apontados por pesquisadoras das décadas que se seguiram), há elementos dessa produção que merecem ser retomados. Um dos aspectos mais significativos do trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic*, obra seminal publicada em 1979, é a forma como as autoras se aproximam da produção literária de mulheres do século XIX a partir de um olhar voltado à imaginação poética. As autoras associam, de forma produtiva, a vivência concreta da mulher no período à imaginação e às amarras (extremamente reais) que os textos da tradição dominante representavam.

Mais especificamente, nessa investigação, Gilbert e Gubar mostram que autoras inglesas e estadunidenses do século XIX vivem um aprisionamento tanto literal quanto metafórico: presas em palácios ou casebres regidos por pais e maridos, mas também presas em textos masculinos e suas metáforas. As metáforas de aprisionamento passam por imagens como o espelho e o caixão de vidro de branca de neve, por meio das quais as mulheres são exibidas e dispostas como objetos de arte, como imagens fixas; assim como imagens nas quais elas se espelham, com as quais se identificam de forma aprisionante.

Para a presente reflexão será útil lançar mão do conceito de **complexo de cultura**, de Gaston Bachelard. Para ele, é difícil dar unidade a uma obra poética sem ser através de um complexo. Se o complexo é fraco, a obra “cortada de suas raízes, já não comunica mais com o inconsciente. Torna-se fria, artificial, falsa.” (idem). Trata-se, no caso do complexo de cultura, não de imagens subjetivas apenas vinculadas à imaginação de um autor, e sim de imagens que se repetem em diversas esferas culturais,

⁹⁴ “Figuras históricas e quase-históricas como Napoleão e Sappho são nesse sentido míticas, assim como fábulas, lendas e os textos sagrados. Como os deuses e deusas da mitologia clássica, todos esses materiais têm um poder duplo. Eles existem ou parecem existir objetivamente, na esfera pública, e consequentemente conferem à escritora/escritor o tipo de autoridade indisponível para alguém que escreve ‘meramente’ sobre o eu privado. O mito pertence à ‘alta cultura’ e é passado adiante ao longo dos séculos pela autoridade religiosa, literária e educacional. Ao mesmo tempo, o mito é fundamentalmente um material íntimo, a matéria do mundo dos sonhos, do desejo proibido, da motivação inexplicável – tudo aquilo na psique que, para a consciência racional, é não-lido, louco, ou abominável.”

entre elas a literária, formando uma noção coletiva da imaginação poética, ligada, justamente à tradição. Citando como exemplo a imagem da mulher morta carregada pelas águas, cuja imagem primeira é Ofélia, o filósofo considera interessante mostrar como estas imagens “pouco naturais” “se convertem em figuras de retórica, como essas figuras de retórica podem permanecer ativas numa cultura poética” (BACHELARD, 2016, p. 20).

Uma das questões centrais do complexo de cultura é o problema da interpretação da criatividade poética pelo leitor: “Em sua forma correta, o complexo de cultura revive e rejuvenesce uma tradição. Em sua forma errada, o complexo de cultura é um hábito escolar de um escritor sem imaginação.” (idem, p.19)

Compreender a imagem do cisne como complexo de cultura contribui, portanto, para a distinção entre dois aspectos da leitura do símbolo. De um lado, os significados que esse símbolo carrega na cultura ocidental, e na sua associação com a poesia, construídos de forma difusa ao longo da história, formando o que Bachelard denominaria como complexo de cultura. De outro lado, a objetivação desse símbolo em obras literárias específicas, que demandam interpretações particulares, e que dão a ver formas variáveis de compreender o símbolo do cisne.

Para Bachelard, é fundamental que a crítica literária seja capaz de discernir entre as obras que apenas repetem um velho complexo de cultura de forma escolar ou retórica, e aquelas que enxertam nele nova vida, por meio da imaginação:

A psicanálise de um complexo de cultura sempre haverá de exigir, portanto, a separação entre o que se *sabe* e o que se *sente*, assim como a análise de um símbolo exige a separação entre o que se vê e o que se deseja. Ante essa solução, podemos perguntar-nos se um velho símbolo é ainda vivificado por forças simbólicas, podemos avaliar mutações estéticas que por vezes vêm reanimar antigas imagens. (idem, p. 43)

As poetisas que estamos lendo aqui lidam poeticamente com o símbolo do cisne de forma a tornar visíveis aspectos violentos desse complexo de cultura, mas também de modo a recriar uma relação outra com esse símbolo, o qual se transforma dando a ver novos complexos “mais profundos”. Considero, portanto, que faz parte da análise aqui proposta a compreensão de que a produção poética dessas poetisas mulheres do final do século vinte é, enquanto leitura informada por uma posição de vivência de mulheres na literatura, por si só uma vivificação coletiva desse velho complexo de cultura: “Assim, manejados por verdadeiros poetas, os complexos de cultura podem fazer esquecer suas formas convencionais” (BACHELARD, 2016, p. 43).

Passando pelas referências de estudos acerca dos cisnes poéticos de Adília Lopes e Fiama Hasse Pais Brandão (Maria Lúcia Dal Farra, 2015), assim como aquelas citadas por Ana Cristina Chiara (2016) ao discutir o cisne em poetas como Baudelaire, Mallarmé, Ana Cristina Cesar, Bandeira, Carlito Azevedo etc; além das análises de Bachelard a respeito desse símbolo, e alguns mitos e lendas, foi possível discernir três feixes de significação específicos, que se diferenciam mas também se relacionam entre si. Trata-se, em primeiro lugar, do significado que vincula o cisne à **figura do poeta e à tradição lírica**; em segundo lugar do feixe de significados que liga a figura do cisne ao **passado, à passagem do tempo e à morte**, e em terceiro lugar um feixe de significados atrelados à **ambivalência entre as figuras do feminino e do masculino, e à sexualidade como força geradora**.

A relação entre o cisne e o deus Apolo, que entrega ao animal a lira, está em um dos mitos da tradição grega. À mesma matriz simbólica pertencem os cisnes que puxam o carro do deus sol, associando a ave à luz solar. Como lembra Dal Farra, “para Jung, o canto do cisne é a manifestação mítica do isomorfismo etimológico da luz e da palavra.” (DAL FARRA, 2015, p. 294). Tal combinação entre luz e palavra dará à poesia e ao poeta um caráter de elevação mística depois subvertido nos cisnes baixos de Baudelaire e Mallarmé, por exemplo. A referência de Jung ao canto do cisne mobiliza também diversas instâncias em que a identificação entre poeta e cisne passa, na tradição literária, pelo gesto do canto como fazer poético. Entretanto, o canto do cisne enquanto tropo literário significa a ideia de canto de morte.

Concretamente, a história literária é repleta de referências ao canto do cisne como canto de morte, isto é, à crença (que, segundo Dal Farra, remonta à Grécia antiga) de que o cisne cantaria apenas uma vez, anunciando a própria morte. Na literatura portuguesa, por exemplo, “Camões, que recebe tal motivo de Boscán ou de Garcilaso, via Petrarca (como cogita Aníbal Pinto de Castro revendo a tese de Faria e Souza) é considerado o introdutor oficial desta tópica em Portugal” (DAL FARRA, 2015, p. 298). Justamente por esse caráter de hereditariedade de um tropo literário tradicional, o canto do cisne é revisitado nos poemas da portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão quase como metonímia da tradição poética dominante, imagem cuja suposta falsidade (na esteira de Bachelard), a poeta explora como forma de crítica a essa tradição.

Se a imagem do cisne e seu canto não deixa de evocar sempre a ideia de morte, a passagem do tempo torna-se um dos motivos que a poesia ocidental associa à

figura do cisne. É o caso, por exemplo, de *The Wild Swans at Coole* (1917), de Yeats, que refere a passagem do tempo em paralelo ao envelhecimento do poeta, ambos comparados à visão de cisnes que levantam voo no lago de Coole e à lembrança de cisnes idênticos vistos pelo poeta dezenove anos antes. O poema de Yeats dá título a um livro repleto de temas semelhantes: a homenagem a amigos mortos (“In memory of major Robert Gregory”), ou a memória de uma donzela em sua juventude (“Broken Dreams”). O poema “A song” resume bem em seu refrão o espírito do livro todo: “Oh, who could have foretold/ that the heart grows old?”. Os cisnes do primeiro poema e do título encarnam essa beleza que se refere sempre ao passado. Nessa oscilação de significado entre a passagem do tempo e a figura do próprio poeta lírico, a partir da qual também cabe mencionar Baudelaire e Mallarmé, é possível pensar que o cisne acaba por representar a própria tradição literária⁹⁵.

O último feixe de significados associados ao símbolo do cisne é analisado por Ana Chiara:

No *Dicionário de Símbolos*, segundo (Chevalier e Gheerbrant, 1989, pp. 257-259), a simbologia do cisne vem associada à sua brancura e tem larga tradição, remetendo à “epifania da luz” e podendo consistir em duas alvuras (uma do dia solar e máscula e outra da noite, lunar e feminina); no caso de assumir essa “bipolaridade” numa síntese, torna-se andrógino e carregado de mistério sagrado. (CHIARA, 2016, p. 4)

Como também afirma Bachelard: “O cisne, na literatura, é um *ersatz* da mulher nua.” (BACHELARD, 2016, p. 37). Ora, está claro que os sujeitos poéticos para quem o desejo sexual representado pela figura do cisne se associa à mulher nua não poderiam deixar de ser sujeitos masculinos, naturalizados como um sujeito neutro, no qual o filósofo inclui o leitor: “Quem adora o cisne deseja a banhista” (idem). Porém o cisne como figura da banhista se tornaria problemático se Bachelard analisasse, por exemplo, o cisne violento de Yeats no seu encontro com Leda.

A ideia de que o canto do cisne seja na verdade o canto do desejo sexual, e que a morte a ele atrelada seja a “morte amorosa”, conclusão de Bachelard, não deixa de sugerir, para uma leitora atenta, os aspectos ameaçadores de um canto da tradição literária, excludente e violento para as vozes femininas. Ana Chiara aponta também a simbologia do cisne na dança, na qual ele figura como mote tradicional que representa

⁹⁵ Ao investigar o símbolo do cisne em Mallarmé, Prudhomme e Baudelaire, Vladimir Z. Đurić observa sua associação recorrente ao poeta e à sua condição: “Nous venons d’indiquer que le cygne est avant tout le symbole du poète et de sa condition, et par extension – de toute l’humanité. Même dans la poésie impersonnelle et impassible que les parnassiens exaltaient, il existe toujours une trace minimale qui renvoie à l’auteur, non seulement dans le sens biographique, mais plutôt en général – au complexe de sa figure et son rôle.” (DURIĆ, 2018, p. 355)

“leveza, ondulação, graça, luz. Imagem epifânica e graciosa distante da ave real.”, ou seja, idealidade da figura da dançarina ou do dançarino, associada pela autora à figura do poeta na tradição literária, mas à qual podemos também associar as imagens idealizadas da feminilidade⁹⁶.

Os três agrupamentos de significados apontados aqui têm, como está evidente, pontos de contato significativos entre si, e em seu diálogo acenam para as problemáticas que interessam centralmente ao presente trabalho: o cisne como poeta na sua relação com a tradição e a passagem do tempo, e a relação ambivalente de gênero que se estabelece culturalmente em torno desse símbolo, que atravessa, entre outros aspectos (como a sexualidade e a violência), a própria ideia de tradição literária, e o espaço ou ausência de espaço das vozes femininas da literatura.

Para as poetisas aqui estudadas, os três feixes de significação do símbolo estão presentes, mas não ressoam da mesma forma como poderiam ressoar na tradição poética dominante. O canto do cisne enquanto canto de morte aparece em Fiana como um canto falso, atrelado a uma tradição poética mentirosa e silenciadora, e ao mesmo tempo a um canto de ameaça da violência, seja ela sexual ou a violência simbólica da tradição masculina, inclusive naquilo que diz respeito à fertilidade e concepção enquanto símbolos da inspiração divina, associados à violência do mito de Leda e o Cisne pelo poema canônico de Yeats.

E ainda, um elemento surpreendente em comum na forma como todas essas poetisas se relacionam com esse símbolo, e os diferentes feixes de significados que lhe são atribuídos, é a presença da figura materna. Se em Fiana é a sua mãe morta que evoca o que Adília denominará “ódio de cisne”, possibilitando uma leitura da figura das “mães feridas”, representadas pela personagem mítica Leda, em Ana Cristina Cesar é a própria voz da enunciação que assumirá, como veremos no capítulo 5, um papel de mãe da tradição. Veremos, ao longo desses dois capítulos, que figuras maternas aparecem como um tipo de contraponto necessário ao símbolo do cisne, nas suas diversas significações atreladas à tradição.

⁹⁶ Em uma lenda Ainu, o cisne era uma criatura belíssima que deus guardava para si nos céus, mas quando o povo Ainu estava sendo dizimado, deus enviou o cisne na forma de uma mulher, que acolheu um menino sobrevivente da tribo e o criou até que ele tivesse idade suficiente, para que ambos se casassem, dando origem a uma nova linhagem, salvando o povo Ainu da extinção. Nessa lenda, o cisne é enviado por deus na forma de uma mulher, que fará tanto o papel de mãe como de amante geradora do povo Ainu, retomando mais uma vez a simbologia do cisne como fecundação.

**Capítulo 4 - Adília Lopes e Fiama Hasse Pais Brandão: O Cisne da
tradição e as mães feridas**

*Leda e a cisma
entre mortas e feridas
da guerra de travesseiros
só eu nasci vencida
te escrevi esse poema
sem dó nem piedade
com tinta de lula
com pena de cisne*

Ódio de cisne e ócio de Fiama

No início do livro *Clube da Poetisa Morta*, de 1997, de Adília Lopes, há um poema cujo título é uma dedicatória: *para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu “Cisne”*. Redigido entre parênteses, o poema parece separado do livro, como se ele servisse de apresentação. Nessa posição destacada, quase como um prelúdio, o poema promete ditar alguma verdade sobre o livro todo, como uma epígrafe.

*para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu “Cisne”
(O cisne persegue a Fiama no quintal*

a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida afora)

(LOPES, 2014, p. 288)

O título do livro, *Clube da Poetisa Morta*, pode ser lido como metáfora de uma tradição poética de mulheres. Ao mesmo tempo que remonta ao passado das “poetisas mortas”, esse primeiro poema, entre epígrafe e dedicatória do livro, atualiza tal passado: a primeira “poetisa” citada (para utilizar o termo da própria Adília) estava viva. Para pensar o “clube das poetisas mortas” teremos que refletir também sobre as vivas, sobre a poesia contemporânea: passado e presente em diálogo. Fiama Hasse Pais Brandão, vinte e dois anos mais velha que Adília (que falece em 2007, uma década após a publicação do *Clube da Poetisa Morta*), aparece aqui como um tipo de metonímia das poetisas: “de ódio de cisne e de ócio de Fiama/ se faz a literatura portuguesa/ minha contemporânea”. O verso que qualifica a “literatura portuguesa” complica a simples ideia de falar em literatura portuguesa contemporânea, por meio do pronome possessivo “minha”. Adília está inserida como marcadora do tempo nessa tradição: fala-se aqui não

de literatura contemporânea de modo geral, mas de literatura portuguesa contemporânea à voz poética. Visto por outro ângulo, o significado poderia abarcar a ideia de que a literatura portuguesa, como um todo, seja contemporânea de Adília Lopes, de modo a expandir o alcance temporal do “eu”, qualificando a totalidade da literatura portuguesa como um fenômeno do presente. A noção de contemporaneidade é posta em xeque, atrelada ao sujeito por trás da escrita.

Essa combinação dos três versos centrais no poema organiza uma ideia quase aforística: a ideia de que a literatura portuguesa seja feita de duas partes, uma parte ócio de Fiama, outra parte ódio de cisne. Levando em consideração ainda o título do livro, é possível entender o “ócio de Fiama” como metonímia para as condições de criatividade da escrita poética de mulheres e considerar que, quando Adília fala na poesia portuguesa constituída desses dois elementos, está falando de uma literatura escrita por mulheres. Dessa forma, tomarei nesse capítulo a liberdade de expandir essa ideia à seguinte generalização, como exercício imaginativo: de ócio de poetisas e de ódio de cisne se faz a tradição de mulheres. Ou ao menos um aspecto importante dessa “tradição”, o aspecto que se define justamente pela negação, como negativo da tradição dominante. Tomarei, então, a imagem do “ódio de cisne” sugerida por Adília Lopes em seu poema-reflexão sobre Fiama como imagem poética central da relação com a tradição dominante.

A relação estabelecida pelas poetisas com a imagem do cisne está repleta de complexidades e variações e, portanto, não poderá ser lida sempre por meio da categoria do “ódio”. Porém, a ideia do ódio de cisne, interpretada a partir dos poemas de Fiama por Adília será um norte significativo a partir do qual desdobraremos outras leituras da importância múltipla e multifacetada dessa imagem poética do cisne, sempre como algo ao qual as poetisas se opõem, contra o qual se rebelam, e ao qual, inevitavelmente, retornam, como um símbolo traumático ou traumatizante.

O poema dedicado a Fiama Hasse Pais Brandão não é um caso isolado na obra de Adília Lopes, que diversas vezes produz um tipo de “ensaísmo poético”, refletindo na sua escrita a respeito da escrita de outras poetisas. Despojados de amarras da formulação teórico-crítica, seus poemas são afiados na interpretação de fenômenos e processos históricos da poesia.

Se esse híbrido entre poesia, história e crítica literária, particularmente atento às problemáticas de gênero, já fora inaugurado na poesia portuguesa pelas chamadas “Três Marias” e seu *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Em *Clube da Poetisa*

Morta, dentre outros, Lopes cria uma linguagem na esteira dessa proposta. O poema de Adília Lopes servirá então como norteador da discussão, a meio caminho entre interpretação e poesia diante do símbolo do cisne na literatura (particularmente na poesia de mulheres). Importará menos, portanto, a relação estabelecida entre Lopes e a imagem do cisne, e mais a forma como Lopes interpreta poeticamente essa presença na obra de Fiama. Por isso, daremos início à discussão a partir de uma análise mais detida da presença do cisne na poesia de Fiama, retornando posteriormente à leitura do poema de Adília Lopes.

Para compreender o título do poema de Adília Lopes (“para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu ‘Cisne’”), é importante apontar que Fiama não tem apenas um, mas quatro poemas⁹⁷ em torno da imagem do cisne. Fazendo uma leitura cronológica da imagem do cisne nos quatro poemas de Fiama, é possível apontar que há entre eles um fio condutor: a ideia de tradição, a partir da qual a imagem poética do cisne se transforma ao longo do tempo. No primeiro poema, “O cisne” (1967), o canto do cisne é explorado como *topos* literário, por meio de múltiplas reorganizações de uma frase de Gil Vicente que opõe o canto à razão, produzindo diversos significados e confundindo as imagens de razão, coração e morte. Depois, em “o cisne escreve o canto” (1985), a relação entre canto do cisne e escrita, e a ligação com a tradição literária dominante se tornam mais diretas. Aqui o canto deixa de ser algo abstrato: há uma voz do cisne que é capaz de reconhecer o canto da própria poeta, não mais apenas espectadora de uma tradição. O terceiro poema (“Epístola para um cisne”, 1996) é estruturado como uma carta ao cisne, onde um sujeito endereça seu discurso ao cisne, em confronto direto. No último poema, “cisne no lago do meu jardim” (2000), depois de um gesto de mergulho “na noite sem clarões, compacta”, descrito a partir de imagens que destoam das referências da tradição, a referência ao *topos literário* é transformada. Vejamos cada um desses poemas em mais detalhes.

O canto do cisne: *topos* desgastado da tradição

⁹⁷ Três desses poemas foram publicados antes da publicação de *Clube da Poetisa Morta*, de Adília Lopes, e podem, portanto, representar referências diretas para a poeta em seu poema de homenagem. O quarto, no entanto, apesar de ter sido publicado apenas em 2000, me interessará também, principalmente pelas suas imagens poéticas aquáticas significativas em torno da noite, por exemplo. A proposta aqui não é descobrir e apontar apenas as referências diretas, as formas como Fiama lidou com o cisne em seus poemas lidos por Adília Lopes, mas partir das interpretações possibilitadas pelo poema de Lopes para refletir a respeito da imagem do cisne em textos que excedem esse corpus inicial lido por Lopes.

CISNE

Esta ave segue um extremo que canta contra a razão quando mata o coração. Gil Vicente, Farsa chamada auto das fadas

No extremo do coração
cantar
não tem razão
Quando acaba o coração
não tem canto
razão
Quando o canto ao cantar
mata
o coração
é porque vai contra o canto
a razão
do coração
(BRANDÃO, 2017, p. 45)

No poema de 1967 (em *Barcas Novas*, uma de suas primeiras obras poéticas), é por meio do *topos* literário do canto do cisne que Fiana se aproxima dessa imagem poética, associada à tradição literária. A referência a Gil Vicente, além de mobilizar um dos nomes mais importantes da tradição portuguesa, sugere um encadeamento de referências da tradição:

Não preciso lembrar que a crença acerca do canto do cisne, surgida na Grécia antiga, mais ou menos por volta do século III A.C., difunde que o cisne canta uma única vez: apenas para despedir-se da vida. Camões, que recebe tal motivo de Boscán ou de Garcilaso, via Petrarca (como cogita Aníbal Pinto de Castro revendo a tese de Faria e Souza) é considerado o introdutor oficial desta tópica em Portugal, muito embora vejamos aqui em Fiana que Gil Vicente a pratica antes. (DAL FARRA, 2015, p.298)

Ao buscar em Gil Vicente talvez a primeira referência portuguesa à tópica, Fiana atribui ao cisne a relação com um passado quase originário, criador de uma tradição, que se desenvolve em repetição literária recorrente, como será explicitado no posterior “cisne no lago do meu jardim”: “desde a idade clássica o poeta crê que o cisne ao morrer canta”. Ao reorganizar as palavras da citação de Gil Vicente, a poeta repete e reordena em diversas possibilidades a relação entre canto, razão e coração. O ritmo simples do poema é contrastado com a complexificação gradual das ideias, à medida que o poema se desenvolve: ora o canto não tem razão, ora não há mais coração e, portanto, não há mais canto ou razão. Ao final do poema é o canto que mata o coração, porque vai contra a razão deste. O poema de Fiana parece explorar um paradoxo em torno do canto que destrói a si mesmo, representado na frase de Gil Vicente. Ao recombinar as ideias da frase original, porém, Fiana destaca a “razão do coração” de modo a reunir os dois termos que estavam separados como opostos mutuamente excludentes até então. Se razão e coração se opõem no senso comum, o poema por fim

sugere que sobre alguma resistência contra o canto autodestrutivo, e aquilo que resiste seria justamente a razão do coração.

As ideias se desdobram a partir da frase original de Gil Vicente de forma truncada, como se o poema se debatesse com a imagem original, ou com a própria ideia do canto do cisne e seu uso pela tradição poética. Esse debater-se e contorcer-se da linguagem é uma imagem que Ana Cristina Chiara associa ao cisne no seu artigo “Do cisne ao *páthos*: um pacto?” (2016), e que ressoa na imagem do canto de morte. A imagem do pescoço do cisne que se contorce sugere um paralelo com as contorções da linguagem poética: “flutuação e torção da expressão poética, em desacordo com a linguagem comum” (CHIARA, 2015, p.3). Chiara propõe uma leitura de diversas imagens do cisne na literatura a partir da “dialética do monstro, ou a contorção como modelo” (Didi-Huberman), que resgata imagens “de alguém com movimentos dilacerados e contraditórios, como se em luta consigo mesmo, com seus ‘monstros interiores’” (idem).

Aqui, porém, o gesto de debater-se não se dá a partir da figura do cisne, mas em torno da construção da linguagem, ou seja, o poema se debate com a frase de Gil Vicente, com o próprio tropo do canto do cisne. O “contorcer-se da linguagem” é aqui um contorcer-se em torno da tópica literária. Menos o cisne como sujeito que se volta sobre si mesmo, e mais a tradição literária que se contorce diante de si mesma. O cisne e seu canto se tornarão, em outros dos seus poemas, uma repetição problemática, uma ideia literária com a qual a poeta repetidamente entra em conflito. Vejamos o segundo poema:

O CISNE ESCREVE O CANTO
 Quando oiço a voz do cisne não é
 um tópico é antes esta quebra do vento
 em que se pode ouvir um cântico.
 Embora na literatura ele cante mortal
 mente foi o vento no fim do
 inverno que parou aqui e a voz nova
 do cisne começa a escrever que eu canto.
 Também água que escorre cantável por si
 em certos momentos foi cantada.
 E se falei em Senta ela era das vozes
 do canto gráfico a que é toda som
 sem modo literário e só hoje um cisne
 como ela não como ela na morte
 esteve a cantar no jardim sem mito.
 (BRANDÃO, 2017, p. 422)

Já no título desse segundo poema (em *Âmago*, 1985) o canto é “escrito” pelo cisne, marcando essa ambivalência entre escrita e voz, que seguirá ao longo do

poema. Há uma tentativa de naturalizar a ideia do canto, na medida em que retorna a voz que canta aos elementos da natureza: a água, o vento (quando a poeta ouve a voz do cisne não se trata de “um tópico” literário, mas do vento). Também a água cantada pelo poeta (que “em certos momentos foi cantada”) tem a sua própria voz, é “cantável por si”. A imagem do “canto gráfico”, bela metáfora da escrita que novamente une som e grafia, é dividida em vozes, dentre as quais se destaca aquela “que é toda som”, priorizando a oralidade e distanciando-se do *topos* literário: “sem modo literário e só hoje um cisne.” O cisne reaparece aqui como um tipo de resultado de depuração do próprio *topos* do canto do cisne, que se torna puramente som, excluindo seu “modo literário”.

Essa depuração das vozes que se destacam do *topos* literário é acompanhada da negação mais direta do canto do cisne. No poema, o canto de cisne na tradição literária aparece como uma mentira: “Embora na literatura ele cante mortal/ **mente** foi o vento no fim do/ inverno que parou aqui e a voz nova (...)”. De que outra forma se explica o enjambement na palavra “mortal/mente”? Na literatura o cisne canta mortal, já que seu canto anuncia a morte, mas a literatura mente: o cisne não cantou, foi apenas o vento. O que canta mortal/mente aponta também para o caráter da pretendida imortalidade da literatura por meio da tradição. A ambiguidade do verso permite interpretar também uma referência à “mente”, ou seja, à racionalidade. Lembrando o poema anterior, que jogava com a ideia de razão em relação ao canto e ao coração, poderíamos entender que a mentira da literatura a respeito do canto do cisne está atrelada à racionalidade. Como Gaston Bachelard já sugeria, o canto do cisne seria justamente uma mentira literária excessivamente racionalista.

Em *A água e os sonhos*, o filósofo discute, dentre as imagens poéticas relacionadas à água, a imagem do cisne. Quanto ao seu canto, Bachelard não reconhece o *topos* literário em questão como fruto de imaginação poética sincera ou original: “a metáfora do canto do cisne é das mais desgastadas. É uma metáfora que esmagamos sob um simbolismo factício.” (BACHELARD, 2016, p. 39). Discutindo a imagem do cisne de La Fontaine, que canta diante do facão do cozinheiro, o filósofo deixa claro que, para ele, essa imagem diminui a poesia:

(...) a poesia deixa de viver, deixa de comover, perde seu significado próprio já em proveito de um simbolismo convencional, já em proveito de um significado realista ultrapassado (...). Nem em termos de convenção nem em termos de realidade a metáfora do canto do cisne é explicável. (idem p. 39)

A reflexão ressoa nos poemas de Fiamma Hasse Pais Brandão, que retoma diversas vezes o canto do cisne justamente como referência que problematiza e coloca em xeque certa tradição literária. Mas antes de buscar interpretações próprias da escrita de Fiamma para essas outras dimensões do canto do cisne, vejamos a solução sugerida por Bachelard ao problema desse tropo literário que, segundo ele, não se explica simplesmente como metáfora de morte:

Cumpra, como para tantas outras metáforas, procurar no inconsciente os motivos de uma explicação. A imagem do ‘cisne’, se nossa interpretação geral dos reflexos é exata, é sempre um *desejo*. Portanto, é enquanto *desejo* que ele canta. Ora, não há senão um desejo que canta ao morrer, que morre cantando, e é o desejo sexual. O canto do cisne é portanto o desejo sexual em seu ponto culminante. (BACHELARD, 2016, p. 39)

Nos poemas de Fiamma, contudo, a presença da relação entre o canto do cisne e a morte é significativa, como veremos principalmente nos dois poemas finais. A reflexão de Bachelard nos permite, ainda assim, compreender a presença insistente dessa imagem nos poemas de Fiamma como uma forma de colocar em evidência e questionar as imagens provenientes desse complexo de cultura que se repete na tradição poética. Se, de um lado, Fiamma está retrabalhando o *topos* literário do canto do cisne, atrelado tradicionalmente à morte, de outro essa morte deve também ser considerada a partir da leitura de Bachelard e sua ligação com o desejo sexual. Parece haver, dessa forma, uma tensão entre a tradição como uma compulsão que persegue a poeta (como o *topos* do cisne que se repete), ou, de outro lado, a tradição como possibilidade criativa. O símbolo parece ser elaborado por Fiamma nesses dois níveis simultaneamente.

O verso “embora na literatura cante mortal” permite pensar tanto no cisne mortal no sentido de criatura viva que está à mercê da própria morte, como em uma ameaça: o canto do cisne como ameaça violenta de morte. Esse sentido ganhará força nos poemas que leremos a seguir. Se mantivermos a ambivalência do canto do cisne como símbolo que passa pela problemática entre morte e desejo, ou entre morte e sexualidade, é possível expandir a leitura e considerar o aspecto ameaçador e aniquilador que esse desejo figurado no cisne ganha na poesia de mulheres.

No título do poema, “o cisne escreve o canto”, o cisne aparece como o próprio poeta: a um só tempo tema e criador. A figura do cisne, além de representar o canto que se repete mentiroso na tradição poética, carrega na ideia da morte o peso do tempo histórico e da aniquilação, do fim. Para a voz poética feminina, porém, não existe a idealização de um passado onde se teve voz, pelo contrário. Ou seja, o canto do cisne como *topos* literário repetido exaustivamente é também um silêncio histórico feminino.

Se o canto do cisne é uma referência a essa tradição poética que se exprime de forma repetitiva numa imagem desgastada, ele não poderia também ser associado à manifestação de uma autoridade? Ou seja, a autoridade daqueles que, historicamente, detêm a voz (o canto, ou a pena, associada historicamente de forma quase literal ao pênis, como mostram Gilbert e Gubar [1978]).

Nesse sentido, é significativo que o poema mencione uma “voz nova do cisne”, que “começa a escrever que eu canto”. Se de um lado o cisne está atrelado a essas vozes de autoridade da tradição que silenciam a poeta, de outro, ele começa a reconhecer o seu canto, numa proposta de inversão de papéis: primeiro a poeta escreve sobre o canto do cisne, depois o cisne começa a escrever que a poeta canta. Como no poema de Adília Lopes, Fiana persegue o cisne, e em seguida é o cisne quem persegue Fiana. O canto do cisne pode, então, deixar talvez de ser apenas o canto desgastado de um complexo de cultura objetivado em tradição literária e tornar-se algo novo.

É no terceiro poema que podemos reconhecer mais claramente o “ódio de cisne”, do qual falava Adília Lopes em seu poema sobre Fiana. Aqui o símbolo do cisne deixa de ser uma imagem de contornos incertos, e se torna um destinatário para quem é possível endereçar o discurso.

Epístola para um cisne

Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde
quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
ou quando do teu porte há a sombra negra igual
e tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.
Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.
Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios
que sopram as primeiras e últimas palavras, ou
o hálito que sai sem voz da dor mais desolada.
Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens
do ar e das cores várias viste em que tu vogas branco.
É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
se não sabes que só o teu outro cisne se perde.
Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, a muda, falsa ave cantou.
(BRANDÃO, 2017, p. 593)

No poema-carta, o cisne é acusado de ignorância: ele não reconhece o próprio reflexo, não concebe o amor, nunca viu a beleza, “nem a vida e os lábios/ que sopram as primeiras e últimas palavras”. Sua presença, ainda atrelada ao tópico do canto, anuncia a morte, solidificando a ideia de ameaça apenas esboçada no poema

anterior, e ele passa por cima da vida, violento, com a sua brancura ou a sua sombra negra (imagens igualmente aniquiladoras no poema).

O sujeito poético (ou sujeita, no caso), aparece no final de uma lista de imagens não reconhecidas pelo cisne: “Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma”. Qual o sentido dessa lista? Como se relacionam essas três ideias, ou seja, o amor, Leda, e o “eu” do poema (a própria poeta?). A essas três figuras é acrescentada a figura da mãe, que compõe a cena no final da estrofe: “quando a minha mãe morta era somente insone”.

A referência ao amor e a Leda nos permite justamente desenvolver a ideia sugerida anteriormente, a partir da qual a referência à sexualidade (sugerida por Bachelard) não exclui o caráter mortal do canto do cisne. Na referência à Leda, as imagens sexuais do cisne se tornam imagens também de violência. Será interessante, portanto, debruçar-nos mais longamente sobre a figura de Leda, recorrente na produção literária ocidental, e reinterpretada de forma significativa por poetisas mulheres na modernidade e contemporaneidade. Ainda que a menção de Fiama à personagem seja breve, não há como ignorar as implicações simbólicas da presença desse nome. Leda pode ser uma pista interessante para pensar as figuras que dão contorno às imagens poéticas da relação de mulheres com a tradição literária.

Complexo de Leda

O mito de Leda e o cisne, que se tornou tema recorrente nas artes plásticas e na literatura em momentos históricos diferentes, é geralmente lembrado na versão posterior aos escritos de Eurípedes, na qual Leda é seduzida por Zeus na forma de um cisne (ou estuprada, dependendo da versão, mais ou menos explícita no que toca à violência). Leda teria então gerado dois ovos, dos quais nascem Clitemnestra, Castor, Pólux e Helena. As versões variam em relação a quais dos filhos de Leda seriam filhos de Zeus, e quais de seu marido Tíndaro, rei de Esparta. É consenso, porém, que ao menos Helena é filha de Zeus. Em outra versão do mito, Zeus persegue a deusa Nêmesis, que recusa suas investidas, até que ela se cansa de fugir e se transforma em uma gansa. Para poder violentá-la, Zeus se transforma em um cisne. Nêmesis teria então gerado um ovo, encontrado por Leda, que cria Helena como sua filha. Nas duas versões do mito, portanto, temos Zeus transformado em cisne que seduz/estupra uma mulher (deusa ou mortal), e em ambas temos Leda como mãe de Helena, seja como mãe natural ou adotiva.

Quando Fiama traz a figura de Leda em “epístola para um cisne”, inserindo a personagem mitológica na lista de elementos não concebidos pelo seu destinatário, evoca, de um lado, a carga simbólica do mito, com suas diversas versões e sentidos múltiplos, que explicações racionalizantes iludem, e de outro o peso de uma tradição literária (e artística em geral), que confere à Leda e ao cisne-Zeus a dimensão de historicidade, acenando para obras com leituras específicas que indivíduos, inseridos em contextos culturais, fazem do mito. Na interpretação da presença de Leda no poema de Fiama, será preciso ter em mente essas duas esferas.

Se a imagem poética do cisne, em particular do seu canto, está associada, para Bachelard, ao desejo e ao ato sexual, do ponto de vista feminino a referência a Leda enxerta, nessa imagem de sexualidade, tons sombrios de violência. O desejo sexual figurado no cisne (Bachelard) parece se transfigurar aqui em ameaça. O filósofo observa que a imagem do cisne reúne polos opostos de passividade e atividade, aos quais ele associa a oposição entre feminino e masculino, concluindo que há no símbolo do cisne um aspecto hermafrodita: “Como todas as imagens em ação no inconsciente, a imagem do cisne é hermafrodita. O cisne é feminino na contemplação das águas luminosas; é masculino na ação.” (BACHELARD, 2016, p. 38). É evidentemente necessário questionar suas conclusões, já que ele aciona estereótipos de feminilidade e masculinidade, assim como aspectos heteronormativos da sexualidade referida por ele (“Para o inconsciente, a ação é um ato. Para o inconsciente há apenas *um ato*... Uma imagem que sugere um ato deve evoluir, no inconsciente, do feminino para o masculino.” [idem]). Porém o que me interessa aqui não é elaborar essas duas críticas (que acredito sejam ponto pacífico para a leitora contemporânea), mas apontar outro problema.

Se a simbólica do cisne parece, de fato, esconder sob outras temáticas o desejo sexual, a ideia do símbolo hermafrodita descrita por Bachelard sugere uma impressão de harmonia entre esses polos opostos, pouco coerente com a forma como o símbolo se apresenta nos textos de mulheres como Fiama e Adília Lopes. Essa harmonia poderia acabar por esconder o caráter também violento do símbolo, inclusive (e talvez principalmente) naquilo que ele tem de sexual. Se o que Bachelard chamou de “complexo do cisne” implica a leitura do canto do cisne como canto de morte sexual (metáfora do orgasmo, como o idioma francês permite sugerir), na mesma linha da ideia de que “quem adora o cisne deseja a banhista” (idem, p. 37), será preciso considerar o

complexo de Leda, duplo simbólico no qual a imagem poética do cisne é também a imagem da violência sexual.

Para pensar a figura de Leda como complexo (ou esboço de um complexo) na imaginação poética de mulheres, cabe, como já apontei, atentar à problemática da figura mítica, de um lado, e de sua objetivação em obras literárias concretas, que situa o símbolo em uma dimensão histórica. Ainda que a ambiguidade do desejo e da agência feminina seja sempre presente quando tratamos das figuras míticas e suas relações físicas com as deidades, a tradição literária tratou de situar Leda no papel de vítima, do qual não é necessariamente impossível fugir, mas o qual é imprudente ignorar. Muitas obras de pintura e gravura (principalmente do Renascimento) retratam uma Leda sensual, cujas posições e gestos dão a impressão de que ela é ativamente participante, ou ao menos complacente na sedução do cisne (utilizando, em muitos casos, o motivo mitológico do cisne como forma de burlar de certa censura, tornando o tema sexual mais aceitável). É o caso dos quadros de Tintoretto, Michaelangelo, e Correggio, reproduzidos abaixo, respectivamente:





As referências literárias clássicas, porém, mesmo não a desenvolvendo de forma detalhada, tratam a cena mítica como ato violento de subjugação da mortal aos desejos do deus. É a tragédia *Helena*, de Eurípedes, que consolida em termos literários a versão do mito em que Leda, e não Nêmesis, é a mãe biológica de Helena, violada por Zeus em forma de cisne. A referência ao mito aparece no monólogo inicial de Helena:

“ (...) Diz ainda
a lenda: Zeus Pai voou à minha mãe
Leda, tomando a forma de ave, cisne,
e consumou o doloso leito, ao fugir
de águia em caça, se a lenda é clara.
Chamo-me Helena e diria os males
que sofri.” (TORRANO, 2017, p.142)

Leda aparece também de passagem no episódio sobre Aracne nas *Metamorfoses* de Ovídio, sendo uma das figuras retratadas pela personagem na sua tapeçaria. Tendo desafiado Atena, que tece uma obra representando a glória dos deuses e a punição dos mortais, Aracne faz da sua tapeçaria um retrato das cenas em que os deuses, principalmente Zeus, enganam, oprimem e violentam mortais (em sua maioria mulheres). Entre elas está Leda: “mostrou Leda deitada sob as asas do cisne.” (OVÍDIO, 1983, p.106, Tradução de David Jardim Junior). Ainda que o encontro entre Leda e o Cisne figure apenas brevemente, e que não haja violência direta na sua breve descrição, ela faz parte do grupo de mortais subjugadas, denúncia de Aracne em relação às opressões de Zeus. Esse gesto de Aracne é lido por Atena como insubordinação, e contribui inclusive para o ódio da deusa e sua punição em relação à mortal. As

representações clássicas do mito na literatura consolidam, portanto, uma versão do mito no qual o ato sexual não parece de fato ser consensual. Leda representa a mortal subjugada diante do desejo nocivo e poderoso dos deuses.

A mesma narrativa se torna um motivo recorrente na literatura moderna. Sword (1992, p. 306) lista diversos escritores do final do século dezenove e início do século vinte que, talvez por influência das representações do mito na pintura e escultura (onde o encontro entre Leda e o cisne é retratado como jocoso), negam ou suprimem completamente o seu aspecto violento.⁹⁸ Os quadros de Delacroix e Cezanne, reproduzidos abaixo, respectivamente, são exemplos dessas representações pictóricas delicadas do mito:



Será apenas ao longo do século vinte que as representações pictóricas de Leda e o Cisne começam a apresentar imagens mais diretamente violentas, e mais explicitamente sexuais⁹⁹. É o caso, por exemplo, da série de Ledas do pintor Sidney Nolan, exemplificada abaixo:

⁹⁸ O apagamento da violência, ou a sua presença apenas velada, é um problema feminista que pede a crítica ideológica, a crítica que busque desvelar os aspectos violentos desse mito, e o caráter machista das obras que escondem ou romantizam a violência. Trata-se de um gesto necessário de desvelamento, recorrente nos esforços de crítica feminista. Fica, porém, em suspenso o problema criado do lado oposto: Ao desvelar o aspecto violento do mito, corremos o risco de insistir no apego excessivo ao papel de vítima das figuras míticas femininas. É interessante que Leda, enquanto figura de imaginação poética, que existe em constante reelaboração, seja sempre e determinadamente vítima? Como denunciar a violência velada sem relegar o feminino ao papel de vítima, em eterno retorno? Este é um dos principais problemas feministas na crítica literária.

⁹⁹ “the present century has seen a radical increase in decadent, sexually inventive and sometimes simply perverse variations of the Leda theme.” (SWORD, 1992, p.315).



Um dos mais importantes poemas modernos nesse tema, “Leda and the Swan” (1923), de W. B. Yeats, porém, é particularmente sensível aos paradoxos da posição de Leda, como mostra Sword (idem, p. 307). A violência da cena é descrita de forma bastante clara no poema, o que o diferencia dos textos cujo cenário idílico ganha a frente, ou cuja descrição do ato desconsidera a violência. A ambiguidade se apresenta principalmente na pergunta final do poema, que aventa a hipótese da sabedoria e do poder divino terem sido “vestidos” por Leda no ato, sugerindo a ambivalência da personagem entre ser apenas vítima ou ser detentora, por instantes, do mesmo poder e sabedoria de Zeus: “Did she put on his knowledge with his power/ Before the indifferent beak could let her drop?”¹⁰⁰

Vejamus então como o poema de Fiamma Hasse Pais Brandão se situa em relação a essa tradição literária de Ledas. O início do poema “Epístola para um cisne” parece recuperar algo da alternância das imagens do mito nas suas representações literárias e artísticas em geral: ora trata-se do foco na ambientação idílica (na descrição do reflexo verde do cisne “quando sob teu corpo é dia e o sol afaga quedo”), ora ideias de ameaça e violência (“e é noite, e abandono e medo”), como no poema de Yeats. O sujeito poético de Fiamma acusa o cisne de não reconhecer o próprio reflexo tanto no ambiente idílico como naquele sombrio:

Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde

¹⁰⁰ Nas traduções do poema esse verso não costuma manter o sentido original do “vestimento” do conhecimento ou poder. Em tradução literal: “Ela vestiu seu conhecimento com seu poder/ Antes que o bico indiferente a pudesse deixar cair?”

quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
 ou quando do teu porte há a sombra negra igual
 e tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.

A associação entre o cisne e a figura poderosa de um deus, que será confirmada na referência a Leda, é adiantada sutilmente nos primeiros dois versos. Se o dia e o sol estão sob o corpo do cisne, é possível imaginar que ele voa: não há como reconhecer seu reflexo pois este é um cisne que está no céu, acima, inclusive, do sol. Nesse sentido, poderíamos ler nesse poema a “metáfora do cisne elevada ao nível cósmico” (BACHELARD, 2016, p. 46), que o filósofo menciona a partir de textos em que o cisne se associa, justamente, ao sol. Aqui, porém, essa imagem aérea de poder e beleza vai se tornando, justamente pela grandiosidade da sua figura, uma imagem de ameaça. A beleza e a ameaça se aproximam em um ponto de contato¹⁰¹: o cisne que não se reconhece. Pensando na forma como a tradição das representações do mito de Leda e o cisne transita entre as imagens positivas e idílicas e as imagens de violência, a partir do poema de Fiama é possível interpretar que a figura do cisne (enquanto poeta) não tem consciência daquilo que o cisne (enquanto símbolo) representa em nenhum desses cenários. Para refletir mais a fundo a respeito dessa acusação de auto desconhecimento endereçada ao cisne, será importante retomar uma das interpretações do mito de Leda como metáfora de inspiração, ou “fábula da inspiração divina”.

Como aponta Sword (1992), a maioria dos críticos que discutem o poema de Yeats reconhecem o mote central como a imposição dos desígnios divinos sobre o mundo dos mortais, o que permite a interpretação relacionada à inspiração¹⁰².

Inspiração, no melhor dos casos, significa uma influência positiva e generativa, um encontro fértil entre energias humanas e divinas. Porém, apesar de poetas e místicos ao longo da história terem figurado inspiração religiosa e criativa em termos de união sexual e êxtase sexual

¹⁰¹ Essa oposição entre imagens positivas, ligadas à beleza e até ao afeto (o sol que “afaga quedo”), e as imagens de violência e ameaça, são recorrentes nos poemas que têm Leda e o cisne como tema. A contradição entre imagens de violência e delicadeza nos poemas que retratam o mito gera discussão por parte da fortuna crítica. É o caso do poema de Hilda Doolittle, por exemplo, lido tanto como adesão a uma representação complacente do encontro entre Leda e o cisne que ignora a violência, quanto como um poema feminista, que cria diálogos imagéticos sutis entre violência e desejo (SWORD, 1992, p. 316)

¹⁰² Sword aponta como a fortuna crítica de Yeats faz interpretações muito variadas e contraditórias do soneto (o que não é surpreendente, dadas as ambiguidades presentes no poema). A linha de interpretação mais óbvia é, para a pesquisadora, a de Robert Snukal, que afirma que “Leda é estuprada não apenas por um deus, mas pela História como deus”, enfatizando assim “tanto a dimensão histórica quanto mítica do evento” (SWORD, 1992 p. 307). Outros críticos, porém, interpretam o poema como a possessão do próprio Yeats sobre sua musa. (idem, p. 307). Sword lembra ainda aqueles que chegam a interpretar, na figura de Leda, o verdadeiro perpetrador do ato de estupro, ignorando diversas evidências da violência de gênero no texto. Inclusive “distorcendo a sintaxe e a pontuação do poema” (idem): Bernard Levine argumenta que na movimentação de seu corpo, é Leda quem torna o cisne “helpless” (incapaz de agir), enquanto Adams argumenta não apenas que Leda participa ativamente do ato, mas que ela “assume um tipo de domínio sobre o homem”. Adams chega a afirmar sua admiração pela obra como descrição bem-sucedida das peculiaridades da sexualidade feminina, e do seu “prazer passivo em ser violada” (idem).

compartilhado, o lado sombrio da inspiração é a violação, um transbordamento violento de si pelo Outro que encontra sua analogia sexual no estupro. Como o próprio mito de Leda dramatiza, a analogia do estupro é desconfortável tanto para homens quanto para mulheres escritoras, pois ela supõe uma cosmogonia que caracteriza o Outro inspirador como homem e portanto explicitamente feminiza o poeta inspirado. (SWORD, 305, minha tradução)

A analogia do estupro se torna desconfortável tanto para autoras como autores, portanto, segundo Sword¹⁰³. Para as mulheres, porém, a metáfora é mais evidentemente problemática, já que o estupro é uma ameaça real e cotidiana. Porém, em vez de lermos nela um problema realista, a metáfora de Leda e o Cisne pode ser pensada como um problema literário. Na medida em que mitos como Leda fazem referência à inspiração, a metáfora do estupro de Leda ganha, para as mulheres, camadas de significação relevantes quanto à tradição dominante e sua força de silenciamento em relação à produção cultural feminina.

Narrativas como o mito de Leda, nos quais o contato humano com o divino é retratado no vocabulário da conquista sexual [sexual conquest], podem servir como metáforas significativas tanto para as experiências concretas de mulheres poetas com a dominação masculina, quanto para suas angústias diante da influência literária masculina. (idem)

Porém, a posição do leitor e do poeta diante desse ato é também polêmica. Para alguns críticos, o leitor, tão impotente quanto Leda, sente-se violado pelo poema, junto à personagem. Outros interpretam o leitor como cúmplice do cisne, e o ato de leitura do poema como reprodução do estupro (SWORD, 1992, p. 307). Quanto à posição do poeta, por mais que o poema privilegie o ponto de vista de Leda em vez daquele de Zeus, “o poeta não se identifica completamente com nenhum deles; ele se coloca acima de todos como um observador, deslocado, mas empático, cujo papel é enunciar para seus leitores o significado histórico do estupro como um evento anunciatório.” (idem, p. 308).

Esse evento anunciatório, imagem do processo de inspiração do poeta, tem paralelos com práticas místicas de escrita automática vivenciadas por Yeats, e

¹⁰³ Por mais que a metáfora da inspiração como estupro, perpetrado por uma figura divina masculina, se verifique no caso do mito de Leda e outros exemplos discutidos por Sword, é preciso apontar que em boa parte da cultura ocidental a musa é uma figura feminina, problema este que a pesquisadora não aborda: “Sendo a própria substância das atividades poéticas do homem, compreende-se que a mulher se apresente como sua inspiradora: as Musas são mulheres.” (BEAUVOIR, 2016, p. 249). Porém, como a própria Beauvoir aponta ainda, “A musa não cria nada por si mesma; é uma Sibila ajuizada que docilmente se faz serva de um senhor” (idem). Ainda que ela não cite a figura da musa, o raciocínio de Sword caminhará nesse mesmo sentido, já que sua interpretação aproximará a própria Leda dessa figura, como “mero receptáculo” da sabedoria, que será incapaz tanto de criá-la quanto de interpretar tal sabedoria, dependendo, então, de outra figura masculina: a do próprio poeta (numa comparação inclusive com a figura da esposa de Yeats, responsável pela escrita automática mística, à qual o próprio poeta depois interpretaria e tornaria racional e comunicável (SWORD, 1992, p.308). Retomando, ainda, Beauvoir: “A musa é mediadora entre o criador e as fontes naturais em que deve haurir.” (BEAUVOIR, p. 249)

consideradas por ele como revelações de conhecimento divino. O poema “Leda e o Cisne” foi incluído pelo poeta em seu livro místico e filosófico, *A Vision* (1925), na abertura do capítulo V, “Dove or Swan”, aproximando o encontro entre Leda e o cisne do episódio bíblico da anunciação. Segundo seu próprio testemunho, a escrita automática praticada pela sua esposa Georgiana foi uma das bases para a escrita do livro:

Seus relatos sobre as origens de *A Vision* descrevem uma genealogia generificada da inspiração, sua esposa agindo como receptáculo fértil, mas incapaz de compreender as vozes do além que Yeats, como figura masculina de autoridade, subsequentemente interpretava e sistematizava. “Leda and the Swan” sugere uma semelhante hierarquia criativa de gênero: o próprio poeta, que esclarece a significação histórica do estupro de Leda, parece privado do conhecimento e poder dos quais Leda, descrita no poema como “vacilante”, “sem defesa”, “aterrorizada” e “vaga”, ainda está apenas vagamente consciente. (SWORD, 1992, p. 308¹⁰⁴)

No esquema da “hierarquia criativa generificada”, lido por Sword tanto no poema de Yeats quanto na sua prática de criação literária mística “em conjunto” com sua esposa Georgiana, a mulher é um receptáculo (pouco consciente) da sabedoria divina, e o conhecimento pertence ao masculino, de um lado produzido pelo deus-homem-cisne, e de outro interpretado pelo homem-pensador-poeta. A figura feminina aparece apenas como corpo mediador.

Nesse ponto, retomando o poema de Fiama Hasse Pais Brandão, podemos ler nele uma inversão de papéis. Ora, no poema de Fiama aquele que ignora, desconhece, é o cisne. Leda figura justamente como aquela a quem o cisne não conhece, não concebe, não compreende. No mito, é Leda quem não conhece o cisne, não sabe que ele é Zeus disfarçado. No poema de Yeats (seguindo a ideia da figura feminina como mero receptáculo irracional), é ainda Leda quem não concebe o cisne, ou melhor, o deus no cisne e sua divina sabedoria. A partir de uma interpretação do verbo “conceber”, enquanto processo racional de formar um conceito, podemos pensar que se em Yeats a figura feminina é incapaz de conceitualizar os ensinamentos divinos, em Fiama é o cisne que é incapaz de ter um conceito sobre Leda.

A ignorância do cisne da “epístola” tem também algo da indiferença presente no final do poema de Yeats: o “bico indiferente” [“indifferent beak”] que deixa Leda cair após o coito. O poema explora, entretanto, outros aspectos desse tema da

¹⁰⁴ Na minha tradução desse trecho do artigo de Sword procurei utilizar, na descrição do vocabulário do poema, termos que constavam em alguma das traduções do soneto para o português. Nos dois primeiros casos (“vacilante” e “sem defesa”, utilizei os termos da tradução de Jorge de Sena). A mesma estratégia, porém, não foi possível para os termos “terrified” e “vague”, citados por Sword do original, já que “terrified vague fingers” na tradução de Jorge de Sena se tornava “dedos aterrados”. Nesse caso traduzi literalmente os termos. Outras traduções do poema apresentaram problemas semelhantes.

ignorância. O desconhecimento de si mesmo é o primeiro deles, aproximando o cisne talvez de um tipo de Narciso desviado, que ignora sua própria imagem, mesmo estando diante do reflexo (“Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde”), esteja esse reflexo associado às imagens diurnas de positividade, ou noturnas de abandono. A própria imagem do narciso já comporta essa possibilidade da ignorância, já que o personagem pode se reconhecer como reflexo sem, contudo, conhecer a si mesmo. É por não saber que o que vê é uma imagem que Narciso morre. Nesse sentido, porém, Bachelard sugere uma versão positiva do mito, em que há uma “saída pelo encantamento cósmico e pela beleza universal, que dão ao homem sofredor a coragem de preparar seu aprofundamento reflexivo sincero no ser.” (COSTA, 2018, p. 89). Esse movimento de aprofundamento dependeria do espelho aquático “para naturalizar nossa imagem” (idem, p.88), de modo a “entender como funciona a obsessão pela morte de si mesmo”, e por fim “superar certo tipo de morte” (idem). Mas se Narciso, enquanto figura, carrega esse potencial duplo do afogar-se e do aprofundar-se no conhecimento de si, o cisne-narciso de Fíama não é capaz desse aprofundamento. A morte é uma força violenta que ele não reflete em si mesmo, mas projeta para fora de si na forma de violência. Se “Narciso é basicamente um leitor que tanto pode dar certo, como pode dar errado.” (COSTA, C. H. 2018, p. 89), o Narciso cisne do poema de Fíama é um leitor ignorante e cruel, que recusa o reconhecimento de si e do outro.

O cisne é acusado também de desconhecer as três figuras já citadas: “Nem concebes **o amor**, nem **Leda**, nem sequer **eu mesma**”. Há certa tensão entre duas interpretações possíveis nos versos. “Leda” e “eu mesma” podem ser objetos do desconhecimento do cisne, tal qual o amor: O cisne não concebe Leda nem o sujeito do poema. Mas podem também ser sujeitos: a voz do poema e Leda também não concebem o amor. Na segunda leitura, menos direta, porém presente, há alguma identificação possível entre as figuras presumivelmente femininas e o cisne, mas essa identificação se dá pela negativa do amor: não há amor possível nessa relação. Nas duas leituras, a presença de Leda remete inevitavelmente ao ato sexual do qual trata o mito, sugerindo, portanto, outra leitura do verbo conceber: a geração de vida, ser fecundada, dar à luz, parir ou gerar. Pela inversão de papéis, o cisne se torna aquele que poderia ser fecundado por Leda, ou que poderia, por sua vez, gerar Leda. Mas ambas as possibilidades são criadas a partir da negativa. A figura do cisne como deus detentor de conhecimentos e desígnios divinos sobre os mortais (e de sua História, para Yeats) é negada no poema de Fíama, mas nega-se também a capacidade dessa figura de

“conceber” (no sentido de “gerar” da criação poética), negando assim a sua posição como autoridade da tradição que “gera” Leda, que gera o próprio sujeito poético do poema de Fiama.

Leda: figura materna

O quadro “Leda”, de Leonardo da Vinci (1505-1507), figurado abaixo, pode ser lido como uma representação da força geradora da vida, na imagem da maternidade de Leda, e os ovos representados no quadro como alegorias do “ovo cósmico” (BATTISTINI, 2002, p. 132). Um dos aspectos centrais de Leda enquanto símbolo, portanto, é sua relação com a maternidade. Fecundada pelo Zeus-cisne, ela dá à luz dois ovos, dos quais nascerão Cástor e Pollux, Helena e Clitemnestra. Em algumas versões do mito, cada ovo conteria um filho de Zeus, e um de Tíndaro. Pollux e Helena seriam filhos de Zeus, enquanto Cástor e Clitemnestra de Tíndaro. Porém, os gêmeos Cástor e Pollux são chamados de *Dioscuri*, que significa filhos de Zeus, mas não é a geração dos *Dioscuri* que torna Leda uma figura relevante enquanto mãe no poema de Yeats.



Como se torna evidente em *A Vision*, um dos temas centrais de Yeats é a História, entendida como cíclica, da qual se poderiam depreender momentos chave, em

que breves atos de significação mística representam a geração de acontecimentos decisivos (SWORD, 1992, p. 308). “Leda and the Swan” associa diretamente o estupro de Leda ao momento chave em que o desígnio divino põe em curso uma série de acontecimentos mítico-históricos importantes, iniciando-se com a guerra de Tróia. Após descrever a incapacidade de resistência de Leda (“how can those terrified vague fingers push”), lemos no poema aquilo que é gerado do ato sexual:

Um tremor dos quadris ali vem conceber
A muralha fendida, a torre a se queimar
E o morto Agamenão.¹⁰⁵

No estupro de Leda são concebidas imagens associadas à guerra, à invasão, muitas vezes interpretadas como referências à situação política da Irlanda, mas associadas diretamente à guerra de Tróia por meio da imagem de Agamemnon morto. A associação à Guerra de Tróia viria, portanto, por meio da geração de Helena, motivo da guerra, e cuja filiação a Zeus é consenso entre as versões do mito.

Se Leda é associada por Yeats à Virgem Maria¹⁰⁶, como fica claro em *Vision*, será uma versão bastante distorcida da figura bíblica. O elemento da virgindade, associado à pureza e ao milagre, é invertido no poema de Yeats. Além do ato sexual descrito, seu caráter de violência sugere a negação da pureza. Entretanto, Leda também se torna uma figura materna que desvia da imagem de Maria por ser mãe não de um homem salvador, mas de uma mulher que se tornará motivo de destruição e guerra.

Ao interpretar essa sequência de imagens (“the broken wall, the burning roof and tower, and Agamemnon dead”) como metonímia da Guerra de Tróia, porém, a crítica opera um salto, já que a morte de Agamenão não se dá durante a guerra, mas após seu retorno à casa, onde, segundo a primeira obra da *Orestéia* de Ésquilo, é morto por Clitemnestra, sua esposa. Ora, Clitemnestra também é filha de Leda. Dessa forma, as imagens geradas nos quadris de Leda não são apenas as imagens da guerra, cuja causa é a disputa por Helena, filha de Zeus, mas também os atos de Clitemnestra, outra filha de Leda, que nascerá dos ovos postos na mesma ocasião. Não se trata de entender se Clitemnestra pode ser ou não gerada por Zeus, mas de perceber que nas imagens do poema de Yeats há presenças femininas implícitas, e que a função materna de Leda é

¹⁰⁵ Tradução de Paulo Vizioli. [2ª versão] em: *Poemas*, Cia das Letras, 1991.

¹⁰⁶ “That Mary bears “[t]he Heavens” in her body, while Leda incubates “broken” and “burning” buildings and a king who is always already dead, indicates both the limitations and the scope of each woman’s role as a passive yet indispensable instrument of historical change: though they gestate what they cannot control, both Leda and Mary fulfill the prophet’s, or prophetic poet’s, designated function of transforming godly annunciation into human enunciation by rendering a divine will intelligible and incarnate. Whether or not they “put on” the god’s knowledge, then, these women surely participate in—perhaps even supersede—his power.” (SWORD, 1992, p. 308)

múltipla, geradora não apenas de Helena, mas de Clitemnestra, ambas responsáveis por tragédias.

O assassinato de Agamenão é ele próprio causado pela vingança de uma mãe, cuja filha (Iphigênia) foi sacrificada pelo herói, com o objetivo de aplacar a fúria de Ártemis, e para que ele pudesse levar suas tropas a Tróia. O poema condensa, assim, uma série de imagens conflituosas de maternidade e paternidade: a paternidade explícita do cisne-Zeus gerador de Helena, e por meio dela (ainda que ela não seja citada), a guerra de Tróia; a paternidade menos explícita de Agamenão, e sua decisão de sacrificar a própria filha, que resulta, indiretamente, na sua morte; a maternidade de Leda, que gera Helena e Clitemnestra, responsáveis direta ou indiretamente pelos acontecimentos trágicos mencionados, e a maternidade de Clitemnestra que, em conflito com a paternidade assassina de seu marido Agamenão, se torna também uma assassina¹⁰⁷. É interessante perceber que os únicos filhos de Leda que não estão implicitamente presentes no poema são Cástor e Pólux, ainda que estes sejam importantes heróis. Trata-se de uma questão de mães e filhas.

O poema de Fiama Hasse Pais Brandão é também um poema de filha: A sequência dos três elementos não concebidos pelo cisne (o amor, Leda e o próprio sujeito poético) deságua finalmente na imagem da mãe morta: “não concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma/ que te amo no poema e temo o canto imaginado/ que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada quando/ a minha mãe morta era somente insone”. A morte da mãe, ainda que não apareça no poema como acontecimento mas como insinuação a posteriori, tensão entre a mãe adormecida e a mãe morta, se revela como momento disparador da epístola.

Na segunda parte do poema, Fiama continua listando as coisas que o cisne desconhece, ligadas agora diretamente à ideia de vida e morte: “Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios/ que sopram as primeiras e últimas palavras, ou/ o hálito que sai sem voz da dor mais desolada./ Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens/ do ar e das cores várias vista em que tu vogas branco.” Ignorando especificamente as relações entre vida e morte, podemos pensar no cisne como Zeus, que desconhece a mortalidade. Se o poema de Yeats retrata a imposição dos desígnios divinos sobre a mortal, no

¹⁰⁷ Em *Sexual Politics*, Kate Millett interpreta esse mito como nascimento do patriarcado, através da prioridade que se escolhe dar às motivações de vingança de um filho (que mata Clitemnestra para se vingar da morte do pai), do que à gravidade do matricídio.

poema de Fiama a divindade do cisne-Zeus não é superior à mortalidade: ele é ignorante justamente por desconhecer as vivências dos mortais.

O tema do cisne na poesia de Fiama estava, até esse último poema, atrelado, como vimos, à questão do canto do cisne como mote problemático/falso da tradição literária. “Epístola para um cisne” retoma o mesmo tema por outro ângulo. Diante da morte da mãe, tanto como acontecimento real quanto como vivência simbólica, não basta retomar apenas a associação entre o canto do cisne e o anúncio da morte, a figura ameaçadora do cisne evoca a imagem de Leda, que vem preencher essa lacuna, no núcleo do poema.

Não se trata, porém, no caso do poema de Fiama, de um texto de “revisão mitológico” em seu caráter meramente subversivo (“revisionist mythmaking” [OSTRIKER, 1985]). Pois Leda, enquanto personagem mitológica, é o objeto de diversos textos revisionistas, como é o caso dos poemas “Leda” e “Leda reconsidered” de Mona Van Duyn (1970), ou dos três poemas em primeira pessoa de Lucille Clifton intitulados Leda 1, 2 e 3¹⁰⁸, nos quais o sujeito poético toma o lugar de uma Leda moderna, posterior ao encontro com o deus. Clifton responde indiretamente às perguntas finais de Yeats de forma negativa no primeiro verso: “there is nothing luminous about this” [“não há nada de luminoso nisso”]. A ambivalência entre desejo e violência traumática é desenvolvida ao longo dos três poemas, ainda que nas últimas linhas do terceiro, o sujeito poético recuse as investidas do cisne, declarando que ele deve vir na forma de um homem, ou então que não venha: “You want what a man wants,/ next time come as a man/ or don't come.” [“Você quer o que um homem quer,/ da próxima vez venha como um homem/ ou não venha.”]¹⁰⁹

O poema de Fiama, porém, não se enquadra nas características do revisionismo mitológico feminista. Fiama não se dedica a revisar a narrativa de Leda, nem mesmo a colocar-se no seu lugar enquanto sujeito poético. A voz no poema se diferencia de Leda claramente: “nem Leda, nem sequer eu mesma”. Ainda assim, Fiama parece não escapar do “complexo de Leda”, a partir do qual a posição da poeta mulher diante do símbolo do cisne não pode se desvincular da imagem da violência, incapaz de identificar-se com o cisne-poeta-deus-sigilo, restando a ela o papel da figura

¹⁰⁸ Originalmente publicado em *The Book of Light*, Copper Canyon Press (1993). Disponível em: <http://thowe.pbworks.com/w/page/22222303/Clifton%20%20E2%80%9Cleda%201%20%22%20%221%20%20%20and%20%22leda%203>.

¹⁰⁹ Note-se a ambivalência do verbo “to come” (vir ou ejacular), que se perde na tradução.

feminina ameaçada por ele. No caso de Fiama, a identificação não é diretamente entre o sujeito poético e a figura de Leda, mas entre a figura de Leda e a imagem da mãe.

Ambas, Leda e a figura da mãe morta são aproximadas como vítimas (mais ou menos diretas) do cisne. O sujeito poético de Fiama se coloca, portanto, não no lugar de sua filha. O cisne que vinha sendo desenhado nos seus poemas como figura dos tropos literários enrijecidos da tradição, associado inclusive aos próprios poetas do passado, torna-se também o cisne que violenta a figura da mãe.

A presença dessa figura materna associada à violência do cisne vai ao encontro das imagens sugeridas pela crítica feminista anglo-americana dos anos setenta, que encontra na imagem das mães literárias a busca positiva por uma tradição entre mulheres. Essa imagem é inspirada em textos anteriores, como o célebre “Um Teto Todo Seu” (1923), de Virginia Woolf, mas também se manifesta em reflexões variadas, entre elas o ensaio “In Search of our mother’s gardens” (1983), de Alice Walker, voltado especificamente para a discussão da autoria de mulheres negras. Gilbert e Gubar (1979) se valem dessa metáfora também quando sugerem o desvio da ideia de “angústia das influências”, de Bloom, em “angústia de autoria”, a partir da qual a mulher escritora (principalmente no século XIX), não encontra mães literárias para servir de modelos, e é excluída do esquema edípiano de Bloom. As autoras chegam a aventar a hipótese de que as poucas “mães literárias” também pudessem “transmitir” às filhas essa angústia, que silencia e problematiza a escrita literária.

O fato desse universo simbólico mobilizado em torno da tradição literária ser associado nesse poema tão diretamente à imagem da mãe morta tem dois desdobramentos importantes para o presente trabalho. Em primeiro lugar, essa presença contribui para confirmar a importância da imagem materna como metáfora do silenciamento feminino e das várias violências veladas que circundam as imagens da tradição literária dominante. A imagem das mães literárias, portanto, não é apenas uma escolha de pesquisadoras feministas que buscam compreender, de fora, procedimentos poéticos. Trata-se de uma imagem ainda relevante para a poesia de mulheres, de uma imagem vivificada (nos termos de Bachelard) na escrita de mulheres em torno das ideias de tradição.

Em segundo lugar, a imagem da mãe morta atrelada a Leda no poema de Fiama aponta não para uma busca idealizada das mães literárias, mas para um aspecto mais sombrio e violento dessa herança. Ou seja, não se trata apenas de falar das mães literárias desconhecidas ou encobertas pela tradição dominante, mas de uma imagem da

mãe ferida, violentada, morta. Existe, no imaginário das poetas, diante das imagens de tradição literária, uma ideia de mãe que não pode apenas ser redescoberta, mas deve ser lida cautelosamente como uma imagem da mãe ferida. Em “Epístola para um Cisne”, Fiama está às voltas com a morte da mãe concreta e com os questionamentos de uma tradição literária falsa, enrijecida e excludente, por isso também com as figuras de maternidade feridas por essa mesma tradição.

No poema, o cisne (enquanto tradição literária dominante) não é capaz da concepção dessa poeta, que ainda assim o ama no poema (pois, quem sabe, deve a ele influências), e teme o seu canto (pois teme seu anúncio de morte, sua repetição do complexo de cultura inerte). A poeta, não podendo ser concebida, criada e nutrida pelos cisnes dessa tradição, e cuja mãe de repente está morta, deve conceber a si própria. Para isso, segundo interpreta Adília Lopes, Fiama se valerá de um equilíbrio entre o “ódio do cisne” e seu próprio ócio. A carta ao cisne será uma forma de criação literária que encara a angústia de autoria, reconhecendo os ferimentos das mães literárias não apenas ausentes, mas vítimas de um esquema violento de criação artística.

O último (ou o outro) cisne de Fiama

O último poema sobre o cisne publicado por Fiama Hasse Pais Brandão, “Cisne, no lago do meu jardim” está em *Cenas Vivas*, antologia publicada em 2000. Apesar do ano de escrita ser incerto, sabemos que foi publicado alguns anos após a “Epístola”. A imagem de Leda não está mais presente, mas a temática principal continua se dividindo entre a morte da mãe e o canto do cisne como imagem questionável da tradição literária. Percebe-se, porém, um aprofundamento das imagens poéticas, de beleza complexa e contraditória, imagens que deixam a superfície de “Epístola” em direção a um espaço mais profundo:

CISNE, NO LAGO DO MEU JARDIM

Desde a idade clássica o poeta
crê que o cisne ao morrer canta.
Mas não cantou. Louco, desceu
da superfície alta das águas
na noite sem clarões, compacta.
Sentiu apenas que entre os vivos,
que adormeciam, a morte vinha
e a moribunda o ouvia.
E os poetas releeram de manhã,
nos poemas clássicos, que um cisne
imaginara a dor eterna
da eterna morte humana.

Na morte da minha mãe, Carcavelos
(BRANDÃO, 2000, p. 667)

Fiama retoma, então, o tema da morte da mãe. Será, porém, em um tipo de mergulho nas e das imagens poéticas que o tema da morte ganhará contornos mais profundos, além de fortalecer, pelo gesto de imaginação, sua relação com o tema da tradição. A relação que Fiama estabelece com os temas da morte da mãe e a tradição literária se consolida na imagem do canto do cisne, explorada nas mais diversas possibilidades. Torna-se claro, porém, nesses últimos poemas, que esse topos literário revive na pena da poeta justamente pela sua habilidade em trabalhá-lo por meio das imagens materiais.

Com algo que Bachelard chama de *fidelidade à matéria*, bons poetas, com suas vivências, nunca retornam totalmente à morte como ausência. Fazem uma viagem, *vivem a morte*, aceitam a condição de sobrevivência da cultura ao além dos mitos fossilizados, assumem os *complexos de cultura*, nos fazem acreditar ainda no velho barqueiro e na jovem afogada, ambos lançados no tempo. (COSTA, C. H. 2018, p. 90)

O tema do canto do cisne como mote falso da literatura se repete, cada vez mais direto, na escrita de Fiama, performando também essa repetição à exaustão característica dos “complexos de cultura” (Bachelard): “Desde a idade clássica o poeta/ crê que o cisne ao morrer canta.”. Novamente a crença dessa tradição poética no canto é negada pelo verso seguinte: “mas não cantou”. Tal ação é substituída por um gesto de movimento significativo:

Mas não cantou. Louco, desceu
da superfície alta das águas
na noite sem clarões, compacta.
Senti apenas que entre os vivos,
que adormeciam, a morte vinha
e a moribunda o ouvia.

Em oposição ao cisne ignorante da “Epístola”, aqui figura um cisne “louco”, em pleno mergulho. O canto do cisne é substituído pelo gesto enigmático que mistura a água do lago à noite. Se no título o cisne está, realisticamente, no lago do jardim, aqui no cerne do poema, quando ele desce “da superfície alta das águas/ na noite sem clarões, compacta.”, não se trata de imagem realista. Ele não desce do céu noturno à superfície do lago, aterrizando, mas da “superfície alta das águas”, sem ponto de chegada. Estão espelhados lago e céu, ou mais precisamente, lago e noite (não há imagem de céu, o que há é a substância da noite compacta). A superfície das águas é alta, como se o lago se projetasse no alto da noite, e o mergulho do cisne fosse também um voo.

Curiosamente, ainda que Bachelard discuta longamente a imagem do cisne em “as águas claras”, os elementos da *Água e os Sonhos* que oferecerão as ferramentas mais adequadas para a leitura das imagens poéticas desse último cisne de Fiama serão aqueles ligados às “águas profundas”, e à noite como matéria de imaginação poética. Talvez este seja um indício da forma como os cisnes da poesia de mulheres contemporâneas operam (e precisam operar) desvios no complexo de cultura do cisne da tradição literária dominante.

A noite compacta citada no poema será pensada por Bachelard justamente como substância. Ao discutir os devaneios hídricos de Edgar Allan Poe em “*A ilha das fadas*”, Bachelard se detém na belíssima imagem das sombras das árvores que parecem se desprender de seus troncos, para em seguida serem absorvidas pela água de um riacho, “impregnando de trevas as profundezas do elemento” (POE apud BACHELARD, 2016 p. 56). A partir dessas imagens do anoitecer, Bachelard afirma: “Então a noite é substância como a água é substância. A substância noturna vai confundir-se intimamente com a substância líquida. O mundo do ar vai *dar* suas sombras ao riacho.” (idem, p. 57).

No poema de Fiama, a noite (“sem clarões, compacta”) também é uma substância. Aqui, porém, a substância da noite não está se fazendo aos poucos, já está formada, e ocupa todo o espaço da imagem produzida pelo poema, dissolvendo os limites entre chão e céu, ar e água. O “mundo do ar” também entrega suas sombras à água no poema de Fiama, já que noite e lago não se distinguem: o cisne desce “da superfície alta das águas/ na noite sem clarões, compacta”, invertendo posições e confundindo água e ar numa única substância compacta da noite. Essa noite escura e aquática, ou essa água noturna, é para Bachelard uma imagem do processo cotidiano da vida em direção à morte. Sobre o rio escuro dos textos de Poe, o filósofo observa: “Suas águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós.” (idem, p. 58). A noite compacta do cisne de Fiama, com sua superfície de águas indistinta entre céu e chão, prepara o imaginário do poema justamente para a morte da mãe.

O cisne realiza um movimento ambíguo de mergulho, cuja origem é descrita como uma superfície alta, porém não se trata do céu, mas da própria água. Em curtos versos, Fiama condensa uma multiplicidade de imagens que se produzem a partir dessa ambiguidade: voo e mergulho são um só gesto de aprofundamento, de encontro com a

morte. O mergulho, aliás, enquanto gesto de aprofundamento, pode ser pensado, com Bachelard, no sentido do encontro não apenas com a morte, mas com o passado.

Ao citar Wordsworth, que reflete em *Prelúdio* a respeito do gesto de observar a água profunda da borda de um barco, confundindo os reflexos com as “descobertas que seu olhar faz do fundo das águas”, “vê mil coisas belas (...) e imagina muitas outras.” (idem, p. 55). Bachelard explica esse fenômeno que incita a imaginação: “Ele imagina muitas outras porque todos esses reflexos e todos esses objetos da profundidade o colocam no rastro das imagens, porque desse casamento do céu com a água profunda nascem metáforas simultaneamente infinitas e precisas.” (idem) Tal casamento entre céu e água profunda será figurado no poema de Fiana, ainda que distante das imagens mais realistas do reflexo. A noite compacta, na qual desce o cisne, cuja superfície alta é aquática, é justamente uma imagem de união completa entre água e noite. No mesmo trecho de Wordsworth, Bachelard reconhecerá “a metáfora fundamental da profundidade”:

“E assim”, diz ele, “foi com a mesma incerteza que me deleitei longamente a me inclinar sobre a superfície do tempo decorrido.” Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da *profundidade plena* se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado da nossa alma é uma água profunda. (BACHELARD, 2016, p. 55)

A relação entre a imagem do cisne e o passado, já estabelecida enquanto complexo de cultura, se manifesta nos poemas anteriores de Fiana como relação direta com a tradição literária, e suas repetições do tropo do canto do cisne. Nesse último poema, porém, essa ideia de passado racionalizado de uma tradição ganha contornos mais imaginativos, por meio das imagens materiais. Se o poema abre com o verso direto e realista de evocação do passado literário (“Desde a idade clássica o poeta crê”), é no cerne do poema que esse passado se desdobrará em imagens materiais de profundidade sem contornos. Não há um sujeito no poema que possa se debruçar sobre águas profundas. A própria noite é uma água profunda, que ocupa toda a imagem, sobre a qual se debruça a leitora, e na qual mergulha o cisne, imagem de passado duplicada, dobrada sobre si mesma.

Menos ameaçador e impositivo do que o cisne de “epístola”, mais concreto e imagético do que os dois primeiros (que eram mais ideias de cisne do que imagens poéticas), o cisne do último poema talvez não seja mais um cisne branco, já que nem ele mesmo marca na noite o risco de um clarão. Ao contrário, mistura-se em seu mergulho com a noite. Fiana já nos avisava da chegada de um novo cisne com seu verso

enigmático em “Epístola”: “É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,/ se não sabes que só o teu outro cisne se perde.” Seria o cisne do lago do seu jardim esse “outro cisne” que se perdia e desprendia da tradição de cisnes?

Ao contrário dos primeiros cisnes, imagens inertes de uma tradição engessada, este último não canta a morte, como os poetas acreditariam, mas *sente* a morte em seu mergulho. Essa alteração denota a escolha de um silêncio e a valorização da interiorização. No gesto, o cisne ganha também a consciência que faltava no cisne da Epístola. A escolha de substituir o cantar pelo sentir doa à imagem do cisne uma tonalidade diferente. Este *outro* cisne perde no poema de Fiama as características que o atrelavam a uma tradição diretamente patriarcal do cisne em poesia. A moribunda (a mãe) é a única a escutá-lo, porém, o que ela ouve não é um som. A mãe moribunda não escuta mais o velho canto falso do cisne da tradição, mas sim aquilo que o cisne sente.

Por fim, todas as transformações de imaginário operadas no curto poema de Fiama Hasse Paes Brandão deságuam em uma transformação concreta da tradição poética. Na manhã seguinte, voltamos ao complexo de cultura, à imagem do canto do cisne, carregada ao longo da tradição poética, mas ela está transformada:

*E os poetas rleram de manhã,
nos poemas clássicos, que um cisne
imaginara a dor eterna
da eterna morte humana.*

De manhã, os poetas **rleram**. Além de fazer no próprio poema o gesto de revisão diante da tradição poética, a escrita de Fiama descreve a imagem concreta dos poetas que revisam o passado: imagina a tradição revisando a si mesma. De manhã, após o mergulho do cisne na noite compacta, após o aprofundamento do passado redobrado em si mesmo, após o cisne ser capaz de sentir, e a mãe ser capaz de ouvir o sentimento do cisne, é possível finalmente ler algo diferente nos poemas clássicos. Após a transformação do cisne no poema, após a transformação do mundo pela morte da mãe da poeta, os poetas não leem mais o canto do cisne nos poemas clássicos. O que eles leem, nos mesmos poemas, é ainda um novo gesto para o cisne: “que um cisne/ imaginara a dor eterna/ da eterna morte humana.”

O ódio de Fiama aos cisnes racionalistas da tradição poética e sua repetição artificial do topos do canto do cisne liberta-se aqui do seu papel revisionista, atingindo sua forma mais madura em transformação poética das imagens, não apenas vivificadas, como quer Bachelard, mas transformadas em seu significado. O cisne, que só “canta”

“no complexo de cultura”, imagem da tradição poética como falsidade, no poema de Fiama passa por ações de voo/mergulho e sentimento, para chegar finalmente à capacidade de imaginação. Se o cisne da epístola era desconhecedor das dores, incapaz de conceber Leda e o sofrimento da própria poeta, o cisne que visita o lago de seu jardim (não mais um cisne distante, mas aquele que mergulha no universo da poeta), é um cisne capaz de imaginar.

Adília para ler Fiama, Fiama para ler Adília

É o poema de Adília Lopes sobre Fiama Hasse Pais Brandão que possibilita as reflexões feitas até aqui. É claro que seria possível fazer diversas interpretações a partir desses mesmos poemas, como fazem, com bastante sucesso, alguns trabalhos dedicados à leitura dos mesmos poemas¹¹⁰. Mas foi o gesto metonímico do poema de Adília (que transforma a relação entre Fiama e o cisne em metonímia da poesia contemporânea) que permitiu o exercício de ler a relação poética estabelecida por Fiama com o símbolo do cisne não apenas como uma trajetória individual, mas como modelo do processo de imaginação poética de mulheres poetisas da segunda metade do século vinte. Vejamos novamente o poema de Adília Lopes:

para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu “Cisne”
(O cisne persegue a Fiama no quintal)

a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida afora)

(LOPES, 2014, p. 288)

O título-dedicatória é uma boa imagem para uma característica marcante da escrita de Lopes, que se debruça sobre outras obras e estabelece diálogos particularmente diretos com a escrita de outras mulheres. Quanto à imagem do cisne no poema de Adília, salta aos olhos o desvio da figura do cisne como imagem impositiva de grandiosidade, autoridade ou beleza. Ou seja, o pastiche do complexo de cultura do

¹¹⁰ Destacam-se o texto de abertura do Congresso Internacional de Língua Portuguesa da Universidade do Porto de 2015, de Maria Lúcia dal Farra, “O Cisne e Seu Canto: leitura dos poemas de Fiama por Adília Lopes ou Fiama na pena de Adília”, e a dissertação de mestrado de Caio Laranjeira Cunha, “Fiama: este amor litoral” defendida em 2011 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000758561&local_base=UFR01#.YOWh8uhKjIU

cisne. Podemos vincular essa imagem de um cisne profano, que está no chão e não no ar nem na água, a uma outra “tradição” moderna e pós-moderna de cisnes dessacralizados, que tendem ao ridículo ou à ironia¹¹¹. O cisne que corre no quintal de Fiama, imagem de Adília, lembra o choque criado por Baudelaire ao trazer o cisne para o chão e a terra suja, numa imagem vulgar, mas que, em Baudelaire evoca temas ainda elevados de exílio, desterro e sofrimento, inversamente ironizados no poema adiliano.

No poema de Adília o cisne não deixa de ser ameaçador, mesmo que sua ameaça seja descrita como perseguição ridicularizada. A imagem do cisne que persegue a mulher não pode desviar facilmente da referência evidente a Leda, ainda que aqui se desenhe um jogo: “O cisne persegue a Fiama no quintal/ A Fiama persegue o cisne no poema”. Ele não é mais o único perseguidor, os papéis se alternam. Depois que o cisne persegue Fiama no quintal, e que Fiama, por sua vez, persegue o cisne no poema, o próximo verso dá um salto temporal: “sarada a mão direita da poetisa/ a poetisa pode escrever sobre o cisne”. Ora, a mão direita da poetisa teria sido, então, ferida. Pelo cisne que a perseguia? Pela escrita (sua perseguição do cisne no poema), que causou lesões de movimento repetitivo? No primeiro caso, esse par de versos de certa forma explica os primeiros. A resposta da poetisa à perseguição do cisne, que fere sua mão, é a perseguição deste no poema: escrever sobre o cisne.

A escrita como resposta à ferida, ou a escrita que fere, ou ainda uma escrita que insiste apesar de impedimentos físicos, é um tema que aparece em outros poemas de Adília Lopes, sempre acompanhados de uma irônica dramaticidade. Em “O Poeta de Pondichéry”, por exemplo, o sujeito poético, inspirado no “mau poeta” do livro *Jacques le Fataliste* de Diderot, passa a vida a escrever maus poemas e cartas a Diderot, que nunca lhe responde. Ao final de sua vida, no último poema, está preso em um asilo: “Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito/ para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela”. No final do poema (e do livro), o poeta de Pondichéry volta a alucinar Diderot, mesmo sabendo que este está morto: “agora quando batem à porta da cela/ penso primeiro que é Diderot/ que me vem visitar/ mas lembro-me de que Diderot morreu/ e fico com medo que seja alguém/ para me cortar as unhas” (LOPES, 2012, p. 57). O tom melodramático dos versos se torna evidentemente irônico no contexto do livro, que explora ao extremo a vivência tragicômica do poeta que dedica a

¹¹¹ Ana Chiara menciona, por exemplo, a graciosidade aclimatada ao clima brasileiro dos gansos de Bandeira: “Sem a pompa excelsa dos cisnes europeus, ele faz a ave bambolear, em contorção mais suave, mais rítmica. Os gansos de Bandeira não se agitam como os cisnes da Europa.” (CHIARA, 2016, p. 11), ou da ironia do ganso “Estragado” de Carlito Azevedo (idem, p. 12).

vida, desesperadamente, à aprovação impossível de Diderot: “Mercurocromo bofetadas café com leite ópio/ toda uma vida em vista de um poema/ de que Diderot não gosta.” (idem, p. 46).

Além da evidente discussão em torno da angústia de influências (e sua versão feminista, a angústia de autoria), alguns dos poemas em *O Poeta de Pondichéry* acenam também para essa relação entre dor física, sofrimento e impedimentos corporais da escrita. Também por esse caminho, a mão da poetisa, que não sabemos se foi ferida pelo cisne ou pelo próprio ato de escrever, deve sarar para que ela possa escrever sobre o cisne. Para o poeta de Pondichéry são as unhas que crescem para que ele possa escrever nas paredes da cela, imagem que gera aflição e impressão de dor. O medo, porém, é de que alguém (substituindo Diderot como figura castradora da escrita) venha lhe cortar as unhas, interrompendo a escrita. Em Adília, ainda que de forma irônica, não há opção sem dor: a escrita é dolorida, mas o corte das unhas além de ferir também silencia.

Retomando o poema sobre Fiama, a ironia com a dor física ou metafórica, o tom leve com o qual Lopes descreve a poetisa perseguida pelo cisne no quintal (uma Leda irônica), faz pensar na análise de Leslie Jamison sobre o que ela chama de *post-wounded women*¹¹². Trata-se de uma reflexão a respeito das formas de lidar com a dor (física e emocional) na produção cultural de mulheres, a partir da qual a autora identifica, em algum momento do final do século XX, a transição para uma figura *pós-ferida*. Adília Lopes, assim como Ana Cristina Cesar (que será discutida no próximo capítulo), parecem fazer parte desse curioso grupo de mulheres “pós-feridas”:

Essas mulheres estão cientes que ser ‘ferida’ virou clichê e é superestimado. Elas estão cansadas de melodrama, então se mantêm dormentes ou espertas. Mulheres pós-feridas fazem piadas sobre serem feridas (...) ou então, são infinitamente autoconscientes a respeito disso, caso se permitam essa dor. (JAMISON, 2014, s/p)

Adília Lopes, assim como outras poetisas do período, parece levar essa autoconsciência ao limite, olhando para os símbolos traumáticos (como o cisne) com suspeita e ironia. Para Jamison, tais mulheres desenvolveram “uma instância de dormência, uma muleta de sarcasmo, que implica dor sem reivindicá-la, que parece evitar certas acusações que se anunciam no horizonte – melodrama, trivialidade, birra.” (idem). Ora, pensando na imagem da mãe ferida da tradição literária, tal como a

¹¹² No artigo “Grand Unified Theory of Female Pain: An essay on the wounded woman”. Disponível em: <https://longform.org/posts/grand-unified-theory-of-female-pain>.

deprendemos do poema “Epístola para um cisne”, salta aos olhos uma imagem de filha *pós-ferida*. Ao apresentar Fiama e seus cisnes dessa forma mais distanciada, que se alia a essa atitude “pós-ferida”, Adília está em primeiro lugar inserindo algo do seu fazer poético e das suas estratégias na sua interpretação poética dos textos de Fiama. Em segundo lugar, está nos sugerindo um olhar ligeiramente distanciado e irônico diante da relação entre Fiama e o cisne e, portanto, até mesmo entre Fiama e a figura da mãe ferida. Note-se que a estratégia da “pós-ferida” não é negar ou aplacar com ironia a sua dor. Não se trata de deslegitimar a vivência de Fiama com o cisne. Trata-se de tomar a distância irônica talvez necessária para as afirmações mais gerais que virão em seguida, entre parênteses, no núcleo do poema:

(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)

Além desse breve trecho entre parênteses, o próprio poema está inteiro entre parênteses. O aspecto visual do parêntese gera também a impressão de vislumbre da interioridade. Os parênteses no começo e no final do poema sugerem um arredondamento visual em seu formato. Acrescentando-se os parênteses menores dentro do poema, temos duas formas circulares, uma contida dentro da outra, como um ovo. As palavras “ócio” e “ódio” também se constroem, como “ovo” de duas letras “o” ao início e ao final. O ovo do cisne, o ovo de Leda? No cerne do poema, no meio do ovo, a afirmação central, que dá sentido ao jogo de perseguição entre poetisa e cisne: é a combinação entre o ócio da poetisa (sua possibilidade de escrever, sarada a mão direita), e o ódio do cisne, que constrói a poesia.

Ora, por fim, a interpretação dessa frase no centro do poema pode seguir dois caminhos. No primeiro deles, os dois gestos ou estados emocionais que compõem a poesia partem de Fiama: seu ócio e seu ódio direcionado ao cisne. No segundo, o ócio é de Fiama, mas o ódio pertence ao próprio cisne da tradição. O poema como ovo tem seu centro fecundado pelas duas figuras: a poetisa e seu ócio, o cisne e seu ódio. Se o ovo referido pode ser o ovo de Leda, da mulher perseguida pelo cisne, faz sentido que esse ovo da poesia contemporânea seja fecundado por um cisne, e por um cisne que sente ódio, e não amor. O ócio da poetisa, porém, pode ser associado a uma posição passiva. Não se trata mais da passividade de uma vítima, porém, mas do ócio criativo, motor da criação literária.

O uso do pronome possessivo em “minha contemporânea” situa Fiama e Adília num mesmo presente. Existe aqui um claro esforço de construção de redes para a poesia de mulheres. A partir de Adília e sua relação com Fiama é possível vislumbrar uma tecitura maior, que não é apenas um fio individual com um passado poético majoritariamente masculino, mas uma trama. A relação individual com a poetisa Fiama Hasse Pais Brandão deixa de ser única e mesmo central, tornando-se um gesto de coletivização, evidência daquilo que Klobucka aponta em Adília como “herstory descontínua e problematizante” (KLOBUCKA, 2010). Talvez um pouco mais afastada da morte da mãe metafórica, Adília consegue colocar dentro do ovo aquilo que vai nascer da trágica história de Leda. O ato sexual entre cisne e mulher é gerador da tragédia (“the burning roof”, da morte de Agamemnon no poema de Yeats). Mas aqui, a consequente repetição traumática do símbolo do cisne na poesia de Fiama é geradora de um outro cisne, um outro ovo, uma nova poesia. A morte da mãe literária, sua violação, seu silenciamento, não são mais, necessariamente, causa de traumas silenciadores. Agora talvez já seja possível ver criar-se dentro do ovo alguma outra coisa, uma poesia sempre irônica, mas talvez menos angustiada em sua autoria. A mãe literária é uma ferida, a poetisa contemporânea uma pós-ferida, cuja mão, depois de sarar, escreve sobre o cisne. Para Adília Lopes, é do ciclo, da perseguição do cisne à Fiama, da Fiama ao cisne, que se faz poesia. Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira (nome “verdadeiro” de Lopes) não tem filhas. Mas Adília Lopes poetisa tem mães e filhas aos montes. Entendeu muito bem que mães literárias silenciadas, estupradas e mortas, não são mais o fim do mundo, ou o fim da história, e quer contar às novatas. O livro *Clube da Poetisa Morta* traz múltiplas dedicatórias performativas. Na segunda dedicatória lê-se:

para as minhas filhas

Era uma vez
 uma rainha
 chamada Vitória
 morreu a rainha
 não acabou a História

(LOPES, 2014, p.287)

Capítulo 5 - Ana Cristina Cesar e Patti Smith: O Cisne da tradição e as mães ausentes

Os cisnes-patos de Ana Cristina Cesar

No capítulo anterior, propus uma investigação das formas como o símbolo do cisne se desdobra a partir do poema de Adília Lopes, que aborda o tema pelo ponto de vista da tradição, partindo de Fiama Hasse Pais Brandão e expandindo sua reflexão em direção à poesia contemporânea, em seguida acompanhando o desenvolvimento desse símbolo em diversas imagens poéticas criativas nos quatro poemas sobre cisne de Fiama. Em tensão produtiva com as reflexões de Bachelard sobre o cisne, mas também sobre a função das imagens poéticas diante dos complexos de cultura que se formam na tradição literária, pude esboçar novos complexos desenhados na poesia de tais mulheres, e diálogos que colocam problemas tanto na tradição dominante, como na visão idealizada de uma tradição de mulheres em potencial. Interessa-me tomar essa primeira reflexão como esquema que pode agora ser aplicado, mantendo-se, porém, permeável às diferentes relações que as imagens poéticas e os complexos que encontrarei nas outras poetisas aqui estudadas poderão sugerir. No capítulo subsequente continuo a investigar o símbolo do cisne na poesia de mulheres, agora partindo de Ana Cristina Cesar e Patti Smith.

A relação da poeta carioca com a imagem literária do cisne vincula-se à tradição dos poetas franceses da modernidade, com quem ela trava consistente diálogo, como Mallarmé e Baudelaire¹¹³. Sua versão do “Cisne” de Baudelaire (uma mistura entre tradução e “transcriação”), publicada sob o título “Carta de Paris”, omite do texto justamente a palavra cisne. Além da ausência da palavra cisne em sua versão do poema de Baudelaire, outra aparição do símbolo na sua produção desvia novamente do signo-cisne, substituindo-o por um desenho de cisne, acompanhado da frase “faço barulho com a pena” (CESAR, 2013, p. 214). Os cisnes de Ana Cristina parecem sofrer um processo de recalque (esteticamente elaborado, poeticamente criado, mas ainda assim recalque). O recalque da palavra cisne se traduz também em metamorfose do animal, invertendo o conto de fadas: o cisne que se transforma em pato nas páginas de *Lovas de Pelica*.

¹¹³ “Na dobra dos versos da poesia moderna desses grandes poetas franceses, constata-se a homofonia cisne/signo (cygne/signe), contorção do significante, governa a série obsedante de contorções do branco (desafio da página branca) como indiciário do poema do século XX.” (CHIARA, 2016, p. 3)

Carta de Paris

“Carta de Paris” é publicado pela primeira vez em *Inéditos e Dispersos*, após a morte da poeta. O texto, versão livre do poema “O Cisne” de Baudelaire, tinha sido enviado por Ana Cristina Cesar para dois destinatários diferentes: Armando Freitas Filho (editor de I. e D.), e Ana Cândida Perez, no ano de 1980, quando Ana Cristina Cesar residia na Inglaterra. Ambos os destinatários não são apenas meros correspondentes, mas também colaboradores. Segundo Riaudel (2006), o envio a Armando Freitas Filho parece ter intenções de publicação, e o envio para Ana Cândida acompanha um convite direto de colaboração, um pedido de que a amiga mexesse no texto, esclarecendo que seria uma versão livre, mas não lhe indicando inicialmente, sua fonte: “Fiz uma versão livre que incluo para você palpitar, mexer e melhorar. Não digo qual é o original por enquanto – mas se você tiver lido recentemente, reconhece logo” (RIAUDEL, 2006, p. 229). Para facilitar as análises ao longo deste capítulo, seguem ambos os textos na íntegra, em paralelo:

Carta de Paris	Le Cygne
<p style="text-align: center;">I</p> <p>Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,</p> <p>tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo</p> <p>campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo</p> <p>Anai's de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonnette cruzando com Jean Paul nos Elysées, Genet dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com</p>	<p style="text-align: center;">I</p> <p>Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, Pauvre et triste miroir où jadis resplendit L'immense majesté de vos douleurs de veuve, Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,</p> <p>A fécondé soudain ma mémoire fertile, Comme je traversais le nouveau Carrousel. Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);</p> <p>Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, Les herbes, les gros blocs verdissants par l'eau des flaques, Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.</p> <p>Là s'étalait jadis une ménagerie; Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,</p>

<p>frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,</p> <p>na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,</p> <p>talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés</p> <p>o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Paris muda! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.</p> <p>Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,</p> <p>minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você,</p> <p>amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,</p> <p>em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura</p>	<p>Un cygne qui s'était évadé de sa cage, Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec</p> <p>Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, Et disait, le coeur plein de son beau lac natal: «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?» Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,</p> <p>Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, Vers le ciel ironique et cruellement bleu, Sur son cou convulsif tendant sa tête avide Comme s'il adressait des reproches à Dieu!</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Paris change! mais rien dans ma mélancolie N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.</p> <p>Aussi devant ce Louvre une image m'opprime: Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, Comme les exilés, ridicule et sublime Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,</p> <p>Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus, Auprès d'un tombeau vide en extase courbée Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!</p> <p>Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard, Les cocotiers absents de la superbe Afrique</p>
--	--

<p>as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque</p> <p>onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda!¹¹⁴</p>	<p>Derrière la muraille immense du brouillard;</p> <p>À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs Et têtent la Douleur comme une bonne louve! Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!</p> <p>Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! Je pense aux matelots oubliés dans une île, Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!¹¹⁵</p>
--	---

Ainda que “Carta de Paris” seja um título decidido a posteriori por Armando Freitas Filho, na organização do volume *Inéditos e Dispersos*, de 1984, a questão do endereçamento é coerente, duplamente, com o poema original de Baudelaire: primeiro na dedicatória a Victor Hugo, e em seguida a Andrômaca, no primeiro verso (“Andromaque, je pense à vous!”). O endereçamento do texto de Ana Cristina Cesar também se desdobra, já que a versão/tradução do cisne foi enviada pela poeta a diferentes destinatários: Ana Cândida Perez e Armando Freitas Filho, neste segundo caso dedicado ao professor de literatura Arthur Terry, seu orientador na pós-graduação em tradução literária na Universidade de Essex. (RIAUEDEL, 2006, p. 230). O título “Carta de Paris”, além de pertinente às condições materiais do texto inédito, é também coerente com as práticas poéticas de Ana Cristina Cesar em geral, que tantas vezes mesclava os formatos da correspondência na poesia (sendo *Luvras de Pelica* e *Correspondência Completa* os dois exemplos mais óbvios).

O caráter concretamente epistolar do texto em sua primeira versão poderia justificar a elisão da palavra “cisne”, já que Ana Cristina estabelece um jogo com sua interlocutora Ana Cândida Perez, de quem esconde a fonte¹¹⁶: Porém, a hipótese de

¹¹⁴ (CESAR, 2013, p.194)

¹¹⁵ (BAUDELAIRE, 2012, p. 312)

¹¹⁶ Esse jogo de “esconder e revelar as fontes” é um procedimento poético que Ana Cristina Cesar costuma estabelecer com o leitor (discutido longamente no capítulo da minha dissertação a respeito da relação entre os procedimentos poéticos de Ana Cristina Cesar e a escrita de T. S. Eliot)

explicação do fenômeno não é suficiente, é preciso interpretá-lo naquilo que ele representa em termos poéticos.

O Cisne e o tempo

Um dos grandes poemas da modernidade, “O Cisne” (1860), de Baudelaire, apresenta um olhar que se volta duplamente para o moderno e para a tradição. Ainda que as imagens mais destacadas pela crítica da versão de Ana Cristina Cesar sejam aquelas associadas ao exílio, está claro que o exílio do cisne, seja na versão original ou na versão de Cesar, não se dá apenas no espaço, mas também no tempo: Segundo Walter Benjamin, “A primeira estrofe de “O cisne” tem o movimento de um berço que balança entre a Antiguidade e a modernidade.” (BENJAMIN, 2015, p. 198. Tradução e edição de João Barrento). A sensação de desterro traduz a experiência de transformação histórica da Paris que muda diante dos olhos, mas se mantém cristalizada na melancolia inerte do poeta: “Paris Muda! Mas minha melancolia não se move.” (CESAR, 2013, p. 194). Esse verso, na tradução para português, concretiza por uma feliz coincidência a contradição: “Paris muda!”. Em português, a inércia da melancolia do poeta (que não acompanha o movimento de transformação da cidade) é espelhada na ambivalência da própria cidade, que está em transformação e ao mesmo tempo silencia (está muda) diante do movimento do tempo. À oposição entre movimento (fora) e inércia (dentro) acrescenta-se a oposição voz/silêncio, ambos concentrados na imagem da cidade.

Podemos associar esse tema da voz e da mudez da/o poeta à questão apontada por Ana Chiara nos cisnes de Baudelaire e Mallarmé: a contorção do signo poético, a angústia da página branca. Ao comentar a elisão da palavra cisne na versão de Ana Cristina Cesar, Chiara (2016) associa a contorção do signo também à questão do exílio, reconhecendo no poema de Ana a viuvez de Andrômaca do poema de Baudelaire: “Ana sabe que enviuvou também, talvez de seu próprio país, que sofria as consequências de um golpe militar” (CHIARA, 2016, p. 10). A imagem da “viúva desconsolada” é, porém, desviada: “ela mantém o signo, mas metamorfoseado” (idem). A omissão do cisne, então, para Chiara, está ligada a um deslocamento ainda maior do símbolo, já deslocado no texto original:

Ana C., na carta de Paris, omitiu o cisne, não por acaso ou por inocência, num poema que falava dos que “pagaram o pato” durante o golpe e se exilaram; talvez cisne não correspondesse exatamente ao clima afetivo e paisagístico que estava comentando. Neste caso, o cisne sendo o signo omitido na carta, gritasse mais feio e rouco ainda. Não aclimatado. (CHIARA, 2016, p. 11)

Riaudel também interpreta a elisão do cisne a partir da relação com as imagens do exílio, quando observa que os pássaros presentes no poema, ainda que não no mesmo trecho, não são cisnes, mas as “aves que aqui gorjeiam”, “ícone cansado da alma brasileira” (RIAUDEL, 2006, p. 234): “Não é mais Baudelaire que Ana Cristina Cesar parafraseia, mas Gonçalves Dias, não é mais ‘Le cygne’ que ela reescreve, mas a primeira grande página de poesia nacional deitada romanticamente, no século XIX, na Canção do Exílio, justamente.” (idem)

Mas o cisne, personagem central do poema de Baudelaire, nunca deixa de remeter, de certa forma, também ao passado, à passagem desastrosa e inevitável do tempo, encarnando a vivência dessa Paris muda que muda, a vivência concreta da História. Na virada dos anos 1970 para a década de oitenta, quando o poema é escrito/reescrito/traduzido (a carta a Ana Cândida Perez data de meados de Janeiro de 1980), Ana Cristina também está diante de uma experiência da História, uma vivência concreta e subjetiva do acontecimento histórico. Como aponta Riaudel, os exilados que retornam ao Brasil no final dos anos 70 são aqueles “para quem a partida significaria virar definitivamente a página aberta nos anos 60” (2006, p. 234), os sonhos e ideais de uma geração. A vivência do exílio, nos seus paralelos e quebras em relação aos exílios do poema de Baudelaire, não tem apenas o sentido individual (a vivência concreta da brasileira em Paris/Londres/Colchester), da poeta que lista os nomes dos amigos e conhecidos a flunar por uma Paris que não lhes pertence, os “profissionais do não-retorno”. É também um exílio coletivo que se insere historicamente na vivência da ditadura militar no Brasil, e que se amplia ainda mais na vivência coletiva internacional da virada pós-moderna.

Ainda que o termo seja escorregadio, talvez valha a pena pensar o poema de Ana Cristina Cesar como um paralelo entre um marco da modernidade (no poema original), e um marco da pós-modernidade. Como esta última sempre será uma denominação imprecisa e fugidia, ela vale apenas como pista, impressão de fechamento de ciclo. Existe, nesse momento histórico testemunhado por Ana Cristina em Carta de Paris, um contexto geral de esgotamento de diversos otimismo dos anos sessenta e setenta (basta pensar, como faz Riaudel, na “Paris das barricadas de maio de 68” [p. 234]), espelhado no problema dos “profissionais do não-retorno” do seu poema, que desejam o sonho de Paris “sem tréguas”¹¹⁷.

¹¹⁷ A virada para os anos 1980 representa mudanças estruturais em diversos pensamentos e teorias da época, relevantes para a presente discussão, como a crítica feminista, que seguirá, a partir do final da

Será, então, a partir da relação com o tempo e a História, mais do que com o exílio no seu sentido espacial, que proponho ler a elisão da figura do cisne na versão de Ana Cristina Cesar. A poeta repete o gesto de voltar-se simultaneamente para passado e presente (atribuído a Baudelaire por Benjamin), porém a figura do passado no seu poema é o próprio Baudelaire, com a sua Paris em transformação. Veremos que a figura do cisne não desaparece do seu poema, mas é transformada na imagem do próprio poeta a quem ela lê e traduz.

A terceira estrofe do poema de Baudelaire se inicia com o verso “Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de barraques” (BAUDELAIRE, 2012, p. 314). Essa ideia das visões “apenas em espírito” é reproduzida no poema de Ana Cristina Cesar apenas no final da terceira estrofe, anunciando as imagens listadas no trecho abaixo. Vejamos a quarta e quinta estrofes das duas versões em paralelo:

<p>Là s'étalait jadis une ménagerie; Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,</p> <p style="text-align: center;">Un cygne qui s'était évadé de sa cage,</p> <p>Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec</p>	<p>Anai's de capa negra bebendo com Henry no café, Jean à la garçonne cruzando com Jean-Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,</p> <p style="text-align: center;">na fuga da gaiola, na sede do deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada</p>
---	--

A quarta estrofe do poema de Baudelaire prepara a visão que será revelada nas primeiras palavras da quinta estrofe (“Un cygne”). A lista de pessoas e encontros pela cidade, no poema de Ana Cristina, culmina também em uma visão. Mas a visão que em Baudelaire é a do cisne, em Ana Cristina Cesar é a de Charles, o próprio poeta, que “flana e desespera”, e que “pensa na Força de trabalho que desperta” (“Froids et clairs le Travail s'éveille”). Ao substituir a apresentação do cisne pelas palavras “na

década de setenta, com a virada pós-estruturalista, um viés menos idealizado do que aquele que havia sido a regra nas duas décadas anteriores.

fuga da gaiola”, numa continuação sem quebras em relação ao verso anterior, Ana Cristina atribui a fuga da gaiola ao próprio Charles. É o poeta quem foge da gaiola, ou melhor, é ele quem pensa na fuga.

Enquanto o poeta olha para trás e vê o cisne deslocado na cidade moderna, Ana Cristina Cesar vê Charles deslocado na modernidade. Diante do seu olhar dividido, como o do poeta moderno, entre passado e presente, o passado é a modernidade de Baudelaire, a Paris de Baudelaire, mas também o poema de Baudelaire. É ele que encarna o papel de passado sobre o qual se escrevem novas palavras.

A modernidade se tornou, para ela, a tradição. Se os modernos se propuseram dessacralizar a linguagem clássica, a própria modernidade também se torna passado e tradição sacralizada, e sua linguagem será novamente mastigada e aproximada do prosaico pelas figuras “pós-modernas”. Esse gesto pode ser observado, por exemplo, na linguagem dos dois trechos acima contrastados. A descrição do cisne sobre o chão seco, que arrasta as asas na poeira, é transformada em colagem de imagens cruas de secura sem cisne (substituído nos versos anteriores por Charles, cuja sonoridade, aliás, ecoa algo da sonoridade da palavra “cisne”): “sede do deserto”, “lama dura, pó, poeira, calor inesperado da cidade, garganta ressecada”.

Como aponta Ana Chiara, a associação entre o sujeito que fala no poema de Baudelaire e a figura do cisne já existe no original: “A estrofe do cisne desenha a figura solitária e melancólica do animal a imprecisar contra o céu ‘água quando cairás?’ em inequívoca associação com o sujeito do poema, também desassociado da cidade infiel (...)” (CHIARA, 2016, p. 7). Ao fazer desaparecer o cisne, substituindo este pelo nome próprio do poeta, Ana Cristina não deixa escapar Baudelaire do seu poema: desaparece o cisne e fica o poeta que escreveu o cisne, preso ao poema como o cisne de Mallarmé ao gelo. Charles é congelado no tempo, transformado em tradição, e com ele o cisne enquanto símbolo. Na segunda estrofe da parte II, a imagem de Charles no lugar do cisne retorna:

<p>Aussi devant ce Louvre une image m'opprime: Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, Comme les exilés, ridicule et sublime Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,</p>	<p>Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você.</p>
--	--

Ao transformar o cisne de Baudelaire no próprio poeta, Ana Cristina Cesar estabelece uma relação de sucessão: Enquanto Baudelaire olhava para o “seu cisne”, imagem de um passado deslocado, “mito estranho e fatal”, Ana Cristina Cesar olha, por sua vez, para “o seu” Baudelaire, que faz as vezes do “mito estranho e fatal”, de uma modernidade que já é passado, desajustada e agônica diante das transformações do seu tempo. Os gestos loucos do cisne original são aqui os gestos loucos do poeta que escreve e se debate, as “contorções da página branca” das quais falava Chiara (2016).

Mito estranho e fatal

Na sexta e sétima estrofes do “Cisne”, Baudelaire descreve o animal a banhar suas asas na poeira e clamar aos céus por chuva, como se dirigisse suas reclamações ou censuras a Deus. É nessas duas estrofes que Ana Cristina introduzirá as figuras dos “profissionais do não retorno”, associados a uma imagem de “bichos que falam”:

ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poder dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio (CESAR, 2013, p.194).

De um lado esses “bichos que falam”, talvez os poetas do passado (já que Charles está associado ao cisne), e de outro seus contemporâneos, os “exilados com sede” do presente. É na sexta estrofe também que Baudelaire vai se referir ao cisne como “infeliz mito estranho e fatal” (“Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal”). O “mito estranho e fatal” do poema original, descrição do próprio cisne, é deslocado na versão de Ana Cristina Cesar para se referir ao mito “da terra amada”. Na versão da poeta, esse mito é algo do qual escapam os exilados enquanto, no texto original, não há escapatória do mito. A aproximação entre a figura do cisne e a figura dos exilados (já presente no original), faz pensar na imagem do cisne que se debate, move seu pescoço olhando para os céus, o poeta que se debate diante da página branca, e o exilado (literal ou figurativo) diante do lugar e do tempo, nos quais se sente desterrado. Esse debater-se, que não aparece na figura literal do cisne em Ana Cristina, é traduzido na linguagem que se debate em torno do retorno e da permanência: na frase redobrada de negativas em “ainda sem poder dizer que voltar é impreciso”, assim como na ideia dos “profissionais do não-retorno”, e nos gestos oscilantes: “ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio”.

Os exilados do poema de Ana Cristina Cesar são ainda mais ambivalentes que aqueles retratados por Baudelaire, pois escapam do “mito estranho e fatal da terra amada”, mas não sabemos se a terra amada é a pátria ou a terra estrangeira. Os “profissionais do não retorno” não desejam o retorno à pátria, marcando assim certa oposição com o exílio no poema de Baudelaire. O fato que eles passem “sem reproches” se contrapõe à imagem do cisne que volta seus “reproches” a Deus no poema original, mas marca também a especificidade do contexto desses exilados contemporâneos, já que a escolha do termo “reproches” (que repete a sonoridade do original, mas é incomum em português) aparece como um desvio da tradução mais óbvia: “censuras”. “Sem reproches” sugere a ambiguidade da agência: não censuram nem são censurados. É justamente da censura da ditadura militar brasileira que esses exilados estão escapando ao escolher o céu gelado de Paris.

Escapar do mito fatal depende também desse instante de “esquecer que se esqueceram” (“que num instante esquecem que esqueceram e escapam”). Não há escolha clara pela memória ou o esquecimento, pelo passado ou pelo futuro. Na oscilação entre os dois lugares (Brasil e Europa), o segundo está identificado com os valores da memória, da tradição, enquanto o primeiro, fadado à desmemória. É preciso “esquecer o esquecimento”, mas é preciso também libertar-se do “mito estranho e fatal” da tradição, do “seu Charles” com o seu cisne. Escapar desse mito só é possível, no poema, pelo gesto contraditório de esquecer que se esqueceram, um modo de chegar à memória pelo seu avesso: “*olhar de viés* o céu gelado” europeu. Mas ainda não se pode decidir entre voltar e ficar: o desejo é inacabado e o exilado é, por definição, a figura da ambivalência. Do mesmo modo, a relação com Charles, com o cisne, com o passado impreciso da tradição eurocêntrica moderna, que não lhe pertence totalmente, é sempre uma relação de ambivalência.

“Abomino Baudelaire querido”: o modelo na vitrine

“Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita seus queridos.” (CESAR, 1999, p. 234). A frase é do ensaio “Pensamentos Sublimes sobre o ato de traduzir”, da mesma época de “Carta de Paris”, como lembra Riaudel (2006). O procedimento de construção da tradução/recriação do Cisne em “Carta de Paris” pode ter sido, portanto, inspirado nos procedimentos de Robert Lowell. A forma de tratamento íntimo voltado ao autor do texto original (“meu Charles”) é recorrente em

Ana Cristina Cesar, porém a ideia dos autores “queridos” sempre aparece na sua poesia permeada de contradição e ironia, como lemos em *Cenas de Abril*, no poema “21 de fevereiro”: “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal.” (CESAR, 2013, p. 36).

A ambivalência da relação com as “influências” (“modelo brutal” que ela procura na vitrina) é lugar comum da poesia. Porém, no caso de Ana Cristina Cesar e do “Cisne” de Baudelaire, a sua posição enquanto estrangeira, especificamente brasileira (com todas as implicações de periferia cultural do ocidente) aprofunda essa ambivalência em relação aos modelos brutais, ao abominável e querido Baudelaire, ao “mito estranho e fatal” desse modelo cultural europeu, esse cisne da tradição (ave que, como aponta Ana Chiara, não parece muito adaptada ao cenário brasileiro).

No poema “21 de fevereiro”, a vitrina aparece como primeira palavra feminina, marcando o invólucro que contém o modelo masculino (CAMARGO, 2003, p. 202). Maria Lucia de Barros Camargo destaca a ambivalência da vitrina entre conter e expor: “Ao mesmo tempo em que o contém, uma vitrina expõe seu conteúdo. Tem por objetivo criar necessidades, despertar e aguçar desejos. Desejos de posse do objeto exposto eliciado através dos olhos.” (idem). Tomemos de empréstimo essa imagem da vitrina para pensar a construção desse poema/tradução, que contém e expõe o texto original, prendendo em duas direções: o texto novo contém e aprisiona dentro de si o original, assim como é contido e preso pelo texto original. A carta de Paris está presa dentro do Cisne de Baudelaire, mas também o captura, tirando sua máscara e revelando seu rosto: “meu Charles”. Como vimos, o símbolo do cisne passa, em dado momento da história da cultura ocidental, a ser uma imagem recorrente do próprio poeta. Em Carta de Paris, Ana Cristina desmetaforiza esse cisne na imagem do “seu Charles”, modelo a quem se quer imitar, mas também dessacralizar e olhar de viés.

No jogo de aprisionamento mútuo e performance do desejo de posse que a vitrine representa, cabe a discussão a respeito da relação das autoras mulheres com uma tradição literária que tende a apresentar a elas, em primeira instância, quase exclusivamente os “modelos ferozes” dos textos masculinos. Essa discussão foi abordada brevemente na minha dissertação de mestrado: “A vitrine é a linha de frente, o produto ao qual devemos ter acesso imediato, representa os modelos definidos, escolhidos, os modelos oficiais. Na vitrine, o cânone, os homens.” (MUNHOZ, 2017, p. 213). Lembrando as análises de Gilbert e Gubar (1979) a respeito das imagens de aprisionamento recorrentes na escrita das autoras do século XIX, aponte em Ana

Cristina “um aproveitamento mais consciente e performativo dessa tradição”, no qual as imagens de prisão se distanciam metaforicamente em empecilhos e obstáculos “mais sutis”¹¹⁸.

É possível ler a construção do texto Carta de Paris como um tipo de “imitação” do Cisne, a escapatória do “mito fatal” vem a partir do gesto de dupla negativa da memória: esquecer que se esqueceram. De certa forma, então, o modelo imitado (Baudelaire e seu poema, e mais além a Europa como terra de exílio), é também o mito fatal do qual se deve escapar, a vitrine a ser quebrada por um texto que ela vampiriza e transforma (Camargo, 2003). É possível verificar dois caminhos de desvio relacionados à questão de gênero no processo criativo da Carta de Paris, o primeiro deles interno ao texto, e o segundo externo. Vejamos o primeiro:

“Minha filha” ou: complexo de Andrômaca?

Assim como nos cisnes de Fiama Hasse Pais Brandão, no poema de Ana Cristina Cesar também se encontra a inserção da imagem da maternidade, aparentemente deslocada do tema: “Eu penso em você minha filha.” (CESAR, 2013, p. 194). A expressão, do início do poema, é utilizada para substituir a personagem também feminina do original, Andrômaca. A evocação de tom elevado a Andrômaca é transformada aqui na simplicidade de um endereçamento íntimo e epistolar.

Enquanto Evando Nascimento (2003) interpreta essa escolha a partir de um critério de tom (do elevado a prosaico e íntimo), Riaduel, com base nas experiências narradas por Ana Cristina em cartas, atribui a substituição da figura de Andrômaca pela expressão “minha filha” à ideia de exílio como tema também subjetivo, exílio de si:

(...) de um ser dividido entre o espírito e o corpo, a censura e as pulsões, entre Londres (ou Colchester) e Paris, de um ser cindido, clivado, (...) cujos cacos são irreconciliáveis. Podemos entender melhor a substituição de Andrômaca por ‘minha filha’, ao mesmo tempo ‘amante sedutora’, ‘mãe de todos nós perdidos em Paris’, viúva dela mesma e de seus sonhos órficos de unidade alcançada de novo. (RIAUEDEL, 2006, p. 236).

¹¹⁸ Se os confinamentos e prisões das mulheres do século XIX, por um lado, literais, não se sustentam exatamente da mesma forma na escrita de mulheres hoje, por outro, seu aspecto figurativo parece permanecer um problema feminino da contemporaneidade. Ainda que não se trate do mesmo grau ou intensidade, considerando-se a vitrine literária à qual são expostas as mulheres da literatura, não continuam seus olhares ainda presos, em algum sentido, a textos masculinos? (MUNHOZ, 2017, p. 213)

Riaudel atribui essa expressão, portanto, a um endereçamento da poeta voltado para si mesma. A ideia é coerente com outras construções poéticas de Ana Cristina, como o seguinte trecho de *Luvas de Pelica*:

Estou muito compenetrada no meu pânico.
Lá de dentro tomando medidas preventivas.
Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro. Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de você e não me assusto; dorme, dorme.
Eu sou grande, fico acordada até mais tarde. (CESAR, 2013, p. 56)

A internalização do sujeito: compenetrada no próprio pânico, tomando medidas “lá de dentro”, estabelece a conversa consigo mesma. Porém, a ideia do sujeito clivado não é suficiente para justificar a escolha da imagem da filha. Não se trata apenas de um auto endereçamento, mas de uma ficcionalização da maternidade de si mesma. Talvez em vez de pensar no exílio de si devêssemos pensar na maternidade de si. O trecho acima é parte de *Luvas de Pelica*, onde o diário íntimo e a correspondência são o material manifesto do texto poético, mas o contexto de “Carta de Paris” é diferente: Ana Cristina trabalha sobre um dos poemas célebres da modernidade, passando por um procedimento recorrente em sua poesia, um tipo de “intimização” da tradição moderna, que traz Baudelaire (e outros) para dentro de casa, para dentro do quarto, para o âmbito da domesticidade, lugar tradicionalmente feminino. A imagem dessa “filha” não pode ser apenas expressão de coloquialidade ou clivagem do sujeito, mas também uso proposital das imagens da maternidade e filiação femininas (*a mãe e a filha*) inseridas nos temas pouco íntimos de Baudelaire.

Na substituição de “Andromaque, je pense à vous!” por “Eu penso em você, minha filha.”, Ana Cristina marca a mudança do tom de um poema que exalta uma figura mitológica para a linguagem de uma carta cotidiana, informal, entre mulheres. Nesse sentido, pouco importa que o título “Carta de Paris” seja decidido a posteriori, por Armando Freitas Filho na edição de *Inéditos e Dispersos*, afinal o próprio texto estabelece essa relação direta com a linguagem epistolar, dando continuidade à pesquisa de tal gênero na poesia de Ana Cristina Cesar. Para a própria poeta, a relação entre o formato da carta e a escrita de mulheres é de grande relevância: “Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo.” (CESAR, 1999, p. 257). Não é possível, dessa forma, pensar o gesto de deslocamento da linguagem baudelaireana para o espaço da linguagem íntima das cartas

em Ana Cristina Cesar considerando apenas o registro da poesia contemporânea ou pós-moderna, ou mesmo a geração mimeógrafo. É preciso considerar esse gesto sempre também pelo viés da marca de uma linguagem historicamente generificada, pela valorização sempre atenta de uma escrita historicamente “de mulher”.

As dores de viúva, de imensa majestade no poema de Baudelaire (“L’**immense** majesté de vos douleurs de veuve”), se torna lágrimas fracas e dores mínimas, e “a majestade” é apenas esboçada pelas chuvas: “Aqui lágrimas **fracas**, dores **mínimas**, chuvas outonais **apenas esboçando** a majestade de um choro de viúva”. O deslocamento de tom grandioso para o íntimo e ínfimo, para além do registro menos elevado como procedimento de uma geração, manifesta certa performance de “poeta menor”, ou de “poetisa”, no sentido pejorativo que se atribuiu ao termo. Trata-se da ironia do uso desse lugar como mote de escrita. O uso, esboçado aqui por Ana Cristina, tanto desse termo como dessa posição “menor” é procedimento irônico recorrente em Adília Lopes, por exemplo.

Se o poema de Baudelaire associa os temas da tradição e da passagem do tempo às imagens do exílio e à figura deslocada e desterrada do cisne no chão empoeirado de Paris, a versão de Ana Cristina Cesar revisita esses temas tomando o próprio Baudelaire (desmistificação do símbolo do cisne) como representante da tradição, e tensiona sua própria situação, deslocada no espaço e no tempo, performando a posição subalterna da poeta mulher. Não poderia ser coincidência, portanto, o aparecimento novamente da figura da maternidade em meio a um poema que fala do cisne. A maternidade, enquanto imagem poética, parece ser uma presença importante quando o diálogo se estabelece com a figura do cisne como tradição poética.

Diferente do caso de Fiama H. P. Brandão, porém, a imagem materna no poema de Ana Cristina Cesar não é externa: encontra-se identificada com o próprio sujeito poético, que se dirige a uma filha, estabelecendo relações femininas implícitas no poema. Na segunda parte do poema a expressão “minha filha” retorna, substituindo novamente a descrição de Andrômaca, mesclando todas as figuras femininas do poema original¹¹⁹, e acrescentando uma série de figuras novas:

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey que te
acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e
penso em você,

¹¹⁹ Outras figuras femininas do texto original, como “la negresse” só podem estar representadas nessa mesma estrofe, em que Ana Cristina Cesar realiza uma colagem de imagens femininas oprimidas.

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque
(CESAR, 2013, p. 195)

Não por coincidência a lista de figuras da feminilidade (todas carregadas de características de opressão) se inicia com a filha e termina com a mãe: “minha filha viúva para sempre”, “prostituta”, “travesti”, “noiva protegida”, “amante sedutora”, “mãe de todos nós perdidos em Paris”. Se a elisão do cisne se mostra afinal uma substituição do cisne pelo próprio Baudelaire, é preciso considerar também a elisão de Andrômaca, que se transforma primeiro em filha, depois em diversas outras imagens femininas oprimidas, até se tornar “mãe de todos nós”. O poema de Ana Cristina mantém a contagem de estrofes do original, de modo que a estrofe correspondente no poema de Baudelaire à primeira citada acima seria a seguinte:

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Après d'un tombeau vide en extase courbée
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

A descrição de Andrômaca remonta à cena do terceiro canto da Eneida, em que Enéias encontra a rainha, ao lado de um pequeno riacho que ela nomeou Simeonte, em referência ao grande rio de Tróia, a celebrar ritos fúnebres (para seu marido e filho assassinados na guerra) diante de um túmulo vazio. Se a oscilação entre “minha filha” e “mãe de todos nós” encena a ficcionalização dessa maternidade de si mesma, é a imagem de Andrômaca que, elidida na sua versão, é assumida pelo sujeito poético de Ana Cristina Cesar, generalizada nas figuras femininas oprimidas, transformada em qualquer mulher. “Viúva para sempre” é essa Andrômaca subliminar que encena também o papel subalterno sempre diminuto de quem não tem diante de si o grande Simeonte, mas o pequeno riacho ao qual se refere de forma mentirosa pelo nome do rio. No início do texto, ao performar esse papel de poeta menor diante do poema de Baudelaire (“aqui lágrimas fracas”, “águas mentirosas”), Ana Cristina assume o seu poema como a versão Simeonte-riacho, em relação ao rio do poema de Baudelaire. Mas Andrômaca como figura de tristeza e fragilidade é ambivalente, talvez uma ideia mentirosa, já que etimologicamente seu nome pode significar “aquela que combate com

homens”, aquela “por quem os homens combatem”, ou aquela que combate *como* homem¹²⁰.

A elisão da figura de Andrômaca também se torna relevante na medida em que suprime uma imagem significativa do poema original, escondida no poema de Cesar por debaixo das outras figuras femininas mais modernas: a imagem da rainha debruçada diante de um túmulo vazio. O túmulo, metáfora bastante direta para a tradição, não pode passar despercebido por uma poeta que se utiliza de forma tão precisa dessa imagem em outro poema, ao discutir justamente os sentidos da literatura:

discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode
ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma
(CESAR, 2013, p. 237)

O que pensar, então, da relação dessa imagem com a figura de Andrômaca diante de um túmulo vazio? A poeta deslocada inventa, como Andrômaca, um túmulo onde não há túmulo, a conversa com a pessoa amada onde ela não está: o texto literário. Andrômaca está debruçada sobre o túmulo vazio como Ana Cristina Cesar está debruçada sobre o poema de Baudelaire, vazio de seu autor, a quem ela evoca no lugar do cisne. Mas a substituição de Andrômaca por filha e mãe ao mesmo tempo sugere também essa maternidade inventada de si mesma diante de um túmulo vazio da tradição de mães ausentes. A filha sem mães precisa se tornar “mãe de todos nós”. Essa é uma vivência literária concreta de Ana Cristina Cesar, que não encontra modelos literários femininos em casa (sua recusa dos nomes modernos como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa é explícita em seu ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de

¹²⁰ Segundo o Dicionário Etimológico da Mitologia Grega, “O nome é um composto de ἀνήρ, "homem", e do verbo μάχομαι, "combater", e poderia significar "aquela que combate os homens", ou "pela qual os homens combatem"; mas certamente é melhor entendê-lo como um epíteto do pai ou um nome em relação com o valor de Heitor (Hohendahl-Zoetelief, em Snell, Lex. fr. Ep., col. 806).” (p. 19. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf). Como lembra Kate Millett (1970), Ruskin usa Andrômaca como um de seus exemplos na tentativa de argumentar que os gregos também praticavam o amor cortês, argumentando que os gregos já adiantavam algo da mentalidade cristã e aplicando as ideologias de gênero que defende na tradição clássica de forma, como aponta Millett, anacrônica e tendenciosa. Entre outros processos de docilização das personagens gregas, autor destaca “o coração simples, de mãe e esposa” de Andrômaca. (MILLET, 1970, p. 101). As contradições da etimologia do nome talvez possibilitem justamente essa ambivalência da figura materna: aquela por quem os homens se sacrificam (“pela qual combatem”), ou aquela que se sacrifica por eles.

luxo”). Ainda que ela salve ao final do texto uma possível filiação em Adélia Prado, está claro que seu lugar enquanto poeta mulher brasileira não se sustenta pela figura de mães literárias externas e concretas, e sim por essa maternidade ficcional de si mesma.

Ao endereçar a Carta de Paris a “minha filha”, ela se coloca como mãe, não apenas da figura que no poema original teria sido Andrômaca (mãe, portanto, de toda uma tradição ocidental), mas das várias figuras a quem descreve ao longo do poema, inclusive Charles (“todos nós perdidos em Paris”). Na problemática feminista da busca das mães literárias (lembrando a ideia de Woolf a respeito da necessidade de “olhar para o passado através de nossas mães”, retomada pela ginocrítica), Ana Cristina Cesar parece optar pela ficcionalização de uma maternidade de si mesma, e das diversas tradições às quais se atrela, invertendo o jogo. Numa carta para Ana Cândida Perez, afirma: “Leio com cuidado e leve pudor esse carinho de mãe e de filha.” (CESAR, 1999 p. 276).

Relações epistolares femininas: o pano de fundo de Carta de Paris

A correspondência aparece, na escrita de Ana Cristina Cesar, quase como um tipo de matéria bruta poética, de modo que, como vimos, um texto como “Carta de Paris”, mesmo sendo um texto poético, acaba por atravessar a concretude do gênero correspondência em seu processo de produção e nas suas escolhas estéticas. Passaremos agora a uma análise de aspectos da correspondência propriamente dita, a qual é preciso fazer o esforço de separar da escrita poética para fins de análise, ainda que a produção da poeta carioca desafie justamente essas separações. Mas será interessante adentrar esse universo da correspondência como paratexto justamente porque os desvios de Ana Cristina Cesar em relação à dinâmica das vitrines masculinas da tradição literária também passam por vias extratextuais, como as trocas de cartas que formam o pano de fundo da produção de “Carta de Paris”. A primeira destinatária desse poema é Ana Cândida Perez, para quem Ana Cristina Cesar envia no início de 1980, uma primeira versão do texto:

“Fiz uma versão livre que incluo para você palpitar, mexer e melhorar. Não digo qual é o original por enquanto – mas se você tiver lido recentemente, reconhece logo. Pode mexer, tem partes que decididamente não gosto”, seguindo, depois do texto da “versão livre”, deste convite: “Taí minha versão. Certas liberdades. Te proponho um jogo, você faz um copydesk sem escrúpulos antes de ir ao original. Pode mexer – não tenho nenhum amor especial pelo texto, que curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais. Manda ver. (CESAR, 2013 “carta de paris” Apud RIAUDEL, 2006, p. 229).

As colaborações de Ana Cristina Cesar ainda são matéria pouco explorada pela sua fortuna crítica, especialmente as colaborações femininas. Aqui, o jogo de esconder as fontes, geralmente proposto aos seus leitores, é incorporado na proposta de colaboração, sugerindo essa escrita coletiva como uma brincadeira entre amigas. É significativo que “Carta de Paris”, que subverte a autoridade do texto da tradição, aproximando o autor do texto original no gesto ambivalente entre afetividade e dessacralização em “meu Charles”, passe também pela correspondência com a amiga e colega de faculdade dos tempos da PUC, com quem Ana Cristina Cesar colabora em algumas traduções de Sylvia Plath, por exemplo. A correspondência e colaboração entre mulheres vai justamente na direção oposta da imagem da escritora solitária e apequenada diante dos nomes masculinos intocáveis da tradição. Já sabemos que Ana Cristina Cesar nunca os considera intocáveis, já que seu diálogo com esses nomes (principalmente da modernidade) é sempre de apropriação e jogo subversivo. Porém, o que a correspondência nos mostra é que essa subversão da autoridade literária de Baudelaire (entre tantos outros) não se limita ao espaço do próprio texto poético. Destaco algumas passagens do convite que ela faz a Ana Cândida:

Taí minha versão. **Certas liberdades.** Te proponho um jogo, você faz um **copydesk sem escrúpulos** antes de ir ao original. **Pode mexer – não tenho nenhum amor especial pelo texto**, que curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais. **Manda ver.**

Quando ela sugere que Ana Cândida faça um “copydesk sem escrúpulos”, e afirma que a amiga pode mexer, pois ela não tem “nenhum amor especial pelo texto”, não está apenas declarando seu desapego com o seu próprio texto, sua flexibilidade e abertura para o jogo da colaboração, mas também evidenciando uma relação de despojamento com a tradição literária, coerente com a sua geração, e significativa para pensar a questão da dependência literária mediante uma tradição masculina. Ana Cristina Cesar não tem medo (nem ódio) do cisne de Baudelaire. Ele segue implacável, mas “apenas no ritmo que o poema me sugeriu e não me largou mais.”

Uma passagem da mesma carta me parece particularmente significativa para pensar as condições de trabalho vivenciadas pela poeta na sua estadia na Inglaterra, além da consciência que ela tinha do significado dessa condição no âmbito das questões de gênero: “Penso (sem parar) em escrever, acho até que estou escrevendo mais que

nunca, agora que tenho dinheiro no banco *and a room of own's own...* mas tenho horror da carreira de escritor.” (1999, p. 269)¹²¹.

No início da correspondência de Ana Cristina Cesar a Ana Cândida Perez reunida em *Correspondência Incompleta*, se estabelece imediatamente a mistura entre correspondência afetiva e troca literária entre as amigas, além da colaboração em traduções. Todas as cartas incluem comentários sobre leituras, recomendações, discussões, assim como referências à vida pessoal e ao cotidiano. Numa carta de 18 de abril de 1976, Ana Cristina reflete sobre suas inseguranças, atribuindo à troca com Ana Cândida a percepção da possibilidade de receber críticas sem se sentir destruída:

(...) entre outras coisas me pintou o sentimento bom de que podíamos dizer até coisas difíceis uma para a outra – senti isso a propósito das críticas e sugestões e correções das traduções (*sorry for the rhyme*), que engraçado. Eu senti que minha inveja já não devora o mundo. Eu posso ouvir críticas sem desmoronar (vide caso Patrícia), posso aprender de quem quer que seja sem me sentir humilhada, posso trocar coisas” (idem, p. 203)

A correspondência com Ana Cândida Perez se torna também um incentivo à criatividade de Ana Cristina, um impulso para a escrita: “Penso também na fluência que me despertaste. Estou acesa e escrevinhadora.” (p. 204)¹²². Mais tarde, em junho de 1979, a poeta demonstra o desejo de transformar as cartas trocadas pelas duas em material literário, adiantando sua futura experimentação com as cartas em publicações como *Luvás de Pelica*:

Vamos fazer uma coisa? Eu faço um livro com as tuas cartas e você faz um com as minhas, com faro e certo distanciamento. Quando estiverem prontos, as autoras censuram os respectivos. A ideia me parece boa, embora um tanto inesquecível dados os compromissos em geral. (carta de 8/6/ 1979. idem, p. 276)

Ao comentar essa proposta de Ana Cristina em seu depoimento no livro *Correspondência Incompleta*, Ana Cândida Perez afirma: “Nossa troca de

¹²¹ As discussões a respeito da relação de Ana Cristina Cesar com o pensamento feminista são complexas, já que ela se situa sempre nas margens das teorias e militâncias, com um olhar crítico atento e implacável. Ainda assim, a referência direta ao livro de Woolf representa um conhecimento bastante específico para a época, coerente com a sua formação e sua pesquisa em literatura inglesa, porém que denota também o interesse específico pelas discussões feministas em torno da literatura. O ensaio de Woolf ainda não tinha sido traduzido no Brasil à época, e o primeiro artigo que comentava e traduzia trechos do ensaio seria publicado em 1980, mesmo ano da carta de Ana Cristina. Seu pensamento, ainda que não diretamente articulado com os movimentos feministas ativistas no Brasil, acompanha o momento histórico de chegada dessas discussões ao cenário brasileiro. É justamente no ano de 1980 que será publicado o artigo “O feminismo de Virginia Woolf em *A Room of One's Own*” de Sigrid Renaux na Revista Letras (UFPR), que pode ser considerado uma primeira tradução livre do texto, segundo o próprio resumo redigido pela autora: “Sendo a intenção deste trabalho divulgar as idéias feministas de Virginia Woolf, foi feita uma tradução livre de seu ensaio *A Room of One's Own*” (<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19412>).

¹²² “Gostei do que você disse sobre o meu livro, era tudo verdade, mas meio que me esqueci dele, deixei ele pra trás” (26.12.79) [CESAR, 2016, pos. 3085]

correspondência foi em parte uma experiência com a escritura” (idem, p. 305). A importância poética que o formato epistolar ia ganhando na escrita de Ana Cristina aparece em diversos momentos da correspondência com Ana Cândida:

Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, I must confess que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. Também escrevo um caderno, quero fazer um livro que é prosa, que é quase um diário, que conta grandes coisas se passando nos quatinhos. 29.05.80 (idem, p. 281)

O livro que Ana Cristina “quer fazer”, referido nesse trecho da carta, provavelmente se tornou *Luvax de Pelica*, repleto de referências a Katherine Mansfield, a quem ela continua comentando no trecho abaixo:

Acabo de ler uma das biografias de KM, escrita por LM, her wife, e tenho diante de mim outros pontos de vista, o jornal, and of course, a correspondência completa. Esqueci os contos for the time being, uma coisa muito construída. Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obscuro que toda essa aparente confusão da verdade – higher up. Sei que alguns modernos já brincaram com isso, as várias versões por onde se filtra ou escapa a verdade, os mosaicos e focos narrativos da vida, mas não é nesse sentido quase teórico, para estudante de literatura. (idem, p. 282-283)

Ainda que não baste apenas falar em correspondência e colaboração entre mulheres para que se possa pensar qualquer escapatória do esquema de poder da tradição dominante, as trocas com correspondentes como Ana Cândida Perez podem se tornar elementos significativos na construção de uma relação complexa com a tradição, resistente aos seus mecanismos de dominação, e ainda assim permeável à sua presença. A troca com Ana Cândida Perez se mostra um espaço de livre experimentação da relação entre texto literário e textos “da intimidade”, onde se fomentam diversos aspectos importantes da escrita de Ana Cristina Cesar.

A vivência de estrangeira (todos os textos discutidos aqui datam do período de estadia na Inglaterra, quando Ana C estuda tradução literária) fomenta, além da investigação poética a respeito dos significados do exílio, também a investigação do formato epistolar, como vimos nas suas trocas com Ana Cândida Perez. A relação que se estabelece com esses diferentes aspectos da sua estadia se reflete também em vivências de gênero: o exílio sempre ambivalente, de quem não está em sua terra natal, mas não pode ser totalmente acolhida pela terra estrangeira se espelha também na relação dela enquanto mulher com a tradição literária, que simultaneamente influencia e exclui, alimenta e aprisiona. A investigação da carta como formato literários pode ser

pensada, além de uma investigação da vivência estrangeira, também como investigação da vivência de gênero. Isso fica claro por meio das suas referências à carta como lugar “onde a mulher começou a escrever”, mas também na forma como se refere a *Luvas de Pelica* enquanto “viagens pelo lado do confinamento” (CESAR, 2013, p. 443¹²³). Tais “viagens” investigam a jornada pelo ambiente tradicionalmente feminino, utilizando o formato da carta e do diário como meio. Essa situação particularmente feminina de exílio da tradição não deve ser pensada apenas no âmbito individual, e sim como uma experiência compartilhada em cartas, considerando-se a importância das trocas com outras mulheres das letras, como Ana Cândida. Como afirma Costa (2014, p. 7), “enquanto problema de linguagem, o feminino não pode ser questão de definição do eu, e precisa embrenhar-se pelo caminho semântico de um nós mulheres intersubjetivo intermediado pela linguagem. E particularmente pela linguagem poética.”.

“Vou passar a desenhar, para sair da pauta”

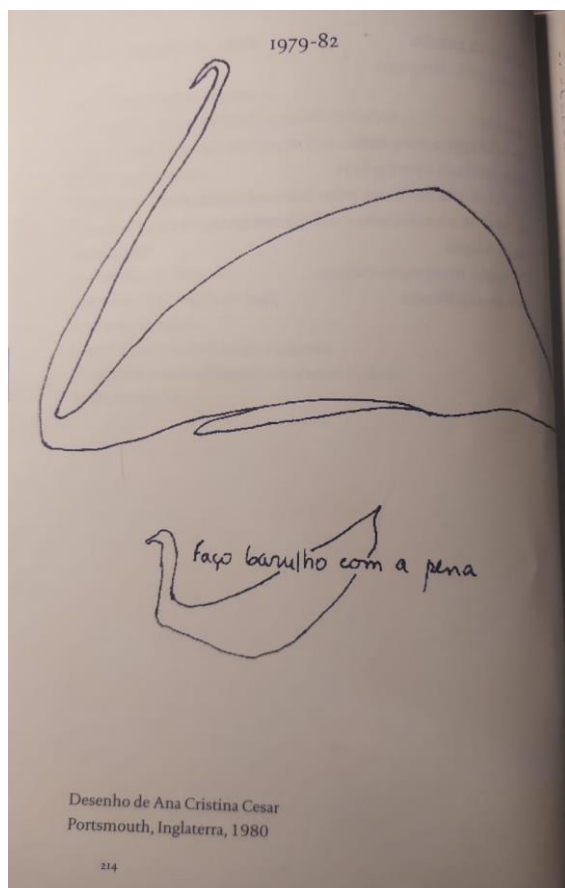
A presença ausente do cisne em seus textos (símbolo em desvio, que se esconde) data justamente desse período, no qual todos esses aspectos permeiam uma relação tensa e particularmente aproximada com a tradição (principalmente moderna) de língua inglesa e francesa. Além de “Carta de Paris”, o símbolo do cisne aparece em um desenho acompanhado de uma frase/verso publicado em *Inéditos e Dispersos* (que marca o início do trecho de 1979 a 1982), e alguns trechos de *Luvas de Pelica*.

“Explico mais ainda: falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta*” (CESAR, 2013, p.56). A frase conclui uma passagem sobre a fotografia e sobre o exercício de aprender a focar, do início de *Luvas de Pelica*. A conclusão, porém, vem por meio do ato de desenhar. Desenho e fotografia são temas importantes ao longo de todo o livro, geralmente como alternativas e desvios para a palavra escrita. A introdução dessa ideia do desenho como substituto da palavra se desenvolve nas páginas seguintes na imagem do desenho dos patos: “Desenho três patos presos numa loja (...) Prossigo meu desenho baixando ligeiramente a lâmpada porque a luz do dia escapa pela rua: uma fileira de patos opacos que escorrem pela página grosseiramente, esquecidos de tudo isso.” (CESAR, 2013, p. 58).

Tal ideia descrita em *Luvas de Pelica* ecoa na mente da leitora que se depara com o desenho publicado em *Inéditos e Dispersos*, escolhido pelos editores para abrir o

¹²³ Afirmação de Ana Cristina citada por Heloisa Buarque de Hollanda no seu artigo “A Imaginação feminina no poder”, incluído em *Poética* (2013), coleção de obras completas da poeta.

a seção de 1979 a 1982. Trata-se de dois desenhos: um grande cisne acima, e abaixo um cisne menor. Ou seria um pato? O formato da ave de cima se parece bastante com o cisne, mas o formato do segundo é mais ambíguo. O animal menor está atravessado pela frase “faço barulho com a pena”.



Nessas instâncias de desenho e escrita sobre desenhar em torno do pato/cisne percebe-se, ainda mais do que na sua versão do Cisne de Baudelaire, as reverberações daquilo que Ana Chiara chamou de “contorções do branco (desafio da página branca)” da poesia moderna de Baudelaire e Mallarmé. Ao afirmar que escrever não a tira da pauta, e que vai começar a desenhar “para sair da pauta”, Ana Cristina Cesar espelha algo dessa relação conflitante com a palavra escrita dos poetas perdidos e deslocados. A homofonia *cygne/signe* está presente nesse gesto, porém como inversão, já que a busca do desenho é uma fuga escolhida da “pauta”, da linha na qual se escreve, do “pensamento da poesia” (que parecia perdido para Mallarmé e Baudelaire). A contorção do pescoço se torna imagem. Em contrapartida, a imagem do desenho pode remeter aos cisnes silenciosos: esconde-se a palavra cisne (esconde-se o signo) no desenho do cisne. Acontece, porém, que junto ao desenho, atravessando o cisne menor

(ou o pato) há uma linha de texto. O silêncio é interrompido pelo barulho da pena, que escreve ou desenha? O que importa é negar o silêncio.

Em vez de não poder escrever, de não conseguir encontrar um lugar para a linguagem poética, como no caso dos modernos, Ana C. trabalha um excesso de palavras, certo aspecto sufocante da linha reta, da “pauta” da escrita. Busca-se então a saída pelo desenho. Porém, o desenho também congela os cisnes (ou o cisne e o pato?) na página, estáticos. A interrupção na base da ave lembra a imagem do cisne preso no gelo, como no poema de Mallarmé. A ave inferior e menor, atravessada pela frase, como se fosse interrompida, representa a possibilidade de se mover/falar, ou justamente o contrário?

Para Mallarmé, o encontro com a tribo se perdeu. O cisne-poeta desgarrou-se num anúncio de futuro que não foi absorvido, o gelo cobriu toda a paisagem. Estas alterações de agonia e entusiasmo parecem sacudir o poeta. Para Rancière (1995), trata-se tanto do lugar vago do poeta, quanto da anunciada crise de verso: “Ela é a crise da ‘idéia’ poética, a questão está colocada sobre aquilo que organiza o poema no lugar da ficção representativa, da definição do modo não representativo da ficção.” (p.50). Mais do que isso, o poeta, sendo artífice da magia instrumental da Lírica, deve fazer desta um serviço à comunidade, uma partilha; no entanto, com os códigos retóricos rompidos, a segregação do poeta torna-se maior e ele, um suicida em potencial. O poeta no poema torna-se estranho à comunidade linguística como outrora o cisne na calçada. (CHIARA, 2016)

Para Ana Chiara, portanto, Mallarmé leva ao extremo as vivências de desenraizamento do poeta e da linguagem já presentes no cisne de Baudelaire. O desvio que Ana Cristina Cesar opera do signo como palavra poética para o ato de desenhar patos parece seguir a linha dessa radicalização do desenraizamento, menos como um exílio inevitável e infeliz da linguagem, e mais como uma saída desejada e buscada, espécie de exílio voluntário.

As imagens aquáticas do cisne em Baudelaire e Mallarmé

Já tendo citado aqui e discutido longamente o Cisne de Baudelaire, reproduzo na íntegra também o poema de Mallarmé, a fim de ilustrar a discussão que se segue.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,

Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.¹²⁴

Bachelard inclui o símbolo do cisne nas suas discussões sobre a imaginação da água, matéria que evoca o tema da passagem do tempo, da morte, e do espelhamento reflexivo do sujeito, para o autor. Os cisnes de Baudelaire e Mallarmé, porém, em termos da imaginação material ou natural (para usar os termos do filósofo), lançam mão de imaginários quase opostos entre si: enquanto o primeiro cisne, fugido de uma jaula em plena cidade, clama aos céus por chuva e arrasta as asas na fuligem e na poeira, distante do seu lago natal, o segundo está preso ao lago natal congelado, cercado da água desejada pelo primeiro, mas o elemento se voltou contra ele em recusa aprisionante¹²⁵. Enquanto o primeiro é um poema de imigrantes, o cisne do segundo vive a impossibilidade de emigrar, de deixar o lago congelado em busca do calor¹²⁶.

¹²⁴ “O virgem, o vivaz e o viridente agora
Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve
Duro lago de olvido a solver sob a neve
O transparente azul que nenhum vôo aflora!
Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora
Magnífico mas que sem esperança bebe
Por não ter celebrado a região que o recebe
Quando o estéril inverno acende a fria flora
Todo o colo estremece sob a alva agonia
Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia,
Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso.
Fantasma que no azul designa o puro brilho,
Ele se imobiliza à cinza do desprezo
De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio”

(Tradução de Augusto de Campos. CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI. Mallarmé, p. 63)

¹²⁵ As leituras do poema de Mallarmé dedicam-se, muitas vezes, justamente ao seu uso de imagens naturais e das cores. Rita Bittencourt observa que “é possível propor uma leitura plástica, em branco sobre branco, que dialogará, mais adiante, com outros poemas, como *Salut* (“Brinde”), por exemplo, de 1893, ao mencionar a espuma e a tela/toalha/vela/página” (BITTENCOURT, 2013, p. 234). A ambientação invernal é ora associada à “paisagem mental” do poeta (CHISOLM, 1962, p. 360), ao seu estado mental, ora às condições da própria linguagem poética. Para Bougnoux, por exemplo, Mallarmé avança, na esteira da defesa valeryana de uma linguagem fria na poesia, em direção à linguagem gelada: “Si la froideur sied au poète, comme Valéry n'a cessé de le rappeler — si le défaut poétique ou critique accuse toujours un certain degré Réchauffement — les Poésies de Mallarmé représentent assurément une avancée remarquable em direction d'un langage absolument gelé.” (BOUGNOUX, 1974, p. 83)

¹²⁶ O soneto de Mallarmé, publicado pela primeira vez em 1885, entretanto, não deixa de ser lido em consonância com o cisne de Baudelaire quanto ao tema do exílio. Como mostra Lawler (1958), os contemporâneos de Mallarmé não hesitaram em situar o seu cisne ao lado do Cisne de Baudelaire, interpretando o soneto como um similar “símbolo trágico do exílio do poeta entre os homens” (p. 78), uma figura “dolorosamente nostálgica” (idem). Chisolm, entretanto, contrapõe as leituras do cisne como figura do poeta figurativamente exilado da “comunidade dos homens” ao afirmar que o cisne representa a totalidade da poesia: “The ‘Cygne’ is not a poet, but the totality of human creativeness. It is Poetry.” (CHISOLM, 1962, p.361). Outros críticos, como Joaquim Brasil Fontes, entendem que Mallarmé retoma os temas baudelairianos (do albatroz e do cisne), porém estes são “profundamente transformados”,

No cisne de Baudelaire as imagens aquáticas (se é que as podemos denominar assim) passam pelo rio da tradição (Simeonte), reduzido às poças nas ruas de Paris, que secam, tornando-se um riacho sem água. Este se transforma enfim na poeira, na qual as asas do cisne manco se banham. A imagem aquática do rio vai sendo reduzida: o tempo é responsável pelo ressecamento desse rio caudaloso do passado. Na versão de Ana Cristina Cesar o rio mítico é substituído pelo próprio Sena. Como vimos, a antiguidade clássica referida por Baudelaire é substituída na versão de Ana Cristina pela própria modernidade de Baudelaire, fazendo esta o papel de tradição.

A imagem do Sena, porém, se repetirá diversas vezes ao longo do texto, na segunda, sexta, sétima, e décima estrofes: “quando cruzei a ponte sobre o Sena”, “cruzar a ponte sobre o rio”, “ponte impossível sobre o rio”, “atravessando pontes”. O rio se metamorfoseia na imagem da ponte, especificamente no ato de cruzá-la, atravessar de um lado a outro, de um país a outro, de uma ideia a outra. O tema do exílio não é um tema resolvido no poema, é um tema do movimento: entre ir e voltar. O presente, incômodo em Baudelaire, não perde seu movimento na versão de Ana Cristina. Nesse sentido, a poeta distancia seu cisne tanto daquele cisne reduzido ao chão em Baudelaire, como daquele preso no gelo, de Mallarmé: o presente não é estático, mas um repetido cruzar de pontes, ainda que não saibamos se o movimento representa ir ou voltar. Não se trata de sujeito solitário, isolado, assujeitado pela situação, mas de um exilar-se que comporta e define-se pela ação, pelo verbo.

O cisne de Mallarmé está preso ao lago, como o Narciso está preso ao seu reflexo, mas seus olhos não se voltam para o lago, permitindo os sonhos positivos do Narciso, cuja imagem se mescla às imagens de beleza nos reflexos naturais da fonte¹²⁷. O cisne tem seus olhos voltados para o céu, o pescoço convulso, debatendo-se contra o gesto interiorizante do Narciso. O lago congelado é uma contradição narcísica pois, quando a água se transforma em gelo deixa de refletir o cisne, ao mesmo tempo que se transforma em imenso espelho na linguagem (*glace*: gelo e espelho¹²⁸). Nesse espelho

invertendo, segundo Fontes, “o próprio movimento da poética de *Les Fleurs du Mal*” (MATANGRANO, 2014, p. 133).

¹²⁷ “O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*.” (BACHELARD, 2016, p. 24)

¹²⁸ Dentre as definições de “*glace*” está a placa de cristal utilizada para fazer espelhos, além do próprio termo “*Miroir*”: “Un reflet dans la glace. Se regarder dans la glace.” (ROBERT, 2012, verbete “*Glace*” p. 1156). A imagem do gelo como espelho no poema consta também em algumas leituras, como o artigo “The Bird and the Mirror”: A Reading of Mallarmé, s ‘Le Vierge, Le Vivace...’ (The French Review, V. 63, 1989), de Harold J. Smith, e algumas passagens da leitura de Daniel Bounoux: “(...) au contact de la glace (miroir et/ou eau gelée, cf. Hérodote) les vers sont devenus verre, la rime mire la rime aux quatorze pointes de ce bloc mental tout allumé intérieurement « de reflets réciproques comme une

em que o cisne não pode se ver, ou se recusa a se olhar, o cisne vive a prisão de Narciso sem as suas possibilidades de imaginar, potências de libertação. Incapaz de mergulhar neste “lago duro”, ou de voar abandonando de uma vez o espelho, o cisne de Mallarmé é um Narciso convulso, inquieto que se contorce contra sua própria imagem de Narciso. A partir do título do poema, referência ao “agora”, é possível ler o tempo presente do poema de Mallarmé como um tempo congelado, cujo movimento foi impedido, na imagem do cisne de asas presas no gelo, incapaz de alçar voo. O “hoje” congelado não pode viver a memória nem se voltar ao futuro, agônico¹²⁹.

É assumindo a lógica do espelhamento, agonizante para o cisne de Mallarmé, que Ana Cristina Cesar pode construir sua relação com os cisnes da tradição. A tradução/recriação do poema de Baudelaire é um gesto de reflexo e espelhamento, que desenha sua imagem no outro literário, ao mesmo tempo que reflete na sua escrita a imagem desse outro. Ver-se a si mesma nos poemas da tradição literária dominante (leia-se masculina e europeia) representa um exercício de repetição e diferenciação, projetar-se na superfície do lago/página e, alternando o foco do olhar, perceber ora a imagem própria, ora a imagem do poeta da tradição. A problemática da relação da poeta mulher com a tradição (e os resquícios da angústia de autoria) aparece nessa ideia do reflexo e seu caráter aprisionante (para Gilbert e Gubar), ou apequenador. Como já vimos, Carta de Paris performa algo desse reflexo apequenado da poeta “menor”, ao substituir a elevação das emoções de Andrômaca, no original, pelas “lágrimas fracas”, performando a posição subalterna da própria Andrômaca e seu Simeonte-riacho. As imagens aquáticas reduzidas gradualmente pelo tempo no poema de Baudelaire também são reduzidas na versão de Ana Cristina Cesar: “chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia”.

virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (Crise de Vers, p. 366) ; feux froids de ce qu'on pourrait nommer chez Mallarmé la s-ignification.” (BOUGNOUX, 1974, p. 83)

¹²⁹ Há leituras que divergem da interpretação pessimista mais geral do cisne “agônico” de Mallarmé, entretanto. É o caso, por exemplo, de Chisolm, que lê no cisne uma representação utópica daquilo que a poesia “deveria ser”, daquilo que a poesia “poderia ser” caso fosse capaz de alçar voo: “He has also given us, as he so often does, poetry that is a definition of what poetry ought to be; of what poetry *could* be if only the swan could free his wings, held fast by human imperfection. There is no perfect poetry except in Eden – ‘la region où vivre’- and Eden is always inaccessible.” (CHISOLM, 1963, p. 363). As leituras do cisne como símbolo da própria poesia também se sustentam na homofonia entre *cygne* e *signe*. “O cisne, portanto, é signo, é poeta e é poema”, lembra MATANGRANO (2014, p. 144). A poesia enquanto ideal também aparece associada, em certas leituras, às imagens do frio no poema, como mostra a afirmação de Bognoux a respeito do “avanço” de Mallarmé em direção a uma “linguagem absolutamente gelada” (BOUGNOUX, 1974, P. 83), já citada acima.

O complexo de inferioridade (performato e, portanto, conscientemente utilizado como recurso poético) aparece também nas imagens de espelhamento do desenho das duas aves: o cisne maior acima, a ave menor abaixo, como um reflexo no lago. Cristina Henrique da Costa (“mulher: uma essência vazia mas resistente”), aponta como no desenho-poema das duas aves, o cisne menor é atravessado pelo verso “faço barulho com a pena”, enquanto “o corpo do cisne grande, por contraste, permanece inviolado”

Impossível não pensar aqui numa tensa relação com a tradição masculina, primeiro, obviamente, através do cisne másculo que amou Leda, e em seguida através das figuras morredouras do cisne baudelairiano e mallarmaico. Este último, que no poema *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* não canta e cala-se, nem por isso se oferece como solução feminina, deixando para Ana Cristina a tarefa menor de fazer barulho, e de fazê-lo femininamente, por oscilação entre a pluma (da frivolidade), a pena (da ave e da escritura) e a pena (do sofrimento). Nada impede que a leitura inverta estes papéis, fazendo do cisne maior, imaculado e mudo uma figura feminina, e do cisne menor, recortado por verso, uma figura masculina. Entretanto, na própria indecisão das figuras, coloca-se com o desenho o embate genérico e poético sob forma de prescrição contraditória. (COSTA, C. H., 2014, p.14)

O processo de Ana Cristina Cesar, que joga com o complexo de inferioridade da mulher, diferente do complexo de Leda que transparece no “ódio de cisne” de Fíama Hasse Pais Brandão, se parece mais com a ironia de Adília Lopes e se desenvolve em diversas imagens: no desaparecimento da figura do cisne em *Carta de Paris* (substituído pelo próprio poeta moderno), na transformação do cisne em desenho que materializa a tensão entre a palavra e o silêncio, tensão que produz o “barulho com a pena” como subproduto, ou gesto de resistência. Por fim, a pena de Ana Cristina também opera o desvio irônico do animal: do cisne ao pato.

Quem é identificado com a sua poética, sabe que a sua, digamos assim, ave de estimação, é o pato, com o qual pode fazer jogos semânticos com “páthos” e com pacto. Em entrevista a uma turma de estudantes de letras, ficou famosa a sua resposta com leve ironia e aquele seu jeito escorregadio, de jogar com todas as possibilidades do signo. (CHIARA, 2016, p.10).

Em *Luvas de Pelica*, os patos são figuras recorrentes, partindo da referência aos desenhos, nos trechos já mencionados, mas que extrapolam também os limites da página. São imagens que rondam o espaço em torno da voz da enunciação, espaço que se mistura entre o lugar íntimo do quarto, do diário e das cartas, e o cenário em torno, retratado pelos cartões postais e fotografias:

Guarda sim,
mas eu não vejo,
e é por isso que – está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país – eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o

contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito. (CESAR, 2013, p. 57)

Em entrevista, Ana Cristina Cesar menciona uma série de significados possíveis que se pode “puxar” da ideia dos patos, aproveitando o ensejo para apresentar sua ideia de interpretação e leitura a partir da imagem de “puxar fios”:

Não é entrelinha isso. Acho que puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que para mim o símbolo do pato significa...Dá para você puxar. Eu puxo [...] Ler é meio puxar fios e não decifrar. Mas é legal isso, do pato. Uma constelação. (Cesar, 199, pp.263-264)

Apesar de todas essas interpretações serem significativas para a leitura de *Luvas de Pelica*, nenhuma delas leva em consideração a hipótese do surgimento da imagem do pato se dar, no processo de “puxar fios”, a partir, justamente, de outra imagem: o cisne. O pato é um desdobramento, um “puxar de fios” do símbolo do cisne, versão profana da imagem tão cara à tradição poética. Nos jogos de Ana Cristina Cesar com a tradição moderna, o cisne-signo é metamorfoseado em pato, ao qual a poeta pode, como aponta Chiara, atrelar o *páthos* (feminizante) e o pacto (com a leitora?). O gesto é “feminizante” no sentido irônico por meio do qual *Luvas de Pelica* se associa a imagens estereotípicas da feminilidade (a capa original em cor de rosa, a ideia das viagens “pelo lado do confinamento”, e principalmente o jogo com os formatos de escrita tradicionalmente femininos). O *páthos* se liga a esses elementos como linguagem estereotipada da feminilidade, associada ao excesso de emoções, à irracionalidade (excesso que ela lê de forma positiva no ensaio “Excesso Inquietante”, de 1982), às lágrimas fracas da sua Andrômaca.

É possível pensar nessa transformação também como uma versão do conto de fadas *O Patinho Feio*. No conto, o patinho feio sofre com a sua feiura e rejeição dos outros patos, até descobrir, no final do conto, que era, na verdade, um cisne. As características que faziam dele mais feio do que os outros patos passam a ser olhadas a partir de um novo parâmetro, que faz dele mais belo do que os outros, já que o cisne na história é presumidamente a ave mais bela entre as duas. A transformação do cisne da tradição poética nos patos da poesia de Ana Cristina parece conter algo da ironia “pós-ferida” de assumir a inversão do conto de fadas: em vez do pato se descobrir cisne, o cisne se descobre pato. Tal jogo também alude ao conto de fadas como “gênero menor” na literatura (assim como a carta e o diário), adequado a um cisne menor, ou a uma

“poetisa”. Na pena de Ana Cristina, há duas leituras possíveis: ou o cisne (da tradição) descobre, afinal, ser um pato, ou a poeta mulher, diante da tradição-cisne, assume a alteridade feminina enquanto patinha feia. Assumir esse lugar de “patinha feia” da literatura lembra os versos de Isabel Câmara, que a própria Ana citava em seu ensaio “Literatura de mulher: essa palavra de luxo”: “ninguém me ama/ ninguém me quer/ ninguém me chama de Baudelaire.”

As dores (reais) das vivências femininas na literatura, diante das estruturas de poder patriarcais (tanto na vivência concreta como na experiência feminina com a escrita), são transformadas em tema de autoironia e expressão “pós-ferida”. A “angústia de autoria” é assumida como tema e jogo da escrita, que ao mesmo tempo desafia a autoridade da figura da tradição e sua beleza. O pato é um cisne menor com o qual a poeta se identifica, ou o pato representa o desmascaramento do grande cisne da tradição? Nesse sentido o desenho das duas aves sustenta justamente a ambivalência entre pato e cisne menor. Nada impede de ler, porém, uma proposta de valorização dessa alteridade.

Adília Lopes, também menciona patos, no poema citado abaixo:

O poema
sai barato
já não se escreve
com pena de pato

Um poema
é um poema
é um poema

Uma rosa
não é uma rosa
não é uma rosa

O rabo
é abstracto?
o poema
sobre o poema
(este poema)
engonha
mas não envergonha
(LOPES, 2012, p.369)

A imagem da pena de pato, além da referência concreta ao instrumento utilizado para escrever no passado (e, portanto, à tradição), na imagem do modo antigo de fazer poesia, em desuso, pode ser pensada também em um esquema de dessacralização da escrita poética. A poesia que em Ana Cristina Cesar era rebaixada da

imagem do cisne à imagem do pato, desce aqui mais um degrau no caminho de aproximação ao prosaico. Por fim, a ironia do apequenamento não causa vergonha: o poema “engonha”, ou seja, enrola, trabalha com má vontade, demora, não vai direto ao ponto, “mas não envergonha”.

Mito de origem ou: da imagem do cisne à imagem da mãe

Para encerrar o presente capítulo, passarei por uma breve leitura do símbolo do cisne em uma passagem do livro *Just Kids* (2010) de Patti Smith que, apesar de não ser um livro de poemas, mas sim de memórias, apresenta uma passagem entre autoficção e biografia em prosa poética que irá ao encontro das discussões aqui apresentadas, e poderá auxiliar na costura das ideias discutidas até aqui¹³⁰.

A produção poética de Patti Smith é anterior aos seus escritos de prosa, em geral baseados em experiências autobiográficas. Sua escrita poética precede, inclusive, sua carreira musical, e data do início dos anos 1970. Apesar da sua fama enquanto cantora e compositora, sua produção literária era relativamente pouco conhecida até 2010, quando lança seu livro de memórias, *Just Kids*, que logo se tornou best-seller¹³¹.

É em *Just Kids* que a imagem do cisne terá um papel importante, apesar de sua breve aparição. Ainda que a maior parte dos relatos do livro se passe em Nova York nos anos 1970, quando se desenvolve a relação entre ela e o fotógrafo Robert Mapplethorpe, o livro abre com uma memória de infância. Ela se lembra de ser levada por sua mãe a passear em um parque, onde é surpreendida pela visão de um cisne:

O trecho estreito do rio terminava em uma grande lagoa e vi sobre a superfície um milagre singular. Um longo pescoço curvo ergueu-se de um vestido de plumas brancas.

‘Cisne’, minha mãe disse, sentindo a minha excitação. Ele tamborilou na água brilhante, batendo suas asas grandiosas, e alçou voo no céu.

A palavra por si mal dava conta de sua magnificência, nem continha a emoção que ele produzia. Sua visão gerou uma necessidade para a qual eu não tinha palavras, um desejo de falar do cisne, de dizer algo sobre sua brancura, a natureza explosiva de seu movimento e o lento bater de suas asas.

O cisne mesclou-se ao céu. Fiz força para encontrar palavras que descrevessem minha própria ideia sobre ele. ‘Cisne’, repeti, não totalmente satisfeita, e senti uma pontada, uma saudade curiosa, imperceptível aos passantes, à minha mãe, às árvores ou às nuvens. (SMITH, 2010, p.3. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza)

¹³⁰ Por mais que nosso recorte da sua produção, ao longo deste trabalho, seja focado na sua produção poética, será preciso levar em conta o caráter híbrido da sua produção artística, e a forma como os gêneros literários e mesmo artísticos em geral se misturam e influenciam mutuamente na sua produção.

¹³¹ Porém, esse não é o seu primeiro livro autobiográfico. *Woolgathering*, de 1992, mescla memórias de infância, fotografias e prosa poética, transitando pelos temas do sonho e do devaneio. O mesmo procedimento formal e temático pode ser observado em obras posteriores como *M Train* e *Year of the monkey*, de modo que a produção em prosa de Patti Smith não pode ser dissociada de sua produção poética.

O breve relato precede qualquer início convencional da narrativa, inclusive a história do seu próprio nascimento, relatada na passagem seguinte. Trata-se de um tipo de mito de origem, como se o seu momento de “nascimento” enquanto poeta precedesse seu nascimento concreto. Figura mitificada da cultura de massa, Patti Smith é muito consciente das formas como contribui para essas imagens em sua auto ficção. Ao associar poeticamente sua origem enquanto artista à imagem do cisne e à busca por uma palavra que dê conta de sua beleza (o próprio significante *cisne* é insuficiente), Patti Smith afirma-se enquanto poeta: é na palavra, e particularmente na palavra poética, que está a origem da sua identidade criativa. É preciso destacar que sua presença como figura pública do universo musical punk e da cultura pop tende a afastar o nome de Patti Smith de qualquer consideração literária mais séria, e é por isso significativo que ela escolha abrir um livro que, em diversos aspectos contribui para a consolidação dessas imagens da figura pop, justamente com um símbolo tão tradicional da poesia ocidental.

Voltando à passagem: a experiência do cisne gera na menina “uma necessidade para a qual eu não tinha palavras”, “um desejo de falar do cisne”. Mas a palavra “cisne”, enunciada pela mãe, não é suficiente: “A palavra por si mal dava conta de sua magnificência, nem continha a emoção que ele produzia”. A palavra “cisne” não satisfaz a necessidade de falar da experiência do cisne. Pelo contrário, gera uma nova necessidade, uma nova busca. Quando a menina repete “cisne”, sente uma pontada, um desejo curioso. Na tradução optou-se pela palavra “saudade” para traduzir “curious yearning”, porém no contexto do texto, esse “yearning” parece um desejo voltado para o futuro, em vez de um sentimento atrelado ao passado (como a saudade costuma ser), sugerindo a origem de uma busca pela linguagem poética, que definirá a vida da autora/personagem.

A insuficiência da palavra “cisne” diante da visão do cisne, a necessidade súbita de uma outra linguagem que fosse capaz de captar o cisne, permite associar o cisne de Smith às “contorções da página branca” da poesia francesa moderna, nas palavras de Ana Chiara. Patti Smith é, desde jovem, uma leitora ávida de poesia francesa, tendo com ela, porém, uma relação que vai na contramão da erudição, já que não é conhecedora de outros idiomas além de inglês¹³². Diferente do cisne de Mallarmé,

¹³² Seu poema “for translators” é uma homenagem aos tradutores, cuja importância é sempre citada pela poeta na sua relação com a literatura. Smith caminha a todo momento uma linha fina entre a relação erudita com a tradição poética, e a vivência da cultura de massa, distante do olhar acadêmico, oscilando

o cisne de Smith não está preso ao lago, mas levanta voo, e é com o seu voo que ele provoca na menina o desejo de escrever. O movimento de levantar voo descreve um cisne que escapa ao mesmo tempo do olhar da menina e da definição pelo signo. O cisne exilado de Baudelaire e Mallarmé se torna um cisne da liberdade em Patti Smith, a necessidade de ultrapassar barreiras de linguagem, não mais o contorcer-se angustiado do pescoço.

Enquanto a visão do voo dos cisnes no lago de Coole em *The Wild Swans at Coole* de Yeats evoca, na memória distante, a primeira vez que viu os cisnes, ao mesmo tempo sugere ao sujeito tudo aquilo que mudou e se perdeu desde então, o cisne no pequeno lago da passagem de Smith evoca na menina não memórias mas desejos de futuro (“yearning”), juventude e novidade. O poema outonal de Yeats é um poema da velhice, que rememora os tempos idos e, como o resto do livro de mesmo título, mobiliza a iminência do fim, da morte. Na comparação entre os textos é possível perceber também um jogo com a performance da poeta “menor”, uma relação de grandeza versus miudeza, como vimos antes em Ana Cristina Cesar: o homem de meia idade *versus* a menina pequena, o grande lago de Coole *versus* o pequeno lago do parque sem nome numa cidade pequena americana, e os cinquenta e nove cisnes que no texto de Smith se reduzem apenas a um. Porém, apesar da elevação das imagens de Yeats, o sentimento evocado pelo poema é de constrição e tristeza, enquanto na imagem de Smith a imaginação da menina se expande em êxtase ao observar o cisne. O canto do cisne, que é um canto de morte para o poeta, se torna um mito de origem da poeta.

Enquanto Adília Lopes e Ana Cristina Cesar estão às voltas com as angústias da posição da poeta menor e as ironias da “pós-ferida”, a referência ao Cisne no texto de Smith é tecida como um comentário partindo da “sinceridade da imagem poética” (Bachelard). O cisne que voa representa um projeto de futuro, um desejo de construção da própria subjetividade pela vida da palavra poética, perfeitamente desenhada em imagem que não se explica pela racionalidade. O cisne de Smith é o mais aéreo dentre os cisnes que lemos até aqui, e por isso mesmo ele é a projeção de um sonho de liberdade e movimento. Se há, nessa narrativa, algo como um mito de origem da Patti Smith poeta, ou da artista de modo geral, essa origem é plenamente vivenciada em imaginação, e imaginar, diz Bachelard, justamente na sua obra que discute os

entre os procedimentos considerados eruditos da intertextualidade, e a apropriação de figuras literárias pelos movimentos da contracultura.

devaneios aéreos do voo e do movimento, “é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD apud CREPSCHI, 2017, p. 49).

O trecho se encerra com a afirmação de que esse desejo curioso que o cisne e sua experiência concreta geram é imperceptível para os transeuntes, para as árvores, nuvens, e também para a sua mãe. É a figura materna que a leva ao parque, ao encontro com o cisne, e é também a mãe que entrega à filha o nome do cisne. A ambivalência da figura materna está na necessidade de elaborar a linguagem poética para além da palavra recebida da mãe, que será, ainda que repetida pela voz da menina, insuficiente.

A mãe, desse ponto de vista, introduz a filha à palavra poética, à experiência estética como algo nomeável. Porém, a palavra dada pela mãe é insuficiente. A mãe conhece o cisne apenas como significante referencial, e só tem essa palavra limitada para oferecer à filha. A palavra da mãe “mal dava conta de sua magnificência, nem continha a emoção que ele produzia”. Nesse sentido, a mãe não aparece como detentora da palavra poética. É na ausência da palavra, a qual a mãe é incapaz de entregar, que surge a necessidade para a filha de encontrar palavras para falar do cisne (“um desejo de falar do cisne, de dizer algo sobre sua brancura, a natureza explosiva de seu movimento e o lento bater de suas asas.”). A experiência imaginativa do voo do cisne diante da menina acaba por representar também certa libertação dos esquemas familiares.

A palavra entregue pela mãe é agridoce: ao mesmo tempo mais próxima da expressão da experiência do que a menina estava antes, e insuficiente, geradora de uma nova angústia. É, porém, a partir da repetição insatisfeita da palavra dita pela mãe que o desejo da escrita poética começa a ganhar forma na consciência da menina. No célebre “In Search of Our Mother’s Gardens”, Alice Walker fala sobre a escrita das mulheres negras americanas a partir da imagem dos jardins de suas mães, sugerindo que ainda que estas não escrevessem, existe a transmissão de algo que se recria na escrita de suas filhas. A experiência elaborada nas belas imagens de Walker é evidentemente específica à vivência da mulher negra americana, ao contexto de Walker, é uma referência à herança das mulheres escravizadas. A mãe biográfica de Patti Smith era dotada de uma série de privilégios, letrada e leitora de literatura, ainda que não fosse uma escritora (como relata em diversas entrevistas). Ainda assim, há algo da experiência descrita nesse breve “mito de origem” que dialoga com a ideia de transformar a experiência não literária transmitida pelas mães (em sentido metafórico) em desejo/impulso de criação poética.

Apesar de apontarem a busca das “mães literárias” como caminho de construção de uma “tradição feminina”, e de superação da “angústia de autoria”, Gilbert e Gubar (1979) chegam a esboçar a ideia problematizante de que essas figuras maternas também sejam transmissoras da própria angústia de autoria, não plenamente resolvida pelo simples reconhecimento de predecessoras. Dada a forma como essa maternidade ambivalente aparece nos textos analisados até aqui, fica claro que a imagem do cisne, figura da tradição poética dominante, está atravessada por essa imagem da mãe, não como uma figura única e de oposição, que representaria um contraponto sólido ou um antídoto para os aspectos excludentes e violentos atrelados ao cisne, mas de forma ambivalente.

A presença recorrente da imagem da maternidade associada à figura do cisne nas poetisas aqui estudadas permite formular a hipótese de que a ideia das “mães literárias” e da matrilinearidade como núcleo metafórico para qualquer possibilidade de construir uma “tradição de mulheres”, não é apenas uma ideia racionalizante e teórica sem fundamentação no texto literário, nem mesmo uma ideia totalmente anacrônica. Isso não significa dizer que as ideias de matrilinearidade e de “tradição feminina”, apresentadas pela crítica literária feminista anglófona nos anos setenta não seja problemática, tanto pelo seu viés de exclusão e essencialismo, quando por certa ingenuidade e idealização dessa relação de filiação em relação a mães literárias. A metáfora não resolve o problema da exclusão da tradição literária, nem as relações conflituosas tanto entre os textos de mulheres e a tradição dominante, quanto entre as figuras femininas em si. A figura das mães literárias, como ela aparece na poesia posterior à década de setenta, não é a imagem apenas positiva da busca das origens e de modelos femininos, mas aponta também a necessidade de elaboração de aspectos negativos desses modelos.

Da mãe morta/ferida dos poemas de Fíama Hasse Pais Brandão, às performances da maternidade de si na *Andrômaca* de Ana Cristina Cesar (ao mesmo tempo

“minha filha” e “mãe de todos nós”), passando pelas figuras das filhas “pós-feridas” que utilizam da irônica encenação de “poetisas menores” em Ana Cristina e Adília Lopes, até a mãe detentora e ao mesmo tempo carente da palavra poética e do signo-cisne no texto de Patti Smith: Todas as figuras maternas observadas nesses textos evidenciam ao mesmo tempo a insistência dessa imagem no tema da tradição e a impossibilidade dessa imagem materna como idealização, como figura que vem salvar a mulher poeta da sua

posição de exclusão diante da tradição dominante e construir com ela uma tradição paralela.

Tentei, ao longo dessa segunda parte do trabalho, fazer leituras que dialogassem, de certa forma, com a ideia de uma rede feita de pontos nodais como formulação alternativa às ideias hegemônicas de tradição literária. Tal rede pôde, acredito, ser articulada mais livremente pela leitura de imagens poéticas e literárias que surgiram em obras, momentos e locais diferentes, mas cuja relação (sempre original) com símbolos em comum possibilitou uma leitura que traçou essas linhas e redes. Evite-se, assim, repetir modelos comparatistas ancorados nos eixos de nacionalidade, idioma e na dependência de uma visão da obra como estrutura acabada. Não há imagens poéticas iguais umas às outras (já que uma imagem poética está na dependência da originalidade da imaginação da poeta que a cria, vivificando símbolos conhecidos da cultura). Assim, as imagens identificadas nos textos das poetisas estudadas representam pontos únicos, mas que acabam formando linhas e redes a partir de diálogos específicos, fazendo ressoar de diversas formas os mesmos símbolos, vivificando complexos de cultura.

PARTE 3 – Imaginação Material da Bruxa



Witches' Sabbath, Hans Baldung Grien

Capítulo 6 – A Poeta e a Bruxa

Em *Um quarto só seu*, ao imaginar as possibilidades e impossibilidades da “irmã de Shakespeare” (uma poeta mulher hipotética do passado), Virginia Woolf afirma que, caso essa mulher pudesse ter existido, não teríamos conhecimento a seu respeito. Entretanto, a autora imagina sua existência por meio de outra figura:

Quando, no entanto, nós lemos sobre uma bruxa sendo afogada, uma mulher possuída por demônios, uma mulher sábia vendendo ervas, ou mesmo sobre um homem extraordinário que tinha uma mãe, então acho que estamos na pista de uma romancista perdida, uma poeta reprimida, uma Jane Austen sem voz e sem glória, uma Emily Bronte que arrebentou o crânio nos urzais ou vagou pelas estradas, enlouquecida com a tortura causada por seu talento. Na verdade, eu ousaria dizer que aquele anônimo que escreveu tantos poemas sem assinar muitas vezes era uma mulher. (WOOLF, 2021, pp. 81-82)

A passagem acima costuma ser lembrada pela última frase, que associa o “anônimo” à mulher escritora perdida pela história. É interessante, entretanto, observar sua associação entre a figura da bruxa (ou da mulher perseguida por bruxaria) e a escritora que, impossibilitada de escrever, enlouquece. É possível interpretar essa associação pensando nas duas como transgressoras (mulheres que ousavam sair dos limites a elas impostos) e considerar, assim, a experiência literária em paralelo às vivências de desvio social. Mas também poderíamos interpretar o paralelo como aproximação entre a criatividade literária e a bruxaria. Lembrando essa passagem de Woolf, Gilbert e Gubar (1979, p. 544) atribuem a loucura sugerida por Woolf à figura específica da poeta que, diferente da romancista, teria tido, como vimos, historicamente muito mais dificuldade de se estabelecer. Em outra passagem de *The Madwoman in the Attic*, suas autoras traçam um paralelo entre a bruxaria (ou a feitiçaria) e a criação literária, a partir da figura da rainha má de Branca de Neve, cujos planos de assassinato da jovem, de característica mágica e maléfica, são lidos pelas autoras como “plots” e “schemes”, desta forma, são lidos como conspirações, mas também como tramas e enredos, ou seja, como produções literárias.

A aproximação entre a poesia e a feitiçaria remonta à antiguidade clássica, na imagem do poeta como aquele que enfeitiça seu público, a partir de Patão, por exemplo¹³³, mas figuras especificamente femininas do encantamento como Circe de

¹³³ No livro X de *A República*, Platão compara a arte do pintor à magia (602d). A pintura ilusionista atuaria sobre a alma como um encantamento (*thaumatopoiros*) capaz de provocar na alma do espectador grande confusão. Algumas linhas mais adiante (604c), esse mesmo poder é estendido às artes miméticas em geral, com especial destaque para a poesia.

Homero ou Medeia de Ovídio, também podem ser pensadas nessa chave¹³⁴. Diversas leituras recuperam a aproximação entre personagens bruxas da poesia grega e latina, e a imagem da poeta¹³⁵, e o paralelo se fortalece ao considerar o significado polissêmico do termo latino *carmen*, que designa “canção”, “feitiço”, “poema” ou “profecia” (PILLINGER, 2012, p. 40). Outros momentos da história literária também parecem sustentar essa aproximação, mesmo que de forma mais sutil. Diversos críticos reconheceram o caráter único do discurso das três bruxas da tragédia *Macbeth* (talvez as mais conhecidas bruxas do cânone literário ocidental moderno). KRANKS (2003, p. 351) garante que não há, na obra do bardo, qualquer outro discurso que possa se igualar “a essa concatenação de sons, essa compulsão poética pela repetição”, característica das bruxas. A crítica de Shakespeare observa como o “poder de influência feminina”, sempre associado, na peça, ao discurso, é transformado, no texto, em poder demoníaco. Entretanto, como observa LAMB (1998), até então não teria sido apontado que, além das figuras femininas se tornarem, no texto, demoníacas, elas também se tornam autoras¹³⁶.

A associação entre o feitiço e a palavra poética faz, portanto, parte da configuração da bruxa enquanto figura mítica e literária, mas a palavra também é importante para pensar a bruxa enquanto figura histórica, já que as acusações do período da caça às bruxas estão, muitas vezes, relacionadas com temas ligados à fala. *Scold*, termo utilizado para denominar mulheres que tinham o hábito de ralar ou brônquear (“desbocada” ou “resmungona”, na versão das tradutoras de Federici) tipificava, à época, também um crime, cujas punições eram similares às aquelas determinadas para os

¹³⁴ “The connection between poetry and enchantment in Greek literature is by now a familiar subject.' The poet enchants (Bilyet) his audience as a magician chants a spell or administers a drug, causing pleasure and the forgetfulness of pain in the listener. As with most other poetic topoi, this one goes back to Homer, to figures like Circe, the Sirens, and even Helen.” (DUNCAN, 2001, p. 43)

¹³⁵ Anne Duncan (2001) sugere que as personagens Simathea, de Theocritus, e Medeia, de Apolonius podem ser lidas como imagens do poeta. As três usam a performance dos feitiços para seduzir seus leitores. Essa leitura apenas não é comum entre os críticos, afirma Duncan, justamente porque as personagens costumam ser retratadas como mulheres inexperientes (DUNCAN, 2001, p. 43). Emily Pillinger (2012) discute a importância da dimensão meta-poética na representação das práticas de feitiçaria de três bruxas da poesia latina (Lena, Erichto e Canidia), concluindo que os encantamentos, maldições e feitiços das bruxas na poesia latina estão diretamente associados às imagens do fazer poético, não apenas pela relação com a sedução do leitor, mas pela presença de importantes elementos da relação com a tradição de textos literários, negociação de autoria, repetição e originalidade (PILLINGER, 2012, p. 74).

¹³⁶ “As critics have noted, in their absolute power over the lives especially of male infants, Lady Macbeth and the witches enact a subjectivity lying outside the boundaries of patriarchy: they become demonic. It has not yet been noted that they become authors as well. While they themselves perform no murders, they achieve their will through the effect of these narratives – and the constructions of gender within them – on *Macbeth*.” (LAMB, 1998, p. 538)

crimes de bruxaria¹³⁷. O duplo significado de “amaldiçoar” (que representa tanto o simples xingamento como a magia efetiva utilizada contra alguém) remete justamente ao poder atribuído às palavras dessas mulheres¹³⁸. Há, por fim, um caráter relacional e coletivo associado à fala feminina na caça às bruxas, explicitado nas origens do termo “*gossip*” que, antes de significar algo como “fofoca”, era utilizado para se referir a uma amiga próxima (originalmente acompanhante no parto), e que passou a significar uma fala vazia, “conversa fiada”, cujo “potencial de gerar discórdia” é oposto à “solidariedade que a amizade entre mulheres implicava” (FEDERICI, 2018, p.35). É interessante observar como diversos aspectos dessa relação entre as vítimas da caça às bruxas e a fala podem ser associados ao *excesso*, à fala que excede limites e contensões, lembrando a categoria do “excesso inquietante” que Ana Cristina Cesar identifica na escrita de mulheres.

O acontecimento histórico da caça às bruxas tem sido um tema de grande interesse das teorias feministas, popularizado, nas duas últimas décadas, principalmente pelo sucesso da obra *Calibã e a Bruxa* de Silvia Federici, publicada em 2004. A investigação a respeito do fenômeno, no entanto, interessa ao movimento feminista desde a sua primeira onda¹³⁹, e as pesquisas históricas e sociológicas do fenômeno, por um viés feminista, ganharam corpo desde a década de noventa. Além dos diversos aspectos da opressão de gênero que podem ser discutidos a partir das reflexões em torno da caça às bruxas, é possível supor que esse interesse se apoia também no encontro, ou, se quisermos, na criação simbólica, de um tipo de passado em comum. Mesmo não explicando a origem das opressões de gênero, o acontecimento pode representar um marco hist. órico significativo a ponto de tornar-se, simbolicamente, uma referência

¹³⁷ Por exemplo com o uso do *ducking stool*, instrumento feito para afundá-las na água de lagoas, e o *scolld's bridle* (BARSTOW, 1994, p. 28), um tipo de freio ou rédea, mecanismo no qual uma jaula de metal prendia a cabeça da mulher e, em alguns casos, usava lanças para atravessar sua língua.

¹³⁸ A capacidade não apenas da assertividade, mas de elaboração da linguagem, eloquência e força, representam uma ameaça, tornam essas mulheres temerárias: “The ability of early modern women to attack with words was fearsome. Curses like Anne Dixon’s were the basis for many witchcraft accusations.” (BARSTOW, 1994, p.125).

¹³⁹ Em *Women, Church and State* (1893), a sufragista Matilda Joslyn Gage dedica um longo capítulo da sua discussão sobre o papel da igreja na opressão feminina à caça às bruxas. O tema retorna ao foco da atenção feminista durante a segunda onda do movimento, na obra de Andrea Dworkin e Mary Daly, por exemplo. Em *Woman Hating* (1974), Dworkin dedica o capítulo “Gynocide: The Witches” à questão, e Mary Daly aborda o tema brevemente tanto em *Beyond God the Father* (1973) como em *Gyn/Ecology* (1978). O livro *Witchcraze: A new history of the european witch hunts* (1994), de Anne Llewellyn Barstow é um dos primeiros estudos históricos que, dedicando-se exclusivamente à caça às bruxas, parte de uma leitura que leva em consideração o gênero como categoria de análise. Barstow dedica uma parte significativa de sua introdução à revisão de trabalhos anteriores a respeito da história da caça às bruxas, chamando atenção ao apagamento, até então, da questão de gênero na discussão histórica do período.

para pensar, coletivamente, tal opressão. Lembremos que um dos problemas identificados por Simone de Beauvoir quanto à possibilidade de formar, entre as mulheres, um grupo que as pudesse distinguir, é justamente a inexistência de um acontecimento histórico que marque a opressão, a ausência de um passado comum:

Não raro, também, os dois grupos em presença foram inicialmente independentes; ignoravam-se antes ou admitiam cada qual a autonomia do outro; e foi um acontecimento histórico que subordinou o mais fraco ao mais forte: a diáspora judaica, a introdução da escravidão na América, as conquistas coloniais são fatos precisos. Nesses casos, para os oprimidos, houve um passo *à frente*: têm em comum um passado, uma tradição, por vezes uma religião, uma cultura. (BEAUVOIR, 2017, p. 15)

Sabemos, é claro, que a opressão de gênero não teve origem no acontecimento histórico da caça às bruxas, e não há qualquer intenção, entre as autoras que discutiram o tema, de defender hipóteses desse tipo. Entretanto, parece ser consenso hoje, a partir desses trabalhos, que se trata de um marco determinante para pensar a forma como se desenvolveram as relações de gênero nos últimos séculos, tanto na Europa como nos países colonizados¹⁴⁰. A memória é um tema comum a diversos desses estudos, que terminam por destacar a importância da recuperação desse passado para pensar as relações de gênero no presente e no futuro (lembrando o gesto de “des-esquecimento”, presente nas discussões teóricas a respeito da tradição do primeiro capítulo deste trabalho).

Se o pensamento feminista encontra na recuperação da memória da caça às bruxas alguma possibilidade de reimaginar um passado em comum, ainda que por meio do marco histórico de violência, a figura da bruxa parece ser fundamental para pensar qualquer ideia de tradição entre mulheres. Mas o seu potencial enquanto arquétipo fundamental para essa discussão também se dá pelo seu caráter duplo. Além de poder representar algum sentido de coletividade, no discurso feminista, a bruxa apontará também para a impossibilidade de formar laços, já que a caça às bruxas foi (e ainda é, segundo Federici, “em todas as suas diferentes formas”), “um poderoso meio de destruir relações comunitárias, injetando a suspeita de que por baixo da vizinha, da amiga, da amante, se esconde outra pessoa, que cobiça poder, sexo, riqueza, ou simplesmente deseja fazer o mal.” (FEDERICI, 2018, p. 88). As pesquisas a respeito da caça às bruxas interpretam, nesse acontecimento histórico, também a origem de uma quebra de laços entre mulheres, cujas consequências são sentidas até os dias de hoje. Por fim, a bruxa

¹⁴⁰ Seja pelo ponto de vista da cultura herdada das antigas metrópoles, seja por uma série de formas como os processos coloniais estão diretamente ligadas aos fenômenos históricos associados à caça às bruxas, como discutem Barstow (1994) e Federici (2017).

aparece, nos tratados dos demonólogos, como uma versão pervertida da figura materna (Chopard, 2007), de modo que apresenta um interessante ponto de partida para discutir com as concepções idealizadas de “matrilinhagem” da *ginocrítica*.

É preciso considerar, na presente discussão, a dupla natureza histórica e mítica da bruxa. Enquanto figura histórica, a bruxa pode representar uma oportunidade de identificação de grupo, na imagem das vítimas de atos de violência, aos quais é preciso nomear e condenar. Porém, sua natureza enquanto mito, anterior à situação histórica da caça às bruxas, não pode ser reduzida apenas à vítima histórica, de modo que a bruxa sustenta na sua constituição dupla uma das principais ambivalências da figura feminina no imaginário cultural: a vítima e a vilã. A necessidade de sustentar essa ambivalência coloca problemas para uma crítica feminista que deseja recuperar a tradição de mulheres como linhagem idealizada. Por isso mesmo, a bruxa tanto nos interessa.

Nas últimas partes do presente trabalho, a bruxa, tanto na sua versão histórica, quanto nas suas versões mítico-literárias, será um fio condutor para explorar as formas como a ideia de tradição de mulheres se apresenta na escrita das poetisas aqui trabalhadas: enquanto gesto de busca imaginativa, enquanto problema, ou mesmo enquanto impossibilidade. Diferente da forma como o símbolo do cisne guiou as reflexões da segunda seção deste trabalho, porém, não interessa aqui buscar, na poesia de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith, referências diretas à bruxa, mas desenvolver reflexões sobre o tema da tradição e da relação literária entre mulheres tendo como fio condutor um universo imagético, histórico e simbólico associado à bruxa.

Ao observar as tentativas de pensar a tradição de mulheres pela crítica literária feminista (em especial na *ginocrítica*), foi possível identificar três gestos de leitura, que se mostram interessantes e produtivos, mas que tiveram também suas armadilhas. São eles: a leitura com enfoque no *imaginário*, em primeiro lugar; a leitura *intertextual* em segundo; e a *recuperação de mitos e figuras femininas do mal*, em terceiro. As últimas três partes deste trabalho seguirão a proposta de revisitar cada um desses gestos de forma crítica, os repetindo, em certa medida, mas os questionando e, principalmente, buscando transformá-los por meio da leitura das poetisas aqui estudadas. As várias facetas da figura da bruxa (como mito e como vítima histórica) formarão um fio condutor para a essa releitura.

Como já foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, uma conquista interessante da *ginocrítica* foi a aproximação ao texto literário e suas produções simbólicas e imagéticas, a interpretação de símbolos e metáforas a partir das relações de gênero. Entretanto, a principal armadilha dessa abordagem reside na tendência ao essencialismo, que surge na tentativa de definir ou identificar uma “imaginação feminina”, como fez Patricia Meyer Spacks, entre outras. Ora, é preciso problematizar esse modo de ler a imaginação enquanto manifestação diferenciada essencialmente pelo gênero, de um lado, enquanto, de outro lado, é produtivo compreender que os símbolos se solidificam no imaginário coletivo a partir de processos históricos, e que certos significados simbólicos, estabelecidos na cultura ao longo da história, podem ser reproduzidos, criticados, e até mesmo superados pela criatividade da imaginação poética. É nesse sentido que busco fazer dialogar o pensamento de Bachelard sobre a imaginação, particularmente suas reflexões a respeito da “imaginação material”, com certas construções históricas de símbolos e imagens em torno da figura feminina, constituídas a partir do fenômeno histórico da caça às bruxas, e até hoje presentes na cultura ocidental.

Para discutir a “Imaginação material da bruxa”, que será desenvolvida ao longo dos próximos capítulos, o pensamento de Bachelard a respeito da imaginação na poesia deve funcionar como antídoto para certo essencialismo da abordagem da imaginação “feminina” da *ginocrítica*. Inversamente, para contrapor a neutralidade do imaginário em Bachelard, proponho pensar aspectos simbólicos associados à figura das bruxas, possibilitando reler Bachelard por um viés “generificado” (*gendered*), situando historicamente os símbolos que transformam a relação do imaginário coletivo com as questões de gênero. Algumas linhas de leitura da imaginação material identificadas, nessa seção, a partir da produção poética (principalmente de Ana Cristina Cesar, mas também de Adília Lopes) continuarão servindo como fios condutores para as leituras propostas em seguida, ganhando assim a imaginação material um papel central nas leituras subsequentes.

O segundo gesto de leitura, que busca evidenciar relações intertextuais entre autoras, é acompanhado, na *ginocrítica*, pela concepção de “matrilinhagem”. Esta última pressupõe o “encontro das mães literárias” como condição fundamental de possibilidade para a produção poética de mulheres. A relação entre a poeta e suas antecessoras é lida, a partir dessa ideia, de uma forma idealizada, apagando os aspectos potencialmente conflituosos e silenciadores dessa relação. As leituras propostas nos três

capítulos que compõem a Parte 4 (“A mãe literária como bruxa”), têm por objetivo a releitura das relações de intertextualidade intergeracional de mulheres, de forma a rever a figura da “mãe literária” de um ponto de vista crítico. Em *The Wicked Sisters* (1992), Betsy Erkkila empreende o gesto crítico ao reducionismo presente nas metáforas familiares da *ginocrítica* e inspira, em grande parte, as leituras aqui propostas. O foco de Erkkila, entretanto, é mostrar o aspecto conflituoso das relações concretas entre autoras na história da literatura. Nesse ponto, minha leitura se diferencia da sua justamente devido ao afastamento (geográfico, cultural e temporal) das “predecessoras” de língua inglesa em relação às poetisas aqui discutidas. As autoras de língua inglesa são, entretanto, figuras centrais na sua produção, com quem as poetisas dialogam diretamente. Nesse sentido, minha leitura investe em uma crítica à *matrilinhagem* que se constrói “por dentro” do próprio texto poético, ou seja, investiga os limites da concepção da “maternidade literária” no diálogo diretamente poético. Torna-se relevante também a problemática da situação periférica de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes em relação às autoras de língua inglesa, interlocutoras centrais de sua poesia.

A recuperação literária dos mitos associados à mulher é um dos temas centrais das leituras da crítica feminista. Em obras como *Stealing the language* (1986), de Alicia Ostriker, pesquisadoras posteriores à *ginocrítica* (mas alinhadas, em diversos aspectos, com as propostas desta última), identificam a presença de figuras mitológicas na poesia de mulheres, lidas por estas como forma de reconstruir um passado mítico em comum, criticando interpretações misóginas desses mitos e, em certa medida, reabilitando figuras femininas associadas ao mal. A tentativa, na quinta e última parte do presente trabalho (“Figuras femininas do mal”), é fazer uma apropriação crítica desse gesto, de modo a evidenciar, na produção das poetisas aqui discutidas (dentre as quais Patti Smith terá um papel fundamental), a recuperação ambivalente dessas figuras. Interessa-me identificar gestos poéticos que sustentam o caráter maléfico desses mitos, entendendo que, muitas vezes, a redução desse aspecto implica também o apagamento da agência da figura feminina. Trata-se, novamente, de sustentar a ambivalência fundamental evidenciada pela figura da bruxa: entre vilã e vítima, poderosa e assujeitada; aquela que fomenta, ao mesmo tempo, a conexão e o conflito.

Capítulo 7 – Ar: Ana Cristina Cesar e o “gás de decolagem”

Introdução

Segundo o verso do penúltimo poema do livro *A Teus Pés*, “Felicidade se chama meios de transporte” (CESAR, 2013, p. 120). Os “meios de transporte”, título de uma versão anterior do projeto desse mesmo livro¹⁴¹, estão, de fato, por toda parte em sua poesia: da bicicleta que aparece diversas vezes em *Cenas de Abril* aos trens e aviões implícitos e explícitos em *Luvras de Pelica* e passagens de *Inéditos* e *Dispersos*, deixando entrever experiências de viagem, aos carros que aparecem em *A Teus Pés*, sempre em alta velocidade, ou aos navios que é difícil “ancorar no espaço”, e que as mulheres e crianças “desistem de afundar”¹⁴². Mas por toda a sua produção poética há uma particularidade no tecer dessas imagens dos meios de transporte de um modo, dito de maneira bachelardiana, “mais sonhado”.

A escrita de Ana Cristina Cesar parece se fazer em trânsito, em deslocamento, como afirma Viviana Bosi no artigo “à mercê do impossível”: “há várias passagens em que a cena da escrita ocorre nos ‘meios de transporte’ (...) O próprio ato de escrever é figurado em deslocamento, como se a poesia fosse uma viagem veloz no tempo e no espaço” (CESAR, 2013, p. 429). Mas certa urgência é enxertada nesse deslocamento, já que “Ana Cristina, assim como outros poetas de sua geração, debate-se com o agora.” (idem, p. 427). Para Bosi, essas são características também geracionais:

¹⁴¹ Alice Santana descreve o caderno que leva o título “Meios de Transporte”, no arquivo da autora, da seguinte forma: “No verso da capa, caneta azul e letra apressada, espécie de canteiro de obras que hoje faz parte de seu acervo, desde 1999 sob a guarda do Instituto Moreira Salles, ela cunhou: *Meios de transporte*. Tudo leva a crer que esse caderno de capa dura, pautado, tipo escolar, era uma tentativa de organizar o volume que seria lançado em 1982, pela Brasiliense, na coleção *Cantadas Literárias*. Dos 43 poemas de *A teus pés*, apenas os nove que fecham o livro não apareciam nos rascunhos – embora dois deles, “Samba-canção” e “Travelling”, estivessem anexados em folhas avulsas, datilografadas.” (SANTANA, 2016, s/p)

¹⁴² “Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador.”, “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata” (em “arpejos”, CESAR, 2013, p. 26); “Perdi um trem. Não consigo contar a história completa.” (p. 32), “Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. “Trem atravessando o caos”? — qual o quê”, “Era um trem atrasado, parador”, “É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partid” (p. 59, em *Luvras de Pelica*); “Último trem subindo ao/ céu” (p. 305). “mas nessa hora acordo com um sonho incomodando como um sinal de alerta, um sonho dentro do automóvel, cidade adentro”, “e acordo com a aflição que bateu dentro do carro” (p. 64); “carro em fogo pelos ares” (p. 85) “escrevendo no automóvel”, “Ancorada no carro em fogo pela capital” (p. 121), “Me lembro da rádio a mil dentro do carro,/ e de uma saudade inata.” (p. 217) “Escapo no automóvel aos guinchos.” (p. 284), “Nada disfarça o apuro do amor./ Um carro em ré.” (p. 305). “aviso que vou virando um avião”, “sem gás de decolagem” (p. 94), “decolagem lancinante” (p. 121), “uma água/ sem gás/ de decolagem” (p. 259). “é sempre mais difícil/ ancorar um navio no espaço” (p. 17), “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios”, (p. 87), etc.

“A convicção de que o tempo se encolheu e só existe este único (e último) instante, característica de sua geração de artistas repropõe-se fortemente. A forma perene da arte é comprimida pela irrupção do imediato.” (BOSI In: CESAR, 2013, p. 427). Essa irrupção do imediato ecoa o imaginário do risco, da morte iminente, do inevitável.

Retomando o verso “felicidade se chama meios de transporte”, é possível também fazer a associação com a ideia de morte por meio da associação ao poema “meios de transporte”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1975 em *Museu de tudo* (NETO, 1975, p. 6), no qual dois meios de transporte são metáforas para a morte, ou melhor, para condições de saúde que levam à morte: o câncer como ônibus “que ninguém quer mas com que conta;/ não se corre atrás dele,/ mas quando ele passa se toma”; e o táxi como enfarte: “Sem pontos de parada,/ solto nas ruas como táxi,/ sem o esperar, querer,/ sem ter porque, se toma o enfarte” (idem)¹⁴³. Ao afirmar que “felicidade se chama meios de transporte”, Ana Cristina se apropria, talvez, do título do poema de João Cabral, acrescentando a ele o qualitativo positivo, de forma a associar à felicidade o poema triste, ou associar a felicidade justamente à leitura do poema de João Cabral (ou escrita). De outro lado, Ana Cristina inverte, ao citar João Cabral, a associação mais corrente entre morte e infelicidade, na leitura do poema do poeta pernambucano. Mas os meios de transporte de Ana Cristina ultrapassam a referência a João Cabral, povoando a produção da poeta carioca, e a sua associação com a ideia de morte retornará, em discussões posteriores, de uma forma bastante distinta da cabralina.

Poderíamos explicar a presença do elemento da velocidade, da mobilidade e do veículo na poesia de Ana Cristina Cesar por meio da relação de sua geração com tradições poéticas da modernidade, com as quais ela dialoga. Ao investigar um pouco mais essa hipótese, porém, veremos que, ainda que ela alcance inserir aspectos da escrita de Ana C e sua dicção em uma trama de relações literárias historicamente situadas, faltará à análise histórica a possibilidade de aprofundar as imagens poéticas de voo e mobilidade, de fazê-las ecoar, desdobrar sua potencialidade imaginativa.

A geração *Beat*, assim como os modernistas brasileiros, duas influências importantes na escrita da poeta, partilham do interesse pela mobilidade, e principalmente pela figura dos veículos urbanos (recorrentes na sua escrita). Entretanto, o modernismo brasileiro parece fornecer referências a serem, de certa forma,

¹⁴³ Essa mesma associação se repete em determinados poemas da série “A indesejada das gentes”: “Morrer é andar de automóvel”, “morrer de avião”, porém esses poemas provavelmente não foram conhecidos pela poeta carioca, considerando sua data de publicação.

ultrapassadas, como aponta Laíse Bastos (2010) sua análise da relação entre Ana Cristina, Francisco Alvim e Drummond:

Se Alvim está mais para um Drummond tardio, Ana entende que a questão poética passa por outras instâncias que não necessariamente modernas, como sugerem os poemas: “Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo.” (1998, p.154) [BASTOS, 2010, p. 209]

Para a análise de Bastos, ainda que as imagens urbanas da velocidade sejam claras heranças modernistas, é justamente na chave da velocidade que a poeta se distancia dos modernos:

Portanto, se Francisco Alvim, de certa forma, atualiza a velocidade de Drummond no mesmo ato de espiar o mundo, e deixa os rastros de modernidade escondidos na sutileza do olhar e do dizer (uma palavra, uma pontuação, um verso, uma tonalidade familiar no poema, por exemplo), Ana Cristina Cesar exagera a velocidade de Alvim. Como um raio – a propósito do que já sugeriu o poema de Ana – Ana fotografa cada instante, capta o momento, a música, o barulho, as imagens, expõe o mundo e se expõe. (idem, p. 2010)

Quanto aos *Beat*, para quem a poesia dialoga diretamente com as imagens do carro na estrada e o movimento urbano, que também transparece na dicção poética, na escrita automática e no fôlego dos versos, a sua comparação com a geração *marginal* dos anos 70 pode ser pensada pelo viés formal mas também existencial, segundo Joana Matos Frias:

Além-fronteiras, só um grupo de escritores havia sido capaz de conciliar esta atitude existencial irreverente e excessiva, pontuada pelo culto do escândalo, com a criação de autênticas obras-primas: os beats norte-americanos. Apresentando uma obra que contava já com Howl, de Allen Ginsberg (1955), e *On the Road*, de Jack Kerouac (1957), esses filhos da noite eram o único exemplo vivo de um conjunto de artistas que, como resumiu Ana C. ao refletir sobre os poetas marginais, “levava as suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais”, pois haviam conseguido gerar um espaço artístico único, onde os limites da vida e da arte se fundiam. (FRIAS, 2005, p. 11-12)

Mas a relação entre a poesia da geração mimeógrafo e os *Beat* pode ser pensada também em termos estéticos (no sentido de aspectos que ampliam a discussão histórica), abrindo caminho para uma leitura da poesia atenta a significados que surgem do processo imaginativo na escrita de Ana Cristina, e não apenas se expliquem pelas temáticas ou motes modernos-modernistas.

Os *Beat*, nas palavras de Frias, “tinham injetado a sua liberdade existencial no seio do verso e da prosa, desoprimindo o poema e a narrativa de qualquer constrangimento métrico, sintático e lexical, abrindo assim os poros da língua, para que a sua pele pudesse respirar.” (idem). Essa abertura da linguagem poética dialoga de forma bastante próxima com a dicção de Ana Cristina Cesar, cujas influências *Beat* podem ser verificadas, por exemplo, no texto “À meia noite no meio fio”, em *Cenas de*

Abril, que tem epígrafe de Jack Kerouac, e cujas primeiras palavras são uma tradução livre do início de “Doctor Sax”, do mesmo autor.

Essa abertura da linguagem, essa desopressão “de qualquer constrangimento métrico” da qual fala Frias é, de certa forma, interpretada à luz da imaginação poética de Bachelard por João Crepschi (2017) quando ele lê *Howl* de Allen Ginsberg, a partir de imagens aéreas no poema, enquanto ato de perambular dos personagens do poema, os telhados, e as características aéreas do próprio jazz. A escrita de Ana Cristina Cesar dialoga com essas imagens aéreas da mobilidade, e sua dicção trabalha diretamente com o que Bachelard chamará de “imaginação dinâmica”¹⁴⁴.

Há, no vocabulário conceitual do filósofo francês, a definição de duas imaginações que estão em constante imbricação: a imaginação dinâmica e a imaginação material. A imaginação dinâmica, colocada por Bachelard e seus principais críticos como primordial, procura abranger o movimento como uma das principais funções da imaginação. No livro em que discorre a respeito da imaginação dinâmica, *O Ar e os Sonhos*, Bachelard afirma que uma imagem estável “corta as asas à imaginação” (Bachelard, 1990, p. 2). Em outras palavras, sustenta que a imaginação vai além das imagens que forma, e que está, necessariamente, em movimento. (...) a imaginação é uma “mobilidade espiritual”, uma função essencial de livre movimento que caracteriza o psiquismo humano em contato com seu mundo exterior.” (VOIGT, 2009, p. 65)

Entre os Beats na leitura de João Crepschi e os ares de Ana Cristina Cesar há diferença. De fato, os dela não são ares de leveza ou de elevação. As imagens de liberdade na poesia dela precisam de algo a mais: não se desenrolam naturalmente, são empurrões, necessitam de certa explosão inicial, de certa ignição. As imagens do carro e do avião se misturam num voo que se parece com uma faísca e uma explosão, que se sustenta sempre no instante, como um truque de mágica: “Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fuzil.”, “pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e teu espanto!” (“Fogo do final”). É um voo-corrída em rasante pela cidade como num carro em alta velocidade, às vezes pela contramão, mas não se trata da magia de uma flutuação, como nos sonhos de voo descritos por Bachelard. Ao contrário, porém, das reflexões sobre os sonhos de voar em Bachelard, esse voo tão específico da poesia de Ana Cristina Cesar não é leve: é um voo de fogo. O

¹⁴⁴ Convém pensar a imaginação dinâmica como função da imaginação, que doa aos elementos discutidos por meio da imaginação material, sua mobilidade. O ar é, para Bachelard, o element que permite de forma mais direta essa mobilidade, mas ela se potencializa, pela imaginação dinâmica, na relação com quaisquer elementos da imaginação material: “Se uma lei das quatro imaginações materiais obriga a imaginação a se fixar numa matéria, a imaginação não vai encontrar aí uma razão de fixidez e de monotonia? Seria inútil, então, estudar a mobilidade das imagens. Tal não é o caso, porque nenhum dos quatro elementos é imaginado em sua inércia; ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial; (...) Para empregar ainda mais uma vez a maravilhosa expressão de Fondane, um elemento material é o princípio de *um bom condutor* que dá continuidade a um psiquismo imaginante.” (BACHELARD, 1990, p. 8)

voo em velocidade de Ana Cristina Cesar é um voo ígneo, de estouro, dotado de um motor de arranque, movido a faísca. Esse voo que parece acontecer tanto no chão como no céu, sempre em rasante, não se utiliza, na verdade, dos tais “meios de transporte”, isto é, não passa pelo tema urbano modernista. Como se fossem desculpas, são como as rodinhas da bicicleta para a nossa imaginação infantil que ainda não sabe levantar voo sozinha. Mas Ana sempre abandona as rodinhas.

Ainda que o sonho de voo de Bachelard seja associado à leveza, o que não se verifica na poética dos voos de Ana Cristina Cesar, o filósofo levanta um ponto que parece relevante para a presente leitura, ao discernir o voo onírico natural do voo racionalizado, na imagem das asas ou das máquinas que fazem voar¹⁴⁵. Se considerarmos os meios de transporte como as asas, para Bachelard, “As asas serão então mantidas como sinais alegóricos do voo, para contentar tradição e lógica, e buscar-se-á alhures sugestões dinâmicas, e com frequência sugerir será mais eficaz que desenhar.” (BACHELARD, 1990, p. 76). Ora, se Ana Cristina Cesar povoa sua poesia de meios de transporte, por meio dos quais obtemos as imagens de decolagens e voos, não seriam estes equivalentes à racionalização acusada por Bachelard? À primeira vista, sim, porém, as imagens dos meios de transporte são mencionadas como sugestões visuais e transformadas na sua poesia, deixando de exercer funções concretas e racionais, como espero mostrar com as análises a seguir. Por exemplo: para que o carro se torne uma imagem do voo, do dinamismo aéreo, a poeta não o transforma em um carro voador, mas lança mão de imagens poéticas como “carro em fogo pelos ares” (“mocidade independente”) ou “carro em fogo pela capital” (“fogo do final”). O carro em fogo pelos ares não é um carro voador, mas voa na medida de uma explosão, da combustão e da velocidade: vai pelos ares por consequência da sua velocidade, e então pega fogo, ou pega fogo e, por consequência, voa. Além disso, nos poemas em que as imagens de voo figuram, a imaginação dinâmica se faz presente principalmente pela sucessão e substituição de imagens, como veremos evidentemente no segundo “atrás dos olhos das meninas sérias”, e principalmente em “instruções de bordo”. Nesses

¹⁴⁵ “Se estamos certos a propósito do papel *hierárquico* da imaginação material em face da imaginação formal, podemos formular o seguinte paradoxo: em relação à experiência dinâmica profunda que é o voo onírico, a asa é já uma racionalização. (...) o vôo onírico nunca é um voo alado (...) Toda naturalidade da asa em nada influi nesse assunto. A naturalidade da asa objetiva não impede que a asa não seja o elemento natural do voo onírico. Em suma, a asa representa, para o vôo onírico, a racionalização antiga. Foi essa racionalização que originou a imagem de Ícaro. (...) o mesmo papel que desempenha o avião na poética de Gabriel d’Annunzio.” (BACHELARD, 1990, pp.27;28)

poemas fica claro que a imagem do avião funciona como um impulso para a imaginação (sinal alegórico do voo), que se dinamizará na construção do poema.

Apesar da poética de Ana Cristina Cesar se utilizar da imaginação dinâmica, que cria movimento, os voos dos seus poemas não são voos naturais nem de leveza, como quereria Bachelard, mas parecem estar associados à transgressão, à necessidade de conquista violenta de um espaço que não lhe pertence. Essa transgressão não aparece apenas como positividade, vem acompanhada de um risco. É justamente a imagem da “poesia em risco” que concentra as reflexões de Viviana Bosi a respeito da poesia dos anos setenta no Brasil, mostrando que alguns desses aspectos aqui mencionados na poesia de Ana Cristina Cesar dizem respeito também a um tipo de expressão específica da sua geração:

Até mesmo as aliterações e assonâncias obsessivas reforçam a impressão da escrita como ‘rastros’, vestígios antes do risco da destruição: “se entala./ Estalam as tábuas”, “acaso de que se escapa incólume”...Embora na literatura não seja necessariamente no tema que se manifeste a representação do processo social, o poema escrito “nas paredes da cela” traz no ritmo e no conteúdo o espaço estreito e precário de expressão para os que se sentiam oprimidos em um tempo de prisioneiros. (BOSI, 2021, p. 156)

A repressão da ditadura pode ser pensada, então, como pano de fundo específico de certa angústia transmitida pelos voos de explosão e risco em Ana Cristina Cesar. Tendo todos esses aspectos da poesia da sua geração e das influências modernas como pano de fundo, porém, quero apontar como alguns desses poemas dialogam também com questões de gênero que aparecem na sua poesia com certo tom de urgência. Como veremos, em muitos dos poemas associados ao voo e a essa mobilidade em velocidade e intensidade de arranque na sua poesia, aparecem também imagens de uma feminilidade transgressora ou maléfica.

O tema da mobilidade e do movimento (e as imagens e símbolos que o circundam) é historicamente central para o pensamento feminista, sendo associado de modo geral à resistência em relação ao confinamento. Entretanto, um breve passeio por reflexões a partir de áreas distintas que levam em consideração as questões de gênero e o tema do movimento e da mobilidade evidenciam um campo pleno de contradições, tanto no âmbito concreto como simbólico.

Ideologias tradicionais de gênero ecoam “um dualismo que associa mulheres e feminilidade à casa, privacidade, espaços domésticos e movimento restrito (...) e homens e masculinidade à esfera pública, espaços urbanos e movimento expansivo.” (HANSON, 2010). A domesticidade como confinamento, como oposição à

mobilidade, é um tema abordado por linhas diversas de pensamento feminista, de Simone de Beauvoir com a problemática da falta de sentido existencial vivida pela dona de casa no trabalho doméstico, a Sylvia Federici e o viés do trabalho doméstico e reprodutivo como trabalho não pago, passando por inúmeras outras discussões. As imagens e metáforas de mobilidade povoam o imaginário das discussões de gênero em diversos âmbitos culturais através da história. A sufragista Frances Willard, por exemplo, dedica, em 1895, o livro *A wheel within a wheel* à sua experiência de aprender a andar de bicicleta aos 52 anos. Willard retrata a bicicleta como instrumento de libertação feminina, tanto pelo viés metafórico (nas descrições das sensações que associa às suas experiências de liberdade de mobilidade na infância), quanto pelo potencial concreto de autonomia que ela representa.



Frances Willard

No âmbito simbólico, sabemos que algumas expoentes da crítica literária feminista, como Gilbert e Gubar, por exemplo, se dedicaram à investigação das metáforas de aprisionamento e confinamento na literatura de autoras do século XIX, associando a mobilidade à libertação. Nas obras desse período lidas por elas, porém, as imagens e metáforas de movimento não estão diretamente representadas, e sim sugeridas pelo seu oposto. Mais tarde é possível identificar, como faz Deborah Paes de Barros (2004), a relevância de produções literárias e culturais em torno de narrativas de viagem na escrita de mulheres estadunidenses. Barros entende o sujeito feminino das narrativas de estrada, elementos centrais na cultura pop estadunidense, como “monádico”, que “resiste à linearidade da estrada convencional” (p. 7), atribuída à tradicional narrativa heroica masculinizada.

O advento de pensamentos feministas mais atentos à interseccionalidade, em diálogo com outras áreas, permite complexificar, entretanto, a associação entre mobilidade e emancipação, por exemplo na investigação de grupos de mulheres afro-americanas para quem a contenção espacial está associada positivamente ao enraizamento e à comunidade (HANSON, 2010). Em outros casos, como o do aumento do êxodo rural feminino no Brasil, a mobilidade feminina pode ser interpretada também por um viés mais complexo e não apenas positivo, como consequência, por exemplo, da exclusão que essas mulheres sofrem em relação à sucessão das propriedades familiares no campo, como observam certos estudos a respeito de questões de gênero na agricultura familiar brasileira (BRUMER, 2008). Para essas e outras mulheres, a desigualdade de gênero pode gerar, negativamente, a necessidade da mobilidade, e não o contrário¹⁴⁶. Discussões sobre mobilidade urbana, por exemplo, seguem atravessadas pela violência de gênero, e o espaço urbano tensiona opressão e resistência, principalmente para identidades femininas dissidentes, como as travestis (ORNAT e SILVA, 2010).

Mesmo no âmbito simbólico, o tema se verifica muito mais complexo do que a associação do senso comum entre mobilidade e emancipação, por um lado, e imobilidade e aprisionamento por outro lado. O carro, por exemplo, símbolo importante da cultura capitalista estadunidense, tem significado simbólico contraditório na discussão de gênero. Se para a *flapper* dos anos vinte, figura associada à rebeldia feminina, atividades consideradas da esfera masculina eram apropriadas como gesto de resistência, incluindo beber, fumar, fazer sexo casual, e dirigir seu próprio carro; para as donas de casa dos anos cinquenta, o carro deixa de ser um símbolo de libertação e passa a ser associado às obrigações da esposa e mãe. Betty Friedan conta como ela é expulsa do grupo de rodízio das mães da vizinhança que levam os filhos para as aulas de dança e música ao chamar um taxi para as crianças na sua vez, porque estava ocupada escrevendo¹⁴⁷.

¹⁴⁶ É possível mencionar também exemplos da relação inversa, na qual a mobilidade segue associada positivamente à emancipação feminina. Jennifer Mandel (2004) aponta os benefícios da mobilidade para mulheres comerciantes em Benim (África Ocidental). A habilidade de acessar maiores distâncias representa maior renda, e implica, de outro lado, a necessidade de rede de apoio no cuidado da casa. Saraswati Raju (2005) estuda a relação entre mobilidade e participação social a partir de projetos com mulheres no norte da Índia. A capacidade de se movimentar fora de casa e participar sozinhas de atividades sociais está associada, para essas mulheres, ao aumento de confiança, desafiando estruturas de poder. Para estes e outros exemplos ver HANSON (2010).

¹⁴⁷ “As long as I only wrote occasional articles most people never read, the fact that I wrote during the hours when the children were in school was no more a stigma than, for instance, solitary morning drinking. But now that I was acting like a real writer and even being interviewed on television, the sin

Este breve apanhado de exemplos não aponta caminhos a serem seguidos na presente discussão, mas está aqui para mostrar, em primeiro lugar, a importância do tema nas discussões de gênero nas áreas mais diversas da produção de conhecimento e na construção cultural de símbolos. Em segundo lugar, pretendo mostrar que o tema pode gerar contradições e paradoxos. Não há associação absoluta e fixa entre mobilidade e positividade, fixidez e negatividade na história dos estudos de gênero, mas está claro que o tema do movimento e da imobilidade é um problema integrado de forma indissociável a tais discussões. Está claro também que o movimento, o voo, a velocidade, em suma, todas essas imagens agregam complexidade, encontram obstáculos à simbolização simples quando vêm associadas aos problemas de gênero.

Se a própria categoria de gênero complica, historicamente, a ideia de leveza ou naturalidade no imaginário da mobilidade, podemos considerar as implicações de outros fatores, como uma sexualidade marginalizada, por exemplo, visível nas imagens de contramão, de contrafluxo e de risco, presentes na poesia de Ana Cristina Cesar. Na intersecção entre diversas categorias de subjetividade, a poesia de Ana Cristina Cesar não abre mão de sua criatividade poética que expande e desafia limites através de imagens de uma mobilidade que custa a vencer a inércia e que aponta ora para o perigo, ora para a liberdade.

Dessa forma, nos parece que tentar explicar a presença desse tema na poesia de Ana Cristina Cesar simplesmente como uma temática moderna, presente enquanto tal na tradição poética, talvez não seja suficiente. Associar a leitura da poética de Ana C às questões feministas não deixa de ser também apenas um outro recorte, mas que talvez possa ampliar as discussões em torno da sua imaginação poética, sem pretensão de apontar causas ou explicações, mas contribuindo para uma das perguntas que continuam guiando este estudo: a construção simbólica que associa figuras femininas na história e na literatura constrói, na poesia da segunda metade do século XX, algum tipo de tradição?

Os poemas que leremos a seguir parecem mostrar que, para compreender a “disciplina aérea” da poética de Ana C (que também adere aos valores de decolagem,

was too public, it could not be condoned. (...) Although we had been fairly popular, my husband and I were suddenly no longer invited to our neighbors' dinner parties. My kids were kicked out of the car pool for art and dancing classes. The other mothers had a fit when I now called a cab when it was my turn, instead of driving the children myself. We had to move back to the city, where the kids could do their own thing without my chauffeuring and where I could be with them at home during some of the hours I now spent commuting. I couldn't stand being a freak alone in the suburbs any longer.” (FRIEDAN, 1974, p. 366).

mas que difere da disciplina aérea bachelardiana, associada aos “aprendizados da leveza”), será necessário pensar as particularidades das associações entre o voo e as figuras femininas da “ousadia” (CAMARGO, 2003), ou as figuras femininas associadas ao mal, seja nas imagens mais palatáveis da cultura *pop* e da modernidade (que desenvolveremos na discussão a respeito da *femme fatale*, na última parte deste trabalho), seja pelas associações simbólicas com as figuras da bruxa e seu voo, discutidas ainda no presente capítulo.

Se a mobilidade é trabalhada por Ana Cristina Cesar em diversas imagens que transitam dos meios de transporte a um espaço imaginativo do voo, este não é, no entanto, um voo fácil, ele necessita da explosão que vence a inércia com muita dificuldade. E mesmo quando é possível, essa mobilidade se apresenta não como pura emancipação ou libertação, mas como um gesto que, na mesma medida em que pode ser emancipador, é também perigoso. A associação a imagens femininas transgressoras e maléficas (que cruzam tempos entre cultura pop, cinema hollywoodiano, e figuras mitológicas), permite pensar que o “arquétipo da bruxa” em Ana C se associa a esse universo aéreo e ígneo, de certo voo transgressor.

O voo das bruxas: o ar e o feminino maléfico

No livro *As Putas do Diabo* (2007), Armelle Le Bras-Chopard tece uma análise do período histórico da caça às bruxas, procurando compreender, a partir dos textos dos demonólogos, além dos diferentes aspectos sociais, econômicos e históricos que culminaram no fenômeno da perseguição de milhares de mulheres, alguns dos pressupostos que informam o pensamento religioso da época, e que permitem a construção da figura da bruxa:

A demonologia, com os seus relatos de bruxas que congregam, à maneira dos sonhos, elementos da vida de todos os dias e construções imaginárias, espelha, de uma forma simbólica, o medo obsessivo da época: a autonomia das mulheres e as repercussões do poder masculino. (CHOPARD, 2007, p. 141)

Um dos aspectos a respeito dos quais a autora reflete é justamente a ideia do voo: “Temos, antes de mais nada, o voo da bruxa. Ele representa uma liberdade de ir e vir, não só sem autorização do marido, mas a mais das vezes sem que ele o saiba, a menos que seja também bruxo.” (CHOPARD, 2007, p. 142). O voo da bruxa pode representar uma liberdade de deslocamento ameaçadora vivida por certas mulheres que não estavam sob a custódia nem de pai nem de marido, por exemplo viúvas e outras mulheres sozinhas, que muitas vezes precisavam se deslocar por causa do comércio.

A liberdade de ir e vir de certas mulheres dá origem, segundo Chopard, a uma imagem fantástica de deslocamento, que não se iguala, mas antes ultrapassa a liberdade dos homens comuns: “É ainda mais livre do que qualquer outro ser humano, uma vez que pode deslocar-se pelos ares.” (CHOPARD, 2007, p. 142). Essa liberdade fantástica ganha, porém, conotações maléficas, associada à transgressão e aos malefícios (a bruxa besuntaria sua vassoura com unguentos feitos a partir do cozimento de crianças para possibilitar o voo [CHOPARD, p. 110]), mas também à promiscuidade, já que a bruxa se desloca pelos ares principalmente para ir ao Sabat, ocasião na qual as relações sexuais promíscuas e perversas, não apenas com o próprio Satanás e outros demônios, mas com outros homens e mulheres, são um tema longamente discutido pelos demonólogos.

A associação entre o voo das bruxas e a promiscuidade dialoga com a associação psicanalítica entre o sonho de voo e a sexualidade. Os sonhos de voo ou de queda (“aqueles em que o sonhador voa ou flutua no ar, cai, nada, etc”) são o “segundo grupo de sonhos típicos” discutidos na segunda parte da *Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud (FREUD, 2006, p. 39) e, segundo este, “reproduzem impressões de infância” (idem), relacionadas com os jogos de movimento, dos quais as crianças gostam muito (serem lançadas para o ar, por exemplo)¹⁴⁸: “Não é incomum a ocorrência de que esses jogos de movimento, embora inocentes em si mesmos, deem margem a sensações sexuais.” (idem). Freud cita também as interpretações de dois estudiosos (Dr Paul Federn e Mourly Vold), que sustentam a teoria da relação entre o sonho de voo e a ereção ou as poluições noturnas. A comparação ao pássaro também ganha conotação sexual em sua leitura, quando aponta que “a estreita ligação entre voar e a representação de pássaros explica por que, nos homens, os sonhos de voar costumam ter um sentido francamente sensual; e não nos surpreenderemos ao ouvir dizer que este ou aquele sonhador se sente muito orgulhoso de seus poderes de vôo.” (idem, p. 40)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Ainda que afirme que é impossível dar uma interpretação geral, e que cada caso terá um significado diferente, o autor considera que “a matéria prima das sensações” contidas nesses sonhos “deriva sempre da mesma fonte” (idem).

¹⁴⁹ As interpretações de Freud nesse trecho são fortemente divididas por gênero, e quanto às mulheres, com exceção do seu primeiro exemplo (uma paciente que tinha baixa estatura e horror à contaminação, e cujos sonhos de voo Freud interpretava como realizações do desejo de se afastar das sujeiras do chão), ele reconhece nos sonhos delas o “desejo de ser como um pássaro” (interpretação cujo cunho sexual fica evidente na explicação sobre os sonhos masculinos, já citada), ou como anjos: “outras, no sonho, tornavam-se anjos durante a noite, por não terem sido chamadas de anjos durante o dia” (idem). No tema das interessantes marcas culturais dos papéis de gênero em seu discurso, cito por fim seu breve comentário a respeito dos sonhos de queda, quando vividos pelo sujeito feminino: “Sua interpretação não oferece nenhuma dificuldade no caso das mulheres, que quase sempre aceitam o uso simbólico da queda

Esta associação também é retomada por Bachelard: “Assim é que, para a psicanálise clássica, o *sonho de vôo* converteu-se num dos símbolos mais claros, num dos ‘conceitos de explicação’ mais comuns: ele simboliza, dizem-nos, os desejos voluptuosos.” (BACHELARD, 2001, p. 19). Para Bachelard, porém, essa interpretação “deixa escapar, particularmente, o problema da imaginação” e “não leva em conta o caráter estético do sonho de voo” (idem). Segundo o filósofo, o interesse no sonho de voo está na sua possibilidade de mostrar “o caráter *vetorial* do psiquismo” (idem, p. 22), a “dialética da leveza e do peso” à qual o sonho de voo está submetido, gerando voos leves ou pesados, em torno dos quais “se acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da exaltação e da fadiga, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, do bem e do mal.” (idem). O filósofo acredita que a atribuição do símbolo do voo aos desejos sexuais seria uma redução e simplificação de um processo psíquico mais amplo de imaginação, ligado à ascensão moral, à positividade existencial, e à liberdade:

Com efeito, seria cometer uma injustiça suspeitar uma volúpia oculta em certos devaneios, em certos poemas do Voo. O traço dinâmico da leveza ou do peso é muito mais profundo. Ele marca o ser com mais constância que um desejo passageiro. (BACHELARD, 2001, p. 22).

Bachelard sempre associa a poética aérea à ascensão moral: “Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. Quando tivermos compreendido melhor a importância de uma física da poesia e de uma física da moral, chegaremos a esta convicção: toda valorização é verticalização.” (BACHELARD, 2001, p. 11).

Se Bachelard chama atenção para o caráter redutor de Freud, entretanto, não contesta sua interpretação psicanalítica do sonho de voo. Para uma perspectiva de gênero parece necessário levar em consideração ambos os caminhos: De um lado, a sedimentação, no imaginário coletivo dos demonólogos, da dimensão sexual e por isso mesmo transgressora do voo feminino. De outro, a perspectiva bachelardiana do voo como liberdade e verticalidade ligada às imagens de ascensão. A criatividade poética de Ana Cristina Cesar pode ser pensada na sua relação com esses dois modos de constituir uma simbólica do voo. Se a perspectiva de Bachelard a respeito do voo como um

como um modo de descrever a rendição a uma tentação erótica.” (idem, p. 40). Não cabe ao escopo do presente estudo uma discussão mais aprofundada a respeito, porém são significativas as marcas que certos símbolos culturais (como a queda) parecem ter no inconsciente das pacientes de Freud, e chama atenção a possível influência dessas construções de gênero associadas a tais símbolos nas interpretações do psicanalista .

símbolo mais amplo da imaginação, relacionado com as experiências da leveza e do peso, assim como com a ideia de ascensão é produtiva para pensar a poesia (inclusive as imagens em Ana Cristina Cesar), é preciso levar em consideração também a associação psicanalítica entre os desejos voluptuosos e o sonho de voo que se verifica como possível fator na imaginação dos demonólogos, analisada por Chopard, já que o voo da bruxa está associado justamente com a sua fuga noturna do leito matrimonial para viver a liberdade sexual do Sabbat. Será produtivo, portanto, perceber a dupla significação dessa imagem do voo noturno da bruxa, que acontece enquanto o marido dorme, despercebido, e que representa tanto os desejos sexuais promíscuos que se realizam no Sabbat, como a ameaça de outros tipos de liberdade feminina, associados à mobilidade física e espacial, mas também possivelmente a outras formas de liberdade.

Mas o sonho de voo tem funções menos indiretas: é uma realidade da noite, uma realidade noturna autônoma. Considerado a partir do realismo da noite, um amor do dia que se satisfaz pelo voo onírico se designa como um caso particular de levitação. Para certas almas que têm uma poderosa vida noturna, amar é voar; a levitação onírica é uma realidade psíquica mais profunda, mais essencial, mais simples que o próprio amor. Essa necessidade de ser aliviado, essa necessidade de ser liberado, essa necessidade de assumir à noite sua vasta liberdade aparece como um destino psíquico, como a própria função da vida noturna normal, da noite repousante. (BACHELARD, 2001, p. 36)

É interessante observar que, antes de ganhar corpo e forma física definida no imaginário religioso (processo no qual as bruxas e sua sexualidade serão personagens fundamentais), Satanás era descrito pelos teólogos de forma “espiritualizada”, de natureza aérea:

Ao espiritualizarem o Diabo, ao afirmarem sua natureza etérea, aérea – esse vento indescritível, um vento mau –, os teólogos deveriam, ainda mais do que a ausência de descrições nos livros sagrados, incluindo o de Henoch, ter deixado os futuros demonólogos desamparados na sua construção figurada do ser infernal. (CHOPARD, 2007, p. 35)

Percebemos então como o universo simbólico aéreo da bruxa na imaginação dos demonólogos se distancia das características atribuídas à poética do ar por Gaston Bachelard, que atribui ao sonho de voo a psicologia ascensional dotada de positividade¹⁵⁰:

Sentiremos então que há mobilidade das imagens na proporção em que, simpatizando pela imaginação dinâmica com os fenômenos aéreos, tomaremos consciência de um alívio, de uma alegria, de uma ligeireza. A vida ascensional será então uma realidade íntima. (BACHELARD, 1990, p. 10)

Talvez essa diferença não seja, de fato, sinal de um modo completamente diferente de ler e imaginar a simbólica do ar, mas, pelo contrário, sinal da atribuição

¹⁵⁰ “Nosso coração sobrecarregado pelas penas do dia, é curado durante a noite pela doçura e facilidade do voo onírico.” (idem, p. 34)

negativa que os mesmos elementos de liberdade e ascensão ganham quando associados à figura feminina. Devemos considerar, portanto, a possibilidade de um processo de generificação de certos elementos do imaginário nas manifestações culturais que se dão ao longo do processo histórico, isto é, pela construção de conjuntos de imagens informados por relações de gênero historicamente e simbolicamente constituídas: “a verdade é que a demonologia deixou como herança uma percepção do ‘eterno feminino’ que subsiste nos nossos dias, ainda que sob formas mais veladas... ou inconfessadas.” (CHOPARD, 2007, p. 76). Ou seja, Chopard acredita que a imaginação dos demonólogos ajudou a sustentar, até os dias de hoje, certas associações simbólicas que se tornaram estereótipos da feminilidade ainda correntes.

Não se trata, portanto, de falar em “imaginação feminina”, mas em conjuntos de imagens e produções simbólicas sobre as quais incidem construções históricas de gênero, pelo viés do “complexo de cultura”: construção cultural histórica de imaginários que informam, ainda que não determinem, a imaginação poética individual. Se não podemos dizer que haja imaginação, devaneio, ou poesia de mulheres e de homens, essencialmente distinta, na própria medida em que a imaginação não é uma questão conceitual de essência, pode haver, por isso mesmo, modos de ler as imagens historicamente produzidas na cultura, que são atravessadas de forma fundamental pelas questões de gênero.

Quando nos reportamos para o pensamento essencialista das ciências medievais, período em que se situam as discussões demonológicas, mesmo estando esse pensamento equivocado do ponto de vista da verdade científica ou filosófica, podemos observar aspectos interessantes quanto à elaboração dos símbolos, principalmente aqueles que são atribuídos à mulher. O aspecto aéreo a ela atribuído alude sempre a uma substância aérea impura, ou seja, não se trata do ar como elemento de pureza e mobilidade livre, mas justamente a imagem aérea do vapor impuro.

A ascensão do elemento aéreo aqui associada ao útero vazio, à não-maternidade, é ameaçadora e maligna já que, ao subir à cabeça, influenciaria negativamente os pensamentos da mulher. Além disso, esse ar que se forma a partir da não-maternidade é tudo menos um ar puro: ao deixar de cumprir sua função reprodutora, o corpo da mulher produziria imundícies que se acumulam como em uma “esterqueira infecta”.

(...) os vapores que saem deste humor agitado entram facilmente na espinha das costas e dela passam para o princípio dos nervos no corpo do cérebro [...] onde reside o raciocínio.” Uma parte do sangue inutilizado, à falta de gestação, dissipa-se nas regras, mas a

maior parte estagna e “pouco a pouco altera-se e recoze, transforma-se em melancolia ou humor negro e maligno, que envia seus vapores para a cabeça. (CHOPARD, 2007, p. 77)

O ar atribuído à mulher como força maligna é, então, completamente diferente do ar puro das alturas descrito por Bachelard em sua análise da atitude de Nietzsche, por exemplo, quando o texto do filósofo é lido como associação entre liberdade e conquista das alturas: “O ar puro é, ao contrário, uma impressão de juventude e de novidade” (BACHELARD, 2001, p. 138). O ar puro de Nietzsche é associado a um vazio positivo, “um novo vazio e uma nova liberdade” (idem), a partir do qual o poeta se desprende do passado. “Assim, na simples alegria de respirar o ar puro, encontra-se uma promessa de poder.” (idem). É um ar quente e úmido que produziria a melancolia, fenômeno que Chopard descreve como um antepassado cultural e simbólico da histeria: “a ausência de filho sobe-lhes à cabeça” (CHOPARD, 2007, p. 77). Completando esse quadro da imaginação material da mulher maligna segundo o pensamento medieval, voltamos à associação ao Diabo: “O Diabo ‘delicia-se principalmente com humor melancólico, por ser o mais conforme à sua natureza sombria e triste.’” (idem)

Como aponta Chopard (2007, p. 76), nos textos dos demonólogos que descrevem as bruxas e a bruxaria encontra-se “um exame completo da mulher, corpo e alma”, precedidos inclusive de referências literárias que caracterizam a mulher pelo viés da inferioridade ou desvio moral, mental e sexual: “As referências literárias anteriores servem sobretudo de ornamentos ou complementos às descrições que se baseiam principalmente no saber médico da época, herdado de Aristóteles.” (idem, p. 76). É nos trechos associados a esse saber médico que encontraremos mais uma vez o elemento aéreo:

Devido à sua agitação e à sua leveza quando privado de lastro, o útero tem a tendência para subir, em direção à cabeça. Mais exatamente, como explica numa carta datada de 1647 um médico fiel à teoria dos humores, o que deveria ser utilizado para alimentar o embrião perverte-se em vapor maligno e sobe ao cérebro: das imundícies “que são amontoadas na matriz [...] como de uma esterqueira infecta que alguém remexesse, sai uma grande abundância de vapores negros e malignos” (CHOPARD, 2007, p. 77)

Através da observação desse processo de imaginação medieval torna-se também visível a elaboração do imaginário coletivo, não só pelo ângulo da psicanálise de Freud, mas também pelo ângulo da filosofia poética de Bachelard, isto é, trata-se de um processo dialético que põe em diálogo tanto a criatividade simbólica quanto as ideologias em torno do gênero. Uma das tarefas às quais Bachelard se dedica em *A psicanálise do fogo* é o que ele chama de “psicanálise do conhecimento objetivo”

(BACHELARD, 1994, p. 101), que passa pela descrição de uma série de reflexões científicas já ultrapassadas a respeito do fenômeno ígneo, identificando nelas os traços da imaginação que motivam e transformam o pensamento¹⁵¹. “Nessa união do pensamento e do sonho”, afirma o filósofo, “é sempre o pensamento que é deformado e vencido” (idem, p.90).

É, de certa forma, o mesmo raciocínio que acompanha a recuperação dos discursos demonológicos (assim como científicos e médicos medievais) feita por Chopard. No seu caso, porém, a crítica à ideia de uma suposta racionalidade totalmente livre do poder da imaginação é sobreposta pelo foco na crítica das ideologias misóginas por trás de tal pensamento. O discurso e as ideias dos demonólogos e dos médicos e cientistas medievais interessam a Chopard assim como os pensamentos sobre o fogo na ciência do século XVI ao XVIII interessam a Bachelard: como material de imaginação, que nos aponta para fenômenos inconscientes da imaginação individual assim como do imaginário construído coletivamente nas culturas.

Nos poemas discutidos a seguir, que os voos da poesia de Ana Cristina Cesar estão muitas vezes associados às figuras femininas da imoralidade. Esse processo da sua poética vai ao encontro da associação simbólica histórica entre o voo e o ar maligno ligado ao gênero feminino, representada na figura das bruxas. Ou seja: Para Ana Cristina Cesar, a associação entre a verticalidade e a ascensão moral observada por Bachelard deve passar por uma releitura de gênero, já que esses símbolos, quando atribuídos à mulher, são historicamente associados às origens do mal. Nas análises subsequentes dos poemas repletos de imagens de velocidade, de mobilidade e de voo, perceberemos a presença das múltiplas figuras femininas relacionadas ao questionamentos de certos valores morais, apontando, na poesia aérea de Ana Cristina, a pertinência ainda dessas associações historicamente construídas.

“mocidade independente”

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência do serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão. (CESAR, 2013, p. 85)

¹⁵¹ No capítulo V, “A química do fogo: história de um falso problema”, o filósofo mostra como uma série de pensamentos sobre o fogo, elaborados por cientistas do século XVI ao XVIII, são “opiniões que o nosso inconsciente forma a respeito dele (fogo)” (idem, p. 97), muito mais do que hipóteses científicas racionais. Entretanto, esse estudo não serve apenas como crítica à pretensão de racionalidade do pensamento científico, mas à valorização da imaginação, encontrando, por exemplo, imagens em comum nessas diversas reflexões, por exemplo a imagem do fogo como um ser vivo, que se alimenta como tal.

No poema **“mocidade independente”**, o voo começa com o uso da linguagem figurativa: “Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei para cima sem medir as consequências.”, na imagem de lançar-se figurativamente sobre uma oportunidade, um sentimento, obedecer a um impulso. A expressão se repete algumas linhas abaixo, agora desdobrada para além da expressão figurativa, na imagem do carro em velocidade. Para Bosi, “o automóvel em marcha busca representar essa poética de apreensão impossível da vida enquanto acontece (...) aproximando ao máximo a experiência e sua expressão” (BOSI, 2021, p. 161). O carro aparece no poema como imagem poética que dá materialidade à sensação de lançamento, velocidade e deslocamento, intensificando a expressão “voar para cima”¹⁵², como se a intensidade da entrega aumentasse gradativamente a cada vírgula (“Trata de cada momento com urgência, como se este fosse lhe escapar” (idem) sem, no entanto, tornar-se uma imagem racionalizada: O “carro em fogo pelos ares” é bastante diferente de um carro voador. De um lado, a imagem remete a um carro pegando fogo e sendo lançado pelos ares enquanto, de outro, o fogo parece fazer a função de arranque para a decolagem. A conjunção entre fogo e ar aqui não é exatamente visual, mas imaginativa e sonhadora, uma imagem de ignição: o fogo em seu poder de lançar em movimento.

O risco, que já se insinuava na expressão “pelos ares”, mostrando que não se trata de um voo tranquilo e nem de uma queda, mas de um lançamento sem asas e desequilibrado, é confirmado pelas últimas palavras: “é agora, nesta contramão.” Ao mesmo tempo em que o poema excita e incita um sentimento de entrega e de certeza, de libertação e impulso positivo de vida, ele anuncia, pela transgressão (que aparece no início do poema em “infringi a regra de ouro”, e se confirma na palavra final), o perigo do choque, do acidente, o risco de vida que está presente em diversas dessas imagens. A questão da poesia como risco foi amplamente discutida por Viviana Bosi enquanto marca importante não apenas da poesia de Ana Cristina Cesar, mas da geração marginal de forma geral, resultado das contradições e sentimento de desesperança do momento histórico. O risco é pensando por Bosi, inclusive, na sua polissemia:

O poeta não se considera o anunciador do amanhã: descrê da sua importância, desinfla a retórica e se coloca ao lado do grafito e da clandestinidade. Sujeito autoirônico, sem

¹⁵² Observando a repetição da imagem do carro nos poemas de Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi observa: “O automóvel em marcha busca representar essa poética de apreensão impossível da vida enquanto acontece, antes da ‘emoção recolhida na tranquilidade’, aproximando ao máximo a experiência e sua expressão. Trata de cada momento com urgência, como se este fosse lhe escapar. Por causa da necessidade de trazer a escrita para o imediato, Ana Cristina faz aflorar aflitadamente o coro desafinado de sentidos concomitantes.” (BOSI, 2021, p. 161)

grandes projetos, que se sabe tanto literatura quanto presente fugaz – ambas as coisas ao mesmo tempo: poesia é (apenas) risco, nos dois sentidos da palavra. (BOSI, 2021, p. 294).

Se “o poeta não se considera o anunciador do amanhã”, esse sentimento explica, em parte a pergunta do poema: “Por que recusamos ser proféticas?”. A pergunta sobre a recusa em ser profética, que espelha de certa forma o sentimento de ausência da vocação poética como anunciação de futuro, porém, marcada pelo gênero feminino no texto, poderia abrir também outras leituras, como alguma tentativa de escapar à maldição de Cassandra. A personagem recebe de Apolo o dom da clarividência, porém ao recusar as investidas sexuais do deus, é amaldiçoada para que tenha visões sempre ao mesmo tempo corretas e catastróficas do futuro, embora nunca acreditem nas suas palavras. A referência à personagem Cassandra aparecerá também no poema “contagem regressiva”, na seção de 1983 em *Inéditos e Dispersos*:

Porque isto não me ocorre com ninguém
 É só com você que
 tenho a dor de ter quebrado
 maladroite
 a três por quatro,
 quando me ponho de cartomante
 injusta-rápida
 que fulmina:
 ‘não beberás dessa água’.
 Porque me olhas com crueldade, arre!
 Qual Cassandra qual nada!

Em ambos os casos o ato de “ser profética”, se pondo “de cartomante” é um impulso o qual é preciso recusar (“Qual Cassandra qual nada!”), um tipo de maldição, como a da própria personagem. Além da relação ambivalente entre verdade e loucura, a figura de Cassandra pode ser pensada também pelo prisma da relação com o Mal, já que as tragédias são antecipadas por ela, que não pode fazer nada para detê-las, tornando-se, de certa forma, responsável por esses males (as videntes que anunciam os acontecimentos trágicos podem ser consideradas fontes de azar, causadoras dos males previstos). As imagens do movimento em velocidade, que risca como um raio na poesia de Ana Cristina, são mobilizadas aqui para descrever esse papel da vidente: “quando me ponho de cartomante/ injusta-rápida/ que fulmina”. Essa cartomante-Cassandra, vidente ambivalente, é associada, então, ao campo de imagens que busco aqui mapear: o movimento veloz, o arranque, a urgência de fogo que consome, esse voo fulminante.

No final de “mocidade independente”, retorna a associação com a loucura (“por você, e furiosa”), que apenas se anunciava na “recusa em ser profética”. A fúria é

uma figura que mistura a raiva e a loucura, associada a um momento de perda da razão, presente justamente em personagens como Cassandra enlouquecida ao ver suas previsões se realizando (Troia em chamas, por exemplo), mas também faz referência direta a outras figuras femininas das narrativas clássicas: as fúrias, ou Erínias, que perseguem Orestes na trilogia de Ésquilo, para vingar o matricídio. Orestes matara Clitemnestra para vingar seu pai, Agamenon, morto por ela ao retornar vitorioso de Troia (gesto que também pode ser lido como vingança materna, já que Agamenon tinha sacrificado a filha Ifigênia aos ventos, o que permitiu que ele se tornasse vitorioso na guerra). Orestes recorre ao deus Apolo, que defende seu direito de vingar o pai em detrimento do seu dever perante a mãe. O mito do qual trata a última peça da trilogia de Ésquilo é lido comumente como mito de origem das leis e da instituição do direito e do tribunal do júri, porém Kate Millett o interpreta como mito de origem do patriarcado:

Na sua trilogia, Esquilo, o mais antigo dramaturgo grego e também o mais conservador sob o ponto de vista da religião, serviu-se da última peça - As Euménides - para apresentar um drama resultante de um conflito entre a autoridade patriarcal ou paternal e o que parece ser as vãs reivindicações de uma ordem anterior, que Bachofen qualificou de matriarcais. (MILLET, p. 63)

As Erínias perseguem Orestes mas não perseguiram Clitemnestra, com o argumento de que ela não matara alguém do seu próprio sangue. Em defesa de Orestes, porém, Apolo argumenta em favor da paternidade como única ou superior à maternidade, como destaca Millett:

“(...) o patriarcado grego tinha já formulado a este respeito uma versão de biologia espantosamente politizada, que Apolo expõe nestes termos:

Não é a mãe que gera aquele a quem chamam seu filho;
Ela é a ama do germe que concebeu
E que tem a sua verdadeira origem no macho
Como uma estranha, ela conserva o jovem rebento,
Se os deuses pouparem a criança...
Porque o pai pode gerar um ser sem a ajuda da mãe...”
(MILLETT, 1970, p. 64)

Interessa-me particularmente destacar as ressonâncias vinculadas às fúrias: Na interpretação de Millett, as Erínias que perseguem Orestes não representam em nenhum momento uma ameaça real, são apenas forças antiquadas de um suposto matriarcado (não reconhecido pela pensadora feminista, mas atribuído por ela a teóricos como Bachofen), que já não tem voz na nova ordem social: “Neste mito dramatizado por Ésquilo, o patriarcado opõe-se ao matriarcado, humilhando-o sobre o tema da paternidade, e saindo vencedor desse conflito.” (idem).

Desde o título, trata-se, com “mocidade independente”, de um poema duplo, que tensiona o universo das relações interpessoais cotidianas no tempo presente e o universo da literatura clássica, apenas sutilmente referenciado. Aparentando a simplicidade de um poema de amor juvenil e coloquial, em que “voar para cima sem medir as consequências” seria o gesto de declaração de amor, por exemplo, e a referência à escola de samba no título que sugere a busca jovial por liberdade, de outro lado, a escolha dos adjetivos femininos “proféticas” e “furiosa” denota também o diálogo muito sutil com os clássicos e com as figuras desse universo¹⁵³. A recusa em “ser profética” também pode ser lida de forma mais superficial e cotidiana em relação à necessidade de calar certas impressões, mas não foge à figura de Cassandra, também presente no mesmo mito das fúrias, por ser princesa de Troia, rival de Clitemnestra e uma das mulheres escravizadas e violentadas trazidas da guerra por Agamenon. Cassandra e as Erínias participam da história da guerra de Troia em polos opostos: Cassandra prevê a tragédia, porém, ao tentar avisar a respeito, nunca tem suas palavras acreditadas, enquanto as Erínias tentam vingar o matricídio cometido após o retorno de Agamenon, sendo também silenciadas por Apolo e pela ordem patriarcal.

No último verso do poema de Ana Cristina Cesar, o adjetivo “furiosa” pode também ser contrastado com outra expressão que passa despercebida e sustenta essa mesma ambivalência das figuras míticas femininas e da fala cotidiana: “é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, **sem uma graça** atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e **furiosa**: é agora, nesta contramão.” A expressão “sem graça” parece caber mal no verso (o que significa um carro em fogo atravessando os ares “sem uma graça”?) Como pode essa imagem de intensidade extrema ser uma imagem “sem graça”? Ou estamos falando da ausência das três figuras míticas das Cárites? As três graças, deusas da concórdia e da gratidão, podem ser associadas a uma feminilidade dócil, de certa forma oposta às fúrias. Nesse carro em fogo pelos ares, assim como nesse poema, não há nenhuma graça, apenas fúrias.

Por que nos recusamos a ser proféticas?

¹⁵³ Ana Cristina como leitora ávida dos modernos (Eliot, Joyce, etc) é seguramente confrontada com o projeto modernista de diálogo explícito e exaustivo com os clássicos da cultura ocidental. Na sua poesia, porém, essas referências clássicas não são mais reverenciadas em um projeto estético de recuperação moderna da tradição, mas se tornam acenos mais acessíveis e menos cheios de pompa, ainda que contraditoriamente também mais velados. Há uma impressão de redução do material das grandes referências clássicas da tradição a pequenas partes sutis, poeira de tradição que se usa de forma desmistificada. Mas essa pode ser mais uma das armadilhas da poesia sempre dupla de Ana Cristina Cesar: o risco de levar a sério demais, ou de menos, as suas referências.

O adjetivo “furiosa”, escolha cuidadosa de palavra que fecha a penúltima frase do poema “mocidade independente”, se assemelha a uma espécie de palavra-chave de um dos ensaios de Ana Cristina Cesar, já comentado neste trabalho. É na voz do seu heterônimo-crítico, seu alterego de crítica feminista, a “brasilianista do Texas” Sylvia Riverrun em “Riocorrente, depois de Eva e Adão” (1982), que Ana Cristina Cesar escreve: “Mulher raramente deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso ocorre vem uma outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher.” (CESAR, 1999, p. 247). Deslocando de forma inovadora a questão da literatura “de mulheres” da escritora à figura da leitora, Ana Cristina cria essa imagem da “leitora enfurecida”, aquela que, anacronicamente, estabelece a necessidade de uma leitura na qual o gênero importa, diante da escrita de mulheres do seu passado.

A associação sutil às fúrias é produtiva nesse caso, atrelando a essa leitura o mito das figuras que querem vingar a mãe assassinada (talvez, inclusive, as mães assassinadas da literatura?), mas não perdendo de vista o elemento da loucura: é preciso um pouco de desrazão para essa leitura dotada de fúria, para essa leitura anacrônica que reinsere o gênero no jogo.

Se as fúrias e Cassandra se encontram, de alguma forma, quer nos mitos em torno da guerra de Troia, quer no poema “mocidade independente”, vale observar que essas figuras míticas femininas voltam seus olhares em direções opostas: Enquanto Cassandra representa a visão de um futuro tão trágico quanto inevitável, as Erínias tentam sustentar uma ordem que pertence ao passado, voltam seu olhar à mãe, à origem, e serão vencidas pela estrutura patriarcal. A recusa em ser profética pode ser uma recusa desse olhar voltado ao futuro, reiterando a necessidade (furiosa) de rever o passado. Ambas as forças estão em embate no poema: a tentação de ser profética (voltar o olhar ao futuro), negando, de alguma forma, o sentimento de ausência de futuro; e a necessidade de vingar o passado, ambas em rota de colisão “nesta contramão”, que não é apenas a contramão do poema de Ana Cristina Cesar, mas a contramão dos conflitos intermináveis entre passado e futuro quando se tenta pensar em mulher e tradição.

A poesia de Ana Cristina nos coloca também no papel de leitoras enfurecidas, relendo “estranhamente como mulher” essa escritora esquiva que escreve sobre amores, temas banais, e um carro que corre pelo estado de São Paulo. Somos convidadas a recusar e assumir ao mesmo tempo o papel de Cassandra, lendo no texto da poeta referências das quais nós mesmas suspeitamos: “Deve ser delírio essa história

de graças, fúrias e Cassandras”, pensamos, “este é um poema simples da explosão do desejo”, insistimos. Nos recusamos a ser proféticas para poder ver o passado? Ou nos recusamos a ser proféticas porque já chega de superinterpretações, loucuras e previsões ao contrário, inseridas no texto pela leitora enfurecida?

Para não recusar a profecia: aqui temos um poema de fogo aéreo, em combustão, onde as figuras femininas da tradição ocidental estão presentes, em rota de colisão. É da colisão entre olhos violentos de mulher, simultaneamente voltados para passado e futuro, que Ana Cristina Cesar cria a explosão de ignição para levantar voo.

“Atrás dos olhos das meninas sérias”

Em *A Teus Pés* há dois poemas com esse título, em sequência. Ambos dialogam com o poema “Variações sérias em forma de soneto”, de Manoel Bandeira. A partir das “variações” de Bandeira, “Ana Cristina faz outras bem menos sérias”, como mostra Maria Lúcia de Barros Camargo (2003, p. 190):

Quando digo ‘bem menos sérias’ penso na densidade de sentido que a expressão ‘variações sérias’ possui no poema de Manuel Bandeira. Tanto são ‘variações sobre um mesmo tema’ no sentido musical, (...), como também são variações sobre a ‘seriedade’ e a ‘ousadia’, segundo as qualidades tradicionalmente atribuídas à feminilidade e à masculinidade, inclusive em suas conotações sensuais e morais, complementarmente contrapostas. É preciso ressaltar, todavia, que a seriedade maior deste soneto está no tom grave, no rigor construtivo, na perfeição formal, na beleza do efeito obtido, e da ousadia de ser soneto em tempos de versos livres. Esses elementos não se reatualizam nos dois poemas em prosa de Ana Cristina, exatamente porque investem contra tal disposição da seriedade/ousadia (...) (CAMARGO, 2003, p. 191)

O primeiro poema de Ana Cristina é um recorte a partir do poema original, utilizando o segundo verso de Bandeira (“Atrás dos olhos das meninas sérias”) como título, e “constituindo-se numa transcrição quase literal do último terceto de Bandeira” (idem).

atrás dos olhos das meninas sérias

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias, lustrar pecados que jamais repousam?
(CESAR, 2013, p 93)

Há duas variações sutis no poema de Ana Cristina, a primeira é a desconstrução do verso e abandono da rima: “para dar lugar a uma forma limítrofe entre o verso livre e a prosa” (idem)¹⁵⁴. A segunda variação transforma o sujeito ao substituir “eles” por “elas”, “na paródia de Ana Cristina, ‘elas’ ousam. Elas, as meninas”

¹⁵⁴ Apesar da versão analisada por Maria Lucia de Barros Camargo ter uma quebra de linhas diferente da versão revisada e atualizada em “Poética”, de 2013, na qual o poema figura com apenas dois versos, suas observações a respeito das alterações que desfazem o decassílabo e a rima continuam válidas em ambas as versões. Ademais, na versão revisada em “Poética” é possível observar que a poeta condensa os três versos de Bandeira em apenas dois versos, reiterando o verso livre.

(CAMARGO, 2003, p. 191). Ao deslocar o sujeito do poema original, Ana Cristina Cesar “rompe com o estereótipo da mulher passiva e pura, do anjo, tão cristalizada na representação idealizada (romântica) da figura feminina, das meninas sérias” (CAMARGO, 2003, p. 192). É possível interpretar, também, que Ana Cristina transfere a agência do poema, como se usurpasse o olhar do poeta modernista para levá-lo às figuras das meninas. Se o poeta tinha acesso apenas ao seu próprio olhar, a partir do qual levanta a hipótese da ousadia (nas meninas), Ana Cristina devolve um tipo de resposta das meninas, ou melhor, esboça a hipótese de poder falar sobre a ousadia delas, como se ela pudesse conhecer os seus olhares, se diferenciando do poeta (que não as conhece, que se mantém distante). Ainda assim, o poema de Ana Cristina não responde à pergunta, apenas a espelha. Essa inversão de gêneros que devolve a agência, a palavra, ou a ousadia às figuras femininas é um gesto típico das práticas de *vampiragens* da poeta carioca (termo da própria Maria Lucia de Barros Camargo). O tema já foi discutido por mim na pesquisa de mestrado, em especial nas análises das relações intertextuais entre Ana C e T. S. Eliot¹⁵⁵.

Voltando sua leitura para o segundo poema “atrás dos olhos”, Maria Lucia de Barros Camargo entende que o que há por trás dos olhos das meninas sérias é o seu avesso: “‘por trás dos olhos das meninas sérias’ está, em imagens contestadoras, o avesso das outras meninas” (idem, p. 192), que a pesquisadora lerá nas imagens femininas disruptivas do segundo poema de mesmo nome. Este, em oposição à “primeira variação”, não repete nada do poema de Bandeira, apenas o título, estabelecendo a “relação triangular que agudiza as tensões entre passado e presente, entre tradição e contemporaneidade, entre palavra alheia e palavra própria, entre modelo masculino e poesia de mulher. E, afinal, entre duas imagens de mulher.” (idem, p. 193).

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura de verdade. Me entenda faz favor: minha fraqueza era

¹⁵⁵ É o caso, por exemplo, da análise do poema *Senhor A*, no qual os conhecidos versos eliotianos “in the room the women come and go/ talking of Michelangelo” são transformados em “na sala ao lado não há mulheres falando de Miguelângelo”: “Se para Hugh Kenner é o nome de Miguelangelo que abafa a voz dessas mulheres no poema de Eliot (“the heroic sound (...) is what muffles these women”), na voz de Ana Cristina existe uma negação completa dessas vozes: “Na sala ao lado *não há* mulheres / falando de Miguelângelo”. (...) A escolha por uma menção acrescida da negativa nessa cena apresenta mais diretamente, por um lado, o silêncio: não há mulheres falando. Mas por outro lado, há a própria fala feminina da autora, que se impõe à cena. O silenciamento é explicitado, porém sutilmente invertido: quem fala agora é uma mulher, nas palavras de Eliot, porém pela negativa. (...) Há mulheres na sala ao lado, mas elas estão em silêncio? Ou ainda, numa terceira possibilidade: não há mulheres falando de Miguelângelo, pois estão falando de outras coisas, seu discurso é outro. O que significaria que Eliot, ou Prufrock, não sabe do que falam as mulheres, afinal. (MUNHOZ, 2017, pp. 118-119).

o meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afojo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pnalta. (CESAR, 2013, p. 94).

A leitura que Maria Lucia faz desse segundo poema se estrutura em torno da “desconstrução da figura feminina que o soneto construíra”, para dar lugar “à multiplicidade de imagens da mulher”, em um “elenco de estereótipos que reproduz, ironicamente, o olhar masculino e a tradicional dicotomia da mulher angelical X a diabólica pecadora.” (CAMARGO, 2003, p. 193). O elo entre essas figuras femininas que substituem as meninas sérias é “a transgressão. A ousadia” (idem).

Camargo observa também no poema a tentativa de escapar diante do risco de afogamento, o que se traduz, para ela, em tentativa de escapar do passado, mas “o salto engancha no pedaço de pedal”. As “possibilidades da ousadia e da sobrevivência” no poema se fundam nas estratégias de “afiar as garras, aguçar felinidades”. Por fim, no diálogo com Bandeira, Ana C exercita “vôos mais ousados”, “sabendo 'sugar' o velho sangue para transformá-lo em 'gás de decolagem'. Para transformar o ponto de vista, para olhar e escrever como mulher, com todos os riscos e desdobramentos.” (idem, p. 194).

A análise de Maria Lucia de Barros Camargo pode nos servir de trampolim para desenvolver e aprofundar alguns aspectos desses voos de Ana Cristina Cesar. Parece haver três linhas fundamentais na leitura de Maria Lucia, e todas as três se entrecruzam e se implicam umas nas outras. Primeiro, e mais importante, aquela que se refere ao tema geral do capítulo de seu livro no qual se encontra a análise: o gesto de *vampiragem*, que suga e transforma a tradição moderna, por meio das apropriações transformadoras dos versos de Bandeira. Segundo, a transformação das meninas sérias e os mares tranquilos atrás dos seus olhos na ousadia das figuras femininas de rebeldia juvenil glamourizada nas imagens irônicas das versões sensuais da cultura pop para a “mulher diabólica pecadora”. Por fim, as imagens do voo, do salto em segurança precária, do risco, que Maria Lucia lê como metáfora do gesto de transformação do passado, encarnado na figura de Bandeira, em um presente múltiplo de “escrita de mulher”, ganhando nessa *vampiragem* transformadora o “gás de decolagem” necessário.

O gesto de transformação do “velho sangue” (da poesia de Bandeira, no caso), em “gás de decolagem” vai ao encontro do que Gaston Bachelard denomina

como “disciplina aérea”, por meio da qual o psiquismo humano busca desprender-se do passado e “fundar um futuro”:

Parece-nos até que, sem uma disciplina aérea, sem uma aprendizagem da leveza, o psiquismo humano não pode evoluir. Ou, pelo menos, sem a evolução aérea o psiquismo humano conhece tão somente a evolução que efetua um passado. Fundar o futuro requer sempre valores de decolagem. (BACHELARD, 2001, p. 269)

Ancorando a poesia de Ana Cristina na sua relação com o poeta moderno, a leitura de Camargo atenta ao fato de não se tratar de uma lista randômica de imagens femininas ao mesmo tempo desviantes e comerciais, mas de um desenvolvimento das “meninas sérias” de Bandeira, pela abertura da possibilidade de ousadia “atrás dos olhos”. De outro lado, permite perceber que a poesia de Ana Cristina se lança sempre no gesto transformador que traz a questão do gênero para o centro da cena. Dessa forma, Ana Cristina Cesar efetua um tipo de reaproveitamento da tradição que permite justamente o gesto de abandono dessa mesma tradição por meio dos “valores de decolagem”.

Porém, como esse gesto transformador sugere, é preciso abandonar Bandeira nesse voo. O “Aviso que vou virando um avião”, além da referência à “gíria masculina” para a mulher sensual, bem lembrada por Camargo, pode ser também o aviso de uma transmutação da própria dicção poética, antes “menina séria”, agora poeta dos voos. Até porque esses voos não se limitam, justamente, aos versos desse poema em diálogo com Bandeira. O “side-car anfíbio”, o “flanco do motor”, a “rasante” e a velocidade “rumando a toda” não são imagens exclusivas desse poema, mas fazem parte de um imaginário muito próprio da sua poesia, representam também a sua própria voz e originalidade. Até mesmo o “gás de decolagem” se repetirá em outro poema de publicação póstuma, “um beijo” (“uma água/ sem gás/ de decolagem” [CESAR, 2013, p. 259]). É possível observar, dessa forma, a transformação e despedida em relação ao poeta da tradição entre os dois poemas nele inspirados. Se no primeiro “atrás dos olhos das meninas sérias”, Ana recortava e colava Bandeira, inventando a sua dicção por dentro da escrita do poeta moderno, no segundo a poeta avisa que vai se tornando ela própria, encontrando sua voz (“e sai da frente que essa é uma rasante”) se despedindo do poeta sem carregá-lo no side-car.

Apesar disso, tanto em “mocidade independente” quanto em “atrás dos olhos das meninas sérias” verifica-se um gesto de voo que parece passar por categorias diferentes daquelas associadas à leveza. A “disciplina ascensional” de Ana C, que “funda um futuro”, despreendendo-se do passado (na figura de Bandeira) não se cria

pelas imagens de leveza. Além de imagens como a do pé que engancha no pedal, criando um obstáculo para o movimento, os voos imaginados a partir dos meios de transporte dão o tom de modernidade (ou pós-modernidade) a essa poética “ascensional” (Bachelard), submetendo as imagens aéreas à necessidade de um motor que as faça decolar. Esses voos motorizados informam inclusive a sonoridade do poema acima citado, como no verso de abertura: “Aviso que vou virando um avião”. A aliteração em “v”, letra do voo, por ser uma fricativa labiodental vozeada gera um ruído, ao contrário do fonema em “f”, por exemplo, produzido sem voz. A repetição desse ruído criado na pronúncia da letra “v” se assemelha ao leve ronco de um motor. Caso a escolha da aliteração fosse na fricativa labiodental não vozeada, “f”, a sonoridade seria solta e mais leve.

A leveza, aliás, é referida no poema em estratégia de inversão: “Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar.”. O fenômeno sonoro também se verifica nesses versos, na aliteração em “vê novela de verdade”, mas também na repetição dos sons de “z”, das fricativas alveolares sonoras, cuja oposição com os sons de “s” (fricativa surda), resultam no mesmo fenômeno descrito acima, em relação aos “f”s e “v”s. A maioria das fricativas alveolares desses versos são sonoras: “Aviso e profetizo (...) manto azul (...) mais pesado”. Retornando ao plano semântico, os objetos listados, instrumentos para “protefizar”, podem ser associados à figura da adivinha, ou da bruxa, e aqui não há recusa à profecia.

Invertendo a expressão “mais leve que o ar”, a voz do poema cria um manto cujo peso é impossível definir: a expressão referida remete a uma leveza mágica, extrema. Porém, sendo seu manto “mais pesado do que o ar”, a magia da leveza se inverte: qualquer manto será mais pesado do que ar. Mais importante, porém, em termos da imaginação, o que a imagem sugere é a inversão da associação do ar à leveza: aqui é preciso imaginar um ar pesado, o ar que se carrega nas costas como um manto, cujo peso é preciso vencer no gesto de voo, daí os obstáculos, e a necessidade do motor¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Percebe-se a continuidade do problema da poética marginal cuja política se apoia na impossibilidade de apontar futuros, e se expressa como presente vertiginoso e explosivo, como já apontava Bosi. No caso dos poemas aqui analisados, porém, parece que essa impossibilidade se tensiona justamente pela tentativa de abandonar passados e decolar, que encontra dificuldade. Essa dificuldade, mediante as imagens femininas encontradas nesses poemas, pode combinar questões mais amplas do momento político e da estética geracional às questões de gênero e às implicações culturais da relação entre a simbologia do voo e da liberdade associada às figuras de um feminino maléfico.

Se a transmutação entre as meninas sérias e as figuras femininas da ousadia e rebeldia ambivalente entre símbolo sexual fetichizado e ao mesmo tempo disruptivo da “mulher diabólica” precisa passar, no segundo “atrás dos olhos das meninas sérias” pelo “gás de decolagem”, talvez essa necessidade não seja apenas uma particularidade de Ana Cristina Cesar, mas tenha origens em uma associação simbólica mais arcaica, como verificamos na investigação a respeito do simbolismo das bruxas, na associação medieval entre o mal feminino e os ares úmidos e quentes, e talvez possa ser lida também por meio da imagem do voo da bruxa como expressão de certa mobilidade anti-natural, que excede os poderes humanos e ultrapassa barreiras socialmente estabelecidas.

“instruções de bordo”

No segundo “Atrás dos olhos das meninas sérias” Ana Cristina avisa que vai “virando um avião”, de modo que talvez devêssemos voltar à publicação anterior para ler as suas “instruções de bordo”, poema publicado em *Cenas de Abril*:

Instruções de bordo

Pirataria em pleno ar.
 A faca nas costelas da aeromoça.
 Flocos despencando pelos cantos dos
 lábios e casquinhas que suguei atrás
 da porta.
 Ser a greta,
 o garbo,
 a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
 Latejar os túneis lua azul celestial azul.
 Degolar, atemorizar, apertar
 o cinto o senso a mancha
 roxa na coxa: calores lunares,
 copas de champã, charutos úmidos de
 licores chineses nas alturas.
 Metálico torpor na barriga
 da baleia.
 Da cabine o profeta feio,
 de bandeja.
 Três misses sapatinho fino alto esmalte nau
 dos insensatos supervoos
 rasante ao luar
 despetaladamente
 pelada
 pedalar sem cócegas sem súcubos
 incomparável poltrona reclinável.

(CESAR, 2013, p. 24)

Uma percepção bastante imediata da leitura do poema é a marca deixada pelo seu ritmo, construído por imagens que se sucedem e substituem em velocidade, inclusive por meio das quebras de linha e dos versos curtos e longos que se intercalam. Essas características permitem afirmar que estamos, novamente, no reino da

“imaginação dinâmica”. A questão do *mobilismo* das imagens, nas palavras de Bachelard, compõe a poética do ar não apenas pelo viés das imagens que se referem diretamente ao voo e aos elementos aéreos, mas na rapidez com a qual certas imagens substituem umas às outras e geram, no ritmo do poema, a impressão de movimento e velocidade. Em “O Ar e os Sonhos”, o que interessa a Gaston Bachelard na imaginação material do ar é menos a matéria em si (que ele considera uma matéria pobre), e mais o seu potencial de movimento e transformação: “com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento” (BACHELARD, 2001, p. 9). A “imaginação dinâmica” é a função transformadora da imaginação, que se constitui da sucessão e substituição de imagens gerando movimento, um tipo de impulso imaginário que a pena de Ana Cristina Cesar domina com maestria.

O recurso à listagem no poema é um exemplo desse dinamismo, como em “Ser a greta,/ o garbo,/ a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.”, sequência de versos na qual não sabemos se uma ideia se acrescenta à outra (ser a Greta e o garbo), ou se as identidades vão se substituindo em velocidade dinâmica. A listagem de imagens que se sobrepõem e se substituem continua: “Degolar, atemorizar, apertar/ o cinto o senso a mancha”; “calores lunares, copas de champã,/ charutos úmidos”. Tal fenômeno, denominado por Bachelard de *mobilismo* das imagens se expressa também pelas escolhas sonoras, nas aliterações que geram a impressão de uma mesma palavra que se desdobra e transforma em outras no encadeamento: “despetaladamente/ pelada/ pedalar sem cócegas sem súcubos”. Aqui o neologismo “despetaladamente” se transforma em “pelada”, pela associação sonora na sequência de versos, e em seguida em “pedalar”, novamente verbo, agora imbuído de movimento na própria imagem da ação. O neologismo que inicia a sequência sugere ao mesmo tempo uma ação (despetalar), um adjetivo (despetalada), e um advérbio novo, um modo de agir imbuído de novidade e abertura (talvez associado pela sonoridade a “despudoradamente”). Os sintagmas “sem cócegas” e “sem súcubos” também se sucedem como substituições, como evolução de sons em transformação: são imagens e ideias que se substituem e transformam. O movimento e a ação transformadora, característica fundamental da poética aérea, estão presentes em todas as instâncias (semântica, sonora, imagética, rítmica) do poema. O dinamismo também se apresenta no uso da paronomásia, acenando para palavras de significado associado ao voo por meio de outras palavras que se aproximam em sonoridade mas distanciam o significado, como é o caso de “degolar, atemorizar”, que podem se referir a “decolar” e “aterrizar”.

Mas além da construção dinâmica do poema, “instruções de bordo” conta um tipo de história, desenha uma cena já nos primeiros dois versos: “Pirataria em pleno ar./ A faca nas costelas da aeromoça.”. Ao contrário dos sonhos de voo leve e livre descritos por Bachelard, Ana Cristina descreve uma cena estilo filme de ação (lembrando, aliás, as referências do segundo “atrás dos olhos”, como *Charlie’s Angels*) nas alturas, talvez o sequestro do avião. A ideia da “pirataria em pleno ar”, que transfere para o cenário moderno do voo as narrativas dos piratas, populares heróis fora da lei, desenha um cenário *pop* de filme de ação e ao mesmo tempo um universo fantástico em que aviões-pirata pudessem se aproximar e os piratas aéreos pudessem se lançar pelos ares e invadir outros aviões. Com a faca nas costelas da aeromoça, saqueariam a nau voadora. Na outra ponta do espectro imaginário desse poema estaria a imagem menos lúdica dos terroristas kamikazes. O poema não poupa imagens associadas ao Mal, em especial ao Mal e à mulher. A presença da mancha, por exemplo, remonta a uma tradição simbólica do Mal, segundo Ricoeur (2019), embora a mancha aqui se transforme, por obra da imaginação dinâmica:

Degolar, atemorizar, apertar
o cinto o senso a mancha
roxa na coxa: calores lunares,

A enumeração das imagens que vai do cinto à mancha, procedimento de substituição da imaginação dinâmica, ao chegar à mancha estanca, justamente, em uma das imagens mais significativas da simbólica do mal. A mancha tem conotações religiosas, ligadas à mácula e ao Mal¹⁵⁷, mas acrescida à caracterização dos versos seguintes, a “mancha roxa na coxa” passa a lembrar o corpo feminino e remete a uma sexualidade que não demonstra pudores (“despetaladamente” ou despudoradamente “pelada”). Os “calores lunares”, jogo de inversão da associação natural entre sol e calor, dão continuidade às imagens associadas ao feminino e à bruxa e novamente à

¹⁵⁷ Evitando adentrar a complexidade da discussão Ricoeuriana a respeito da mancha como símbolo do mal, é suficiente apontar que Ricoeur entende as origens dessa manifestação simbólica do mal em uma fase do desenvolvimento cultural na qual “o mal e a infelicidade não parecem dissociados, em que a ordem ética do fazer mal [*mal-faire*] não se discerne da ordem cósmica e biológica do mal-estar [*mal-être*]: sofrimento, doença, morte, insucesso.” (RICOEUR, 2019, p. 43). Como aponta o autor, “a antecipação da punição vem consolidar, no próprio seio do medo do impuro, o vínculo entre o mal e a infelicidade: a punição volta a incidir no homem que está mal (...) e transforma todo o sofrimento possível, toda a doença, toda a morte, todo o insucesso em sinal de mácula”, e “a separação entre o puro e o impuro ignora toda a distinção entre o físico e o ético e segue a distinção entre o sagrado e o profano que para nós se tornou irracional.” (idem, p. 44). A “mancha roxa na coxa”, em um poema que joga com figuras da transgressão e da feminilidade, pode condensar a mácula física (o hematoma como ambivalência entre marca de doença e resultado de violência), e a sexualidade em um núcleo simbólico denso da feminilidade maléfica.

sexualidade feminina (considerando o uso antiquado da expressão “calores” para designar desejos sexuais).

Imagens de feminilidade estereotípica mais contemporâneas vêm complementar esse elenco de associações em meio a figuras femininas mais arcaicas: “Três misses sapatinho fino alto esmalte nau/dos insensatos supervoos”. Após os calores lunares e o “profeta feio” talvez esperássemos que as três figuras femininas fossem as três bruxas, como em *MacBeth*, mas Ana Cristina as substitui por três misses¹⁵⁸ (retomando figuras como a da aeromoça), de esmalte e “sapatinho fino” (que lembra a imagem do salto que engancha no pedal em “atrás dos olhos”). Novamente podemos pensar duplamente em três figuras femininas que sustentam a ambivalência entre bem e mal: de um lado, as três graças, de outro as três bruxas (ou as três Moiras, responsáveis pelo fio do destino). No meio, entre elas, as três misses, figuras que, como a aeromoça, são investidas de uma feminilidade estereotípica e moderna, cuja superficialidade é ironizada por Ana Cristina em diversos poemas. Na sua poesia imagens como as das musas do cinema, das figuras femininas objetificadas da cultura pop (*Charlie's Angels*) podem guardar, talvez, maior complexidade e mistério do que aparentam.

Quanto ao final do poema “instruções de bordo”, os últimos versos já foram mencionados na sua importância rítmica, associados à imaginação dinâmica de substituição e transformação de imagens. Porém, em termos semânticos, “despetaladamente pelada” aponta para um despir-se menos sedutor do que explícito, e até violento (pensando na rosa despetalada da canção infantil). Há ambivalência entre a perda e a conquista da inocência, considerando que “pedalar sem cócegas” faz referência ao poema “arpejos”, onde o selim da bicicleta agravava a “coceira no hímen”, superada aqui, assim como os súcubos, presença na negativa (“sem súcubos”) da figura feminina demoníaca que seduz os homens em sonhos. Por fim, perde-se alguma inocência, ou ela é, ao contrário, conquistada? E o voo como roubo, o sequestro do avião, se realiza? A “incomparável poltrona reclinável” pode ser a confirmação do sucesso da empreitada (pirataria bem executada, avião sequestrado, pode-se agora reclinar na poltrona roubada), mas pode ser também o aceno à leitura, retorno ao poético (você está lendo um poema, caro leitor, permita-se reclinar na poltrona e imaginar),

¹⁵⁸ O tom de ameaça também pode ser pensado pela homofonia entre “três misses” e três “mísseis”.

lembrete do prazer incomparável do texto, dedicado ao leitor que assiste à pirataria da sua poesia.

A nau dos insensatos supervoos

Vale a pena nos determos brevemente, ainda nesse mesmo poema, na imagem de característica aérea e sonhadora dessa “nau dos insensatos supervoos”. Como aponta Bachelard, a “barca no céu” é “um motivo de devaneio encontrado em inúmeros poetas” (BACHELARD, 2001, p. 152). É a respeito de alguns versos de Nietzsche (“minha barca, agora, voga o espaço...”) que o filósofo fala dessa imagem como “a produção imaginária de um sonho embalado, de um sonho transportado”, “uma embriaguez da passividade”, “uma gôndola da qual o sonhador não é o gondoleiro” (idem). Porém, justamente em Nietzsche, Bachelard vai encontrar poucos momentos dessa paz horizontal e passiva, mostrando sempre a necessidade de “frêmitos verticais”. A ascensão da barca aos céus, talvez mais importante do que sua flutuação em si, é associada por Bachelard a um ímpeto de ascensão constante: “O sonhador nietzschiano dirige-se invencivelmente, sem espírito de retorno, para as alturas. Sabe que a barca não mais o reconduzirá para perto da terra.” (idem, p. 153).

Ana Cristina Cesar também povoa sua poesia de barcas voadoras: Em “último adeus I”, também de *Cenas de Abril*, “Os navios fazem figuras no ar” (CESAR, 2013, idem, p. 29), em “último adeus II”, mesmo que não comece voador, “o navio desatraca”, e dali dois versos “as lições levantam voo”, como se, pela imaginação no poema, o próprio navio desatracasse para voar com elas. Em “arpejos”, ainda que não voem diretamente, são os navios que iluminam o eu que pedala, em movimento aéreo: “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.” (idem, p. 26). A imagem dos navios que a iluminam, combinando a luz e o movimento das rodas da bicicleta, é mais aérea do que aquática. Mesmo em “cartilha da cura”, poema de apenas um verso (“As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios”, p. 87), é possível pensar nessa imagem da desistência de afundar navios como um movimento de oposição ao aprofundamento, um movimento de leveza. Em “recuperação da adolescência”, a imagem do navio que é difícil ancorar no espaço é ambivalente entre a leveza e certa angústia de um objeto aéreo perdido, sem lastro ou rota:

recuperação da adolescência
é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço

(CESAR, 2013, p. 17)

Retomando “instruções de bordo”, porém, a “nau dos insensatos supervoos” não parece dotada da leveza contraditória dos navios no espaço, mas sim da velocidade e da impressão de excesso que percorre todo o poema, além da mesma insensatez da mobilidade que vimos na forma de pedalar em “arpejos”. Nessa “nau dos insensatos supervoos” todas as imagens excedem ou ultrapassam alguma norma, já que os voos são, além de roubos, insensatos, excessivos (supervoos), e a embarcação se desprender do mar para tomar os céus é aqui um gesto de desrazão: trata-se de uma Nave dos Loucos.

“Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos.” (FOUCAULT, 1978, pp. 12-13). Em *A História da Loucura*, Foucault comenta o motivo literário medieval das naus, nas quais “heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades.” (idem, p. 13). No entanto, como aponta o autor, dentre as diversas naus fantasiosas do período, a nave dos loucos (retratada no conhecido quadro de Hieronymus Bosch), existiu concretamente: “Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos.” (idem).

A loucura é um tema caro à poesia marginal, e faz parte da construção dessas vozes poéticas como vivência, segundo a própria Ana Cristina Cesar em “Literatura Marginal e Comportamento Desviante”: “trata-se de uma poesia e de uma vivência fragmentária, marcada frequentemente pela loucura (...)” (CESAR, 1999, p. 223). Além disso, a nau dos insensatos de Ana Cristina pode também ser uma referência à revista *Navilouca*, “a mais importante publicação do grupo do pós-tropicalismo” (idem, p. 219). A própria Ana discute o nome da revista em seu artigo:

(...) o nome desta publicação foi sugerido pela *Stultifera Navis*, navio que, na Idade Média, circundava a costa recolhendo os idiotas, os desgarrados e fora da ordem, enfim, todos aqueles que apresentavam um comportamento desviante e que a sociedade procurava banir do seu meio através deste singular enclausuramento. *Navilouca*, a revista, recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, portanto, *fora*, mas ao mesmo tempo *dentro* do sistema. (...) *Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistências e desorganização nos canais legitimados do sistema. (CESAR, 1999, p. 220)

A referência à embarcação metafórica dos seus companheiros de geração convive, no poema, com os outros significados simbólicos que proliferam do fluxo intenso de imagens em *Instruções de bordo*. É interessante observar a leitura simbólica que Foucault faz dessa nau, associando aos significados da errância e exílio também a simbólica da água, que purifica e representa o destino incerto da partida. Partida esta que pode se tornar, enfim, uma partida a outro mundo:

(...) confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. (FOUCAULT, 1978, p. 16)

A nau dos insensatos, de Ana C., é anfíbia como o sidecar de seu outro poema: transita da água ao ar abandonando, talvez, aspectos da carga simbólica aquática da nau dos loucos lida por Foucault. Aliadas à referência marginal, as imagens femininas da mancha, do despudoramento e da faca na costela da aeromoça afastam-se da ideia de purificação. Quanto ao destino que pode levar os loucos a outro mundo, a barca dos insensatos de Ana Cristina leva essa imagem ainda mais longe, ao voo. A loucura não é entregue à sua sorte e possivelmente à morte: a loucura ganha asas. Não se trata de uma barca que sobe naturalmente aos céus, mas de um sequestro, gesto de pirataria. A nau dos insensatos supervoos é também a nau roubada da água para o ar. O voo em si é uma transgressão, um roubo.

O voo como roubo

Que o voo também seja um roubo não é surpresa quando estamos falando da poeta para quem “a subjetividade se parece com um roubo inicial” (“inverno europeu”, p. 82), que retorna sempre às *vampiragens*, seu modo poético particular de sugar a tradição (imagem que está, aliás, sutilmente inserida também nesse poema: “Flocos despencando pelos cantos dos/ lábios e casquinhas que suguei atrás/ da porta.”)¹⁵⁹

Mas o voo como roubo já é um tema da simbologia que relaciona o Mal e a mulher na figura da bruxa, muito antes dos aviões e carros em fogo pelos are de Ana

¹⁵⁹ “E o tom erótico se instala e se espalha (...) num crescendo que vai até o único verbo em primeira pessoa de todo o poema: ‘suguei’. Também de conotação transgressiva – sugar às escondidas (como vampiro?) – este verbo dá, definitivamente, o tom erótico, matizado, no entanto, por um sutil humor.” (CAMARGO, 2003, p. 275)

Cristina Cesar, como mostra Le Bras-Chopard ao descrever o voo das bruxas: “Ao atribuir-se esta autonomia, monopólio do homem, e logo subtraindo-se àquele que exerce sua própria liberdade antes do mais através do domínio que tem sobre ela, priva-o de uma parte do seu poder: este voo é um roubo.” (CHOPARD, 2007, p. 142). Também para Hélène Cixous, em “O riso da Medusa”, a imagem do voo é uma metáfora para o roubo, dessa vez da linguagem. Aproveitando a homonímia do verbo *voler* em francês, entre roubo e voo, a autora trabalha com a imagem da transgressão da linguagem como voo¹⁶⁰.

Para Cixous, a ambivalência entre voo e roubo está no cerne da escrita, lida pela autora como um ato transgressor, quando exercida por mulheres. Para Chopard, interpretando o voo da bruxa na imaginação dos demonólogos, o seu voo como roubo da mobilidade e da liberdade se traduz, além do mais, como o roubo do próprio símbolo da virilidade, apropriação do elemento fálico:

Ao utilizar um pau, uma trave de cadeira, que coloca entre as pernas, a bruxa atribui a si mesma um *ersatz* do membro viril que lhe falta. Ao transgredir o seu *sexo* para adotar ficticiamente o de um homem, transgride também o seu *gênero* feminino: usurpa, deste modo, essa facilidade de movimento que, na ordem social, é um apanágio masculino. (LE BRAS-CHOPARD, 2007, p. 142)

Lembrando que a análise de Chopard é sempre baseada nos textos dos demonólogos e inquisidores, o voo da bruxa é interpretado, então, não apenas como manifestação da angústia gerada pela liberdade de ir e vir de certas mulheres mas, em certa medida, traz outras angústias ligadas ao roubo de aspectos da masculinidade. As bruxas eram consideradas mulheres masculinizadas. Tanto a prostituta quanto a velha viúva eram associadas à bruxaria, mesmo sendo figuras tão diferentes, justamente pela sua comum associação com aspectos supostamente masculinizantes. Quanto às velhas viúvas, “Encontramos aqui, sem dúvida, o medo da pessoa na menopausa” (idem, p.

¹⁶⁰ “Não se apoderar para interiorizar, ou para manipular, mas para atravessar de um salto e ‘voar’. *Voar* é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser *roubando*; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e outro e desorientando os agentes do sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo. Qual é a mulher que não voou/roubou? Que não sentiu, sonhou, realizou o gesto que entrava a sociabilidade? Quem não confundiu, expôs ao ridículo o muro de separação, inscreveu com o seu corpo o diferencial, perfurou o sistema de casais e oposições, quem não derrubou, por meio de uma transgressão, o sucessivo, o encadeado, o muro da circonfusão? Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade (...)” (CIXOUS, 2022, pp. 67-68. Tradução de Natália Guerrellus e Raíça França Bastos)

81), e quanto às prostitutas, o fato de fazerem uso de métodos contraceptivos gerava, em certos casos, a crença de que a prostituição resultava em infertilidade, de modo que o que une essas figuras seria a suposta esterilidade, entendida como uma virilização da mulher: “A imagem da velha bruxa, como a representação que parece ser-lhe diametralmente oposta, a da prostituta provocante, esconde o temor obsessivo da masculinização de um ser que se apoderaria das virtudes masculinas.” (CHOPARD, 2007, p. 81). Para Chopard, “o que todas estas mulheres de aparências tão diversas têm em comum é a autonomia, a independência relativa a um homem (...)” (idem, p. 83)

No poema “instruções de bordo”, além de desenvolver algo do mesmo imaginário da “rebeldia juvenil” de “Atrás dos olhos”, por meio das imagens que remetem à cena de ação em um filme hollywoodiano, as figuras elencadas evocam também essa ideia da transgressão (ou fluidez) de gênero:

Ser a greta,
o garbo,
a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.

Podemos considerar aqui a sequência de versos como acúmulo mas também como substituição e transformação: passa-se de ser a greta para ser o garbo. Ou seja, deixa-se de ser a pessoa Greta Garbo para ser a característica, o próprio garbo: a elegância, imponência, o porte, qualidades que podem ser associadas tanto à masculinidade como à feminilidade, dependendo do contexto¹⁶¹.

Procurei aproximar, neste capítulo, diversos fatores que podem contribuir para a “poesia aérea” de Ana Cristina Cesar, cujo dinamismo, porém, se dá aliado às imagens do risco, da explosão, do arranque, e da transgressão e do roubo. Vimos que, além dos importantes aspectos da poesia marginal da sua geração, e do diálogo com a poesia moderna em diversas de suas manifestações, as questões de gênero se fazem também presentes nessa poética dos voos de arranque por meio da alusão insistente às figuras femininas, que transitam entre referências da mitologia clássica e figuras modernas ou contemporâneas do cinema, todas em jogo com as imagens de quebra da moral e transgressão. Busquei colocar em diálogo as reflexões a respeito da imaginação dinâmica de Gaston Bachelard, suas leituras a respeito do elemento aéreo em poesia; e aspectos de uma construção simbólica do imaginário que remontam ao pensamento

¹⁶¹ A referência a Greta Garbo acena, além de tudo isso, diretamente para um dos ícones da mulher má na modernidade e na cultura *pop*: a *femme fatale*. Desenvolverei ainda neste trabalho os diversos aspectos dessa que pode ser uma das principais imagens da feminilidade maléfica em Ana C.

medieval e à caça às bruxas, mostrando que a associação entre ar e leveza, liberdade e positividade se desenha de forma particular na construção dessas figuras femininas maléficas (as bruxas) que determinarão, posteriormente, aspectos fundamentais do imaginário social em torno da figura feminina. As questões da mobilidade, que aparecem na poesia de Ana C. de forma urgente e explosiva, são historicamente fundamentais para as discussões feministas, e se refletem em construções simbólicas da mulher transgressora, que se consolidam como parte de um imaginário cultural, e cujo voo é (sempre ou ainda) um roubo do espaço que não lhes pertence.

**Capítulo 8 - Devaneios do fogo reimaginados: Patti Smith, Adília Lopes,
Ana Cristina Cesar**

No capítulo anterior, a identificação de uma poética aérea, de voo, na escrita de Ana Cristina Cesar, foi o ponto de partida para a reflexão em diálogo com a imaginação do ar em Bachelard. Propus leituras das imagens de voo, velocidade, decolagem e arranque na escrita da poeta carioca, que levassem em conta a presença das figuras femininas do mal e da transgressão, procurando entender como a imaginação dinâmica de Ana Cristina Cesar também dialoga com o estabelecimento de um imaginário da relação entre a mulher e a mobilidade.

Considerarei aqui o fogo como uma imagem fundamental para a figura da bruxa, tanto na sua construção como mito, quanto na sua versão histórica. As três poetisas reelaboram o devaneio do fogo de formas que, diferentes entre si, interessam, todas, à discussão a respeito da problemática da tradição. Partirei de uma breve leitura de Adília Lopes, dedicando, em seguida, a maior parte deste capítulo a Patti Smith, e fecharei por fim com uma proposta de leitura ensaística de Ana Cristina Cesar. Seguindo, em certa medida, o modelo do capítulo anterior, interessa continuar estabelecendo relações entre as reflexões a respeito da imaginação material desenvolvidas por Bachelard e as construções de um imaginário coletivo a partir do acontecimento histórico da caça às bruxas.

Pode, a princípio, parecer contraditório buscar em certa historicidade (no caso, o acontecimento histórico da caça às bruxas) a construção de um imaginário coletivo que seja capaz de dialogar também com a imaginação poética de Bachelard, aparentemente avessa à historicidade. Entretanto, como mostra Costa (2018, p. 81), “contra o historicismo que racionaliza a arte, surge também com Bachelard uma exigência de atualização da atividade poética.”. Dessa forma, para Costa, “Trata-se, portanto, de compreender como uma atividade sem função histórica pode ao mesmo tempo ser historicamente fundamental.” (idem). Nesse sentido, a “atualização da atividade poética” é também um modo de se situar historicamente, sem deixar, no entanto, de problematizar a racionalização que um olhar historicista pode ter sobre a produção da imaginação poética. Para Costa, o aproveitamento da filosofia de Bachelard para um pensamento que não ignora a problemática da história precisa passar pela compreensão da sua concepção de cultura: “será preciso compreender como Bachelard pensa a cultura enquanto origem humana situada concretamente antes da

história, mas imaginável criticamente como paralela a ela.” (COSTA, C. H. 2018, p. 83).

É justamente na *Psicanálise do fogo*, partindo da relação da imaginação com esse elemento, que Bachelard define o símbolo como “conexão da imaginação poética com o real” (idem). “Materialidade que, ao mesmo tempo, diz outra coisa: o fogo, de fato, funda a cultura no simbólico de uma forma que não se racionaliza” (idem). É pela relação com o fogo como fundação da cultura humana que Bachelard encontra também a fundação do simbólico¹⁶², interpretada pelo filósofo como “alegria possível”, associada à possibilidade de criar: “É uma fundação poética. O homem capaz do fogo ontem e hoje é capaz de poesia, simplesmente.” (COSTA, C. H. 2018, p. 83). Se a relação com o fogo desestabiliza a ideia de conceito “pela manifestação concreta do simbólico” (idem, p. 84), e se Bachelard encontra nessa relação justamente o “ponto de partida para uma reflexão sobre o lugar do simbólico na cultura” (idem), então a questão histórica retornará como reflexão a respeito da necessidade de entender-se como sujeito situado historicamente, que se relaciona, por meio da sua própria imaginação, com as construções simbólicas que fazem parte da cultura, com os símbolos do passado que resistem e permanecem presentes:

A materialidade do símbolo ígneo não permite o esquecimento da origem pré-histórica da cultura, mas dá acesso à experiência de uma forma atual, clara, concreta e real, como em nossa atual concepção de historicidade – de busca da permanência e resistência simbólica do passado. O conhecimento científico do fogo é um fracasso, mas o desejo do símbolo é um sucesso. (COSTA, C. H., 2018, p. 86)

Desse diálogo possível entre a imaginação (como impulso solitário) e o simbólico como fundação da cultura, ambos situados e atualizados historicamente, surge a presente proposta de reler as reflexões a respeito da imaginação material do fogo em Bachelard à luz, também, de transformações que os acontecimentos históricos podem gerar na construção e na consolidação de símbolos na cultura. Já sabemos que a imaginação poética de Bachelard não passa por reflexões a respeito de gênero, e não se trata de sugerir, justamente, uma imaginação especificamente feminina, mas de aventar a hipótese de um imaginário coletivo de mulheres que, historicamente marcado por acontecimentos de opressão de gênero como a caça às bruxas, exige uma reflexão que

¹⁶² “O direito de sonhar, meta da psicanálise bachelardiana, explora a origem do ser feliz como fenômeno de cultura, e descobre o fogo: misto de saber e não saber que revela a existência humana como simbólica, isto é, como união entre o saber fazer e o saber dizer.” (COSTA, C. H. 2018, p. 83)

reveja e reconsidere certas hipóteses a respeito da imaginação material e de certos símbolos, como é o caso do símbolo do fogo.

Um dos aspectos fundamentais do fenômeno do fogo, Para Gaston Bachelard, diz respeito à duplicidade do fogo: "Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse." (BACHELARD, 1994, pp. 11-12). Essa ambivalência será encontrada em todas as análises dos poemas desenvolvidas neste capítulo, e veremos como cada uma das poetas aqui estudadas sustenta a ambivalência da relação com o fogo de forma diferente, a partir da relação com um imaginário coletivo que também coloca em questão o gênero e a tradição.

O elemento parece relevante para pensar também o arquétipo da bruxa, e a ambivalência entre “cozinha e apocalipse” é uma imagem bastante produtiva para a forma como a bruxa (enquanto personagem do imaginário, mas também enquanto figura histórica) se relaciona com o elemento. Tanto Smith quanto Lopes trabalham as imagens do fogo a partir de sua associação culturalmente estabelecida enquanto símbolo do amor e do desejo, mas exploram também o aspecto destrutivo e ameaçador dessa associação, que se configura em diálogo com alguma ideia da experiência literária da tradição.

Partindo da imaginação material de Bachelard, para em seguida questionar e problematizar o imaginário coletivo atribuído ao símbolo do fogo, o objetivo é retornar a esse imaginário coletivo de um ponto de vista que considere a hipótese da transformação do imaginário pelos símbolos construídos na vivência histórica coletiva da caça às bruxas. Tais reflexões devem servir o propósito de ampliar as leituras dos poemas, de forma a transitar entre imaginação, criatividade poética e os símbolos historicamente estabelecidos em um imaginário coletivo.

“Com fogo não se brinca”: Adília Lopes e o Complexo de Prometeu

Com o fogo não se brinca
 porque o fogo queima
 com o fogo que arde sem se ver
 ainda se deve brincar menos
 do que com o fogo com fumo
 porque o fogo que arde sem se ver
 é um fogo que queima
 muito

e como queima muito
 custa mais
 a apagar
 do que o fogo com fumo
 (LOPES, 2014, p. 32)

Publicado em seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso* (1985), o poema de Adília Lopes parte, em primeiro lugar, da associação entre o fogo e o universo do desejo sexual e do amor cuja referência é mediada, justamente, pela tradição literária, representada pelo célebre verso de Camões, “amor é fogo que arde sem se ver”. No poema de Adília, porém, essa metáfora se torna parte de um aviso sobre o fogo, de uma lição, como aquelas que são ensinadas aos mais novos por meio de rimas ou de contos de fadas, um aviso sobre perigos: “com fogo não se brinca”. A partir daí, Lopes desenvolve a imagem da ameaça do que se deve evitar, estabelecendo certo diálogo entre tradição literária e ciência, e mantendo a associação não dita entre fogo e amor/sexo apenas por meio da mediação do verso conhecido de Camões.

No poema de Adília Lopes, o “fogo que arde sem se ver” é apresentado como aquele com o qual se deve brincar menos ainda, pois ele seria o mais perigoso. O sentido figurado da frase é aquele dado por Camões (“amor é fogo que arde sem se ver”), de modo que o amor/desejo seria o fogo mais perigoso, aquele que queima mais. O amor e o desejo seriam, nesse raciocínio, fogos metafóricos mais perigosos do que o fogo concreto.

Porém, o “fogo que arde sem se ver” tem também um sentido literal. A partir da oposição estabelecida no poema entre “fogo que arde sem se ver” e “fogo com fumo”, o significado concreto do “fogo que arde sem se ver” seria o do fogo que queima sem produzir fumaça. Em termos químicos, o fogo sem fumaça (aquele que “arde sem se ver”) é um fogo mais eficiente, ou seja, está “queimando mais”. A fumaça é o combustível que não foi queimado, de modo que um fogo sem fumaça é, por isso, mais quente, pode causar mais dano. Nesse sentido, quando Adília afirma que “com fogo que arde sem se ver é que se deve brincar menos”, está fazendo uma afirmação científica a respeito dos perigos concretos do fogo. Além disso, em outra hipótese de interpretação científica, há químicos industriais que são tão reativos ao oxigênio que, quando entram em combustão, sua chama é quase invisível. Esses químicos são classificados na indústria como mais perigosos, justamente porque seu fogo “arde sem se ver”¹⁶³.

¹⁶³ Em manuais de departamentos de saúde, os avisos a respeito do hidrogênio, por exemplo, apontam que ele é inflamável, que os containers podem explodir, e que ele “queima com uma chama invisível”, ou “praticamente invisível”.

Não brincar com o fogo que arde sem se ver poderia significar, de um lado, não brincar com o amor/sexo, e de outro, não brincar com um fogo (concreto) mais perigoso porque mais eficiente. Há ainda outro significado nesse conselho adiliano: Se com fogo não se brinca, com um verso de Camões é que se deve brincar menos. Não se deve brincar com a tradição literária, com a autoridade de figuras como Camões, um dos maiores representantes da tradição canônica em língua portuguesa. O fogo que “custa mais a apagar” (no sentido também de apagar palavras escritas) é também o fogo das palavras da tradição literária. Entretanto, o que o poema está fazendo quando reduz a metáfora camoniana a um sentido concreto e científico, mostrando que o “fogo que arde sem se ver” é o mais perigoso é, justamente, brincar com os versos de Camões, brincar com a autoridade da tradição, operando certa transgressão, sem deixar de acenar, com ironia tipicamente adiliana, para o respeito que se tem por essa tradição como algo que representa poder e ameaça.

Quanto ao respeito pela autoridade do fogo ameaçador, espelhada na autoridade de Camões enquanto representante da tradição literária e do cânone, as reflexões de Bachelard sobre o complexo de Prometeu têm muito a nos acrescentar. Bachelard aponta que o fogo “é prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau.” (BACHELARD, 1994, p. 12). Apesar do aviso de cautela, Adília é, em seu poema, a criança desobediente que brinca “demasiado de perto” com as chamas de Camões. É no complexo de Prometeu que Bachelard encontra um elemento fundamental da relação com a tradição, uma relação ativa, ligada à “vontade de intelectualidade”: “Propomos, pois, agrupar, sob o nome de *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres.” (idem). Adília exercita, nesse poema, algo da *desobediência engenhosa* da qual nos fala Bachelard (“o problema do conhecimento pessoal do fogo é o problema da *desobediência engenhosa*” p.17): “A criança quer fazer como seu pai, longe de seu pai, e, qual um pequeno Prometeu, rouba fósforos.” (p. 17).

Exercendo, nesse poema, certo complexo de Prometeu literário, Adília Lopes comete a desobediência engenhosa de roubar o fogo da autoridade paterna na figura de Camões, também roubando, em decorrência da duplicidade do literal e do figurativo no símbolo, o conhecimento científico do fogo. Excluída historicamente não apenas da literatura mas também do conhecimento científico, a escritora mulher na pena

de Adília performa um Prometeu redobrado. Tanto o conhecimento literário como o científico são roubados pela versão feminina de um Prometeu que insiste em passar adiante um conhecimento ainda mais complexo a respeito das ameaças do fogo. Mesmo centrando o poema no aviso a respeito do fogo como ameaça, é Adília quem faz o jogo químico (ou alquímico) que transforma o fogo literário de Camões em fogo de chama invisível, fogo de químicos pesados, ameaçadores. O fogo de Adília é, potencialmente, uma arma química. O tom cômico do poema, apesar de trazer leveza ao tema, não esconde o fogo como arma: resta saber se devemos nos proteger evitando tocá-lo, ou roubá-lo para nos defender.

“Um fogo de origem desconhecida”: Patti Smith

Na tentativa de lidar com a poesia de Patti Smith no seu potencial de imaginação poética, procurarei fazer dos seus dois poemas aqui elencados uma leitura de tipo bachelardiana, que explora as imagens materiais e o devaneio do fogo. Porém, uma primeira aproximação com a sua produção requer, antes de mais nada, o reconhecimento das linhas de força representadas pela cultura pop e pelas referências ao universo da música no seu trabalho, além da complexa configuração do seu próprio trabalho poético como produto que se constitui enquanto mistura entre performance, escrita e música. Esse último fator é especialmente relevante para as discussões de poemas como “A fire of unknown origin”, cujas características de produção se distinguem particularmente de poemas apenas publicados em livros, ou de canções propriamente ditas.

Levando em consideração que as incógnitas em torno desse texto, como veremos, não permitem uma análise de referencialidade perfeitamente clara, à medida que formos avançando na discussão me afastarei das referências concretas e das condições de produção e contexto cultural em torno do poema, para adentrar, então, uma leitura voltada ao devaneio do fogo, no sentido bachelardiano. Ao perceber certas diferenças fundamentais na forma como o fogo aparece na poesia de Smith (assim como apareceu no poema de Lopes) em relação ao devaneio bachelardiano (um pouco na esteira daquilo que já verificamos com os voos e a poética aérea de Ana Cristina Cesar), será possível aventar a hipótese de uma releitura do devaneio do fogo por um viés marcado pelas questões de gênero, uma releitura que parte do imaginário coletivo de mulheres.

Novamente, não se trata de pensar em “imaginação feminina”, que se distinguiria enquanto essência ou como atributo individual e particular à mulher poeta, mas de dialogar com a forma como o imaginário coletivo pode ser transformado e alterado por certas experiências historicamente significativas, que determinam, talvez, a produção ou a alteração da carga simbólica de certos elementos. Olhar para o devaneio poético do fogo levando em consideração marcas simbólicas de um acontecimento histórico como a caça às bruxas não significa dizer que o poema de Patti Smith esteja em diálogo direto com a caça às bruxas, mas tentar entender se é possível pensar um imaginário coletivo que crie desvios, por conta dos símbolos que se estabelecem culturalmente em torno das questões de gênero, no devaneio do fogo em Bachelard e da sua neutralidade. A ideia é resgatar algo desse imaginário coletivo marcado pelos símbolos constituídos em torno da caça às bruxas, para poder retornar à leitura da poesia de Patti Smith. O gesto não tem a intenção de reduzir a leitura de Smith, mas de expandi-la e a ressignificar, por meio da tentativa de resgatar da invisibilidade certos significados simbólicos culturalmente constituídos, mas pouco elaborados.

As origens

Para uma poeta cujos textos dialogam recorrentemente com diversas imagens que podemos associar à figura da bruxa (ritual, sexualidade subversiva, associação entre violência e sexo, figuras femininas do mal, etc), Patti Smith fala pouco sobre o fogo.¹⁶⁴ O poema “A fire of unknown origin”, dos poucos que apresentam esse elemento como imagem central, é, porém, um texto significativo na sua trajetória, já que o poema/canção faz parte da sua primeira leitura na Igreja St. Marks, em 1971¹⁶⁵, marcando o início da carreira de Smith como criadora do que ela mesma denomina “rock poetry”, que une a “imediatez e o ataque frontal” do rock à poesia. As pistas que apontam possíveis motivações, influências e interpretações do poema também se mostram incoerentes ou esquivas, de modo que o “fogo de origem desconhecida” é também um poema de origem misteriosa.

¹⁶⁴ Seus poemas se constroem em grande parte em torno de imagens fluidas, associadas a líquidos e pastas (que Bachelard chamaria de “águas compostas”), impuras porém, na pena de Smith, também sagradas, variando entre fluidos corporais até elementos que lembram poções, alimentos sagrados, etc., mas o fogo em si está pouco presente.

¹⁶⁵ Em 1971, Patti Smith participa de uma das leituras de poesia do *Poetry Project* na igreja Saint Marks em Nova York, um marco que transforma sua carreira. De certa forma, sua primeira aparição pública como poeta se torna também o início de sua carreira musical já que, tanto as oportunidades como escritora, como os incentivos e convites para que ela transformasse seu trabalho em canções, surgem a partir dessa performance.

Quando Patti Smith sobe ao palco para a sua primeira leitura de poesia na igreja Saint Mark's em fevereiro de 1971, está acompanhada de Lenny Kaye e sua guitarra elétrica¹⁶⁶. É a primeira vez que uma guitarra elétrica é tocada nas leituras de poesia do Poetry Project¹⁶⁷. Impressionada pelas reações de Gregory Corso a outras leituras no mesmo local, às quais os dois assistiram juntos¹⁶⁸ (“Quando assistíamos às leituras dos poetas, Gregory gritava com eles, pontuando os momentos mundanos com gritos de ‘Merda! Merda! Falta sangue! Vá fazer uma transfusão!’” [SMITH, 2010, p.138]), Smith prometera a si mesma que, caso um dia tivesse a oportunidade de fazer sua própria leitura, daria um jeito de não ser entediante¹⁶⁹: era hora de saber se ela passaria no “teste de Gregory”¹⁷⁰. Smith começa a sua apresentação lembrando que aquele dia é o aniversário de Bertold Brecht e dedica a sua leitura a ele. Ainda com certa insegurança na voz, apresenta uma seleção de textos misturando a leitura e o canto, acompanhada da sonoridade por vezes crua e dura, por vezes leve, da guitarra de Kaye¹⁷¹. Sua voz parece mais segura quando ela transita entre a declamação e o canto, em um tipo de discurso rítmico no estilo do *spoken word*, aos poucos aperfeiçoado pela artista, e hoje uma das suas marcas registradas no palco, onde suas canções são interrompidas por fluxos de palavras que se assemelham ora a preces, ora a gritos de

¹⁶⁶ Na época, sem ao menos considerar montar uma banda, Patti Smith convida Lenny Kaye para acompanhar a sua leitura tocando guitarra, e pede que, na leitura do último poema, ele reproduza, na guitarra, o som de um acidente de carro. Foi a primeira colaboração dos, que são companheiros de banda até hoje.

¹⁶⁷ O caráter dessacralizador (e, de certa forma, invasivo) da presença da guitarra elétrica na leitura de poesia lembra, guardadas as devidas proporções, a introdução da guitarra elétrica nos festivais de MPB nas mãos de Caetano Veloso e outros tropicalistas. Ainda que a diferença fundamental entre os dois cenários seja a representação, no signo da guitarra elétrica, de um tipo de invasão imperialista, há definitivamente muito a ser dito a respeito das possíveis relações entre as origens do *punk* e a Tropicália brasileira. De fato, os ambientes da contracultura que produzem obras poéticas tão diversas quanto as de Patti Smith e de Ana Cristina Cesar não estão tão distantes em suas origens.

¹⁶⁸ Foi o próprio Corso, um de seus mentores, que a levou pela primeira vez ao Poetry Project.

¹⁶⁹ “When we went to listen to the poets read, Gregory would heckle them, punctuating the mundane with cries of Shit! Shit! No blood! Get a transfusion!

In watching his reaction, I made a mental note to make certain I was never boring if I read my own poems one day.” (SMITH, 2010, p. 138).

¹⁷⁰ “I didn’t really have any expectations about having a poetry reading anytime soon, but the thought did intrigue me. I had been writing my poems to please myself and a handful of people. Maybe it was time to see if I could pass the Gregory test. Inside I knew I was ready.” (idem, p. 178) [“Eu não tinha expectativas de conseguir uma leitura de poemas logo, mas a ideia me intrigava. Até então eu escrevera meus poemas para agradar a mim mesma e a um punhado de pessoas. Talvez fosse o momento de ver se eu conseguiria passar no ‘teste Gregory’. No fundo eu sabia que estava pronta.”]

¹⁷¹ O áudio da sua primeira performance na Saint Marks está disponível no youtube. “A fire of unknown origin começa no minuto 8:10. <https://www.youtube.com/watch?v=klpUIOZyGIs>

raiva ou gozo. “A fire of unknown origin” é o primeiro dentre os seus poemas autorais a ser cantado/performado como canção nesse dia.¹⁷²

Ao longo da sua carreira musical, que se iniciou poucos anos depois, foi comum que Smith adaptasse seus poemas para letras de música, ou que trechos de seus poemas fossem lidos nas gravações de suas canções. “A fire”, porém, não é gravado por ela como canção até o final dos anos 70, quando aparece como faixa do disco *Wave*, de 1979. Também se torna faixa título do oitavo álbum da banda Blue Oyster Cult (1978), com quem Patti Smith teve diversas colaborações ao longo da década de setenta. A canção ficou mais conhecida na versão do Blue Oyster Cult, mas a versão gravada em *Wave* segue uma proposta entre declamação e canção, na qual a voz de Smith se assemelha a um murmúrio confuso, e palavras se embaralham e perdem. Muito antes, porém, o texto foi publicado como poema na sua primeira coleção, *Seventh Heaven*, de 1972 (e novamente em *Early Work*, de 1994). Nessas duas versões escritas, o texto contava com uma estrofe inicial e final que não haviam sido lidas/cantadas na performance de 1971, e nem constam na versão gravada. Estão reproduzidas abaixo em itálico:

a fire of unknown origin	um fogo de origem desconhecida
<i>you're displeased maybe I should just stop being you</i>	<i>you se incomoda talvez eu devesse parar de ser você</i>
A fire of unknown origin took my baby away a fire of unknown origin took my bay away swept her up and off my wave length swallowed her up like the ocean in a fire thick and grey	Um fogo de origem desconhecida levou meu amor embora um fogo de origem desconhecida levou meu amor embora arrebato ela para fora da minha sintonia a engoliu como o oceano num fogo grosso e cinza
death comes sweeping thru the hallway like a ladies dress death comes riding down the highway in its sunday best	a morte vem varrendo pelo corredor como o vestido de uma dama a morte vem pela estrada no seu traje de gala

¹⁷² (o primeiro poema do set é uma versão musicada de um poema de Brecht, e em seguida Smith lê timidamente alguns outros poemas, até chegar a “A fire”).

<p>death comes driving death comes creeping death comes I can't do nothing death goes there must be something that remains death it made me sick and crazy cause that fire it took my baby away</p> <p><i>she left me everything she left me all her things</i></p> <p>(SMITH, 1978, p. 85)</p>	<p>a morte vem cavalgando a morte vem rastejando a morte vem eu não posso fazer nada a morte vai deve ter algo que permanece a morte me adoeceu e enlouqueceu porque aquele fogo levou meu amor embora</p> <p><i>ela me deixou tudo ela me deixou todas as suas coisas</i>¹⁷³</p>
--	---

Em uma primeira leitura, alguns aspectos da imagem do fogo nesse poema chamam atenção: seu caráter ameaçador (aspecto também presente no poema de Adília Lopes), responsável pela morte (da amada/bebê/ garota...?), e o foco na questão da origem: esse fogo carrega na sua imagem um mistério. O título do poema determina a importância, que se reitera no refrão, da questão da origem desconhecida, o mistério associado ao fogo.

Lembrando um “*leitmotiv* da explicação racionalista” a respeito da origem da criação humana do fogo, ou seja, “que os primeiros homens produziram o fogo pela fricção de duas peças de madeira seca”, Bachelard considera que “as razões *objetivas* invocadas para explicar de que maneira os homens teriam sido levados a imaginar esse procedimento são bastante frágeis.” (idem, p. 34). Para Bachelard, não há motivo razoável para crer que o ser humano primitivo teria executado o gesto de fricção continuado de dois gravetos com a intenção de criar o fogo, como uma atitude com intenção racional:

Supondo que dois pedaços de madeira seca caíam pela primeira vez entre as mãos de um selvagem, que indicação da experiência o fará adivinhar que eles podem se inflamar mediante uma fricção rápida e prolongada? (BACHELARD, 1994, p.36).

Segundo a explicação bachelardiana, a produção do fogo pela fricção seria sugerida por “experiências inteiramente íntimas”, e o desejo sexual se torna a hipótese

¹⁷³ A tradução acima, feita por mim, tem o objetivo de compreensão dos sentidos principais do texto original, sem necessariamente se preocupar com soluções poeticamente mais interessantes, de forma que acaba sendo mais literal e deixando de resolver problemas na forma. A escolha da tradução de “my baby” para “meu amor” se dá pela necessidade de manter a ambivalência do termo, tanto em relação ao gênero, como à possibilidade de pensar a relação de maternidade que será aventada na leitura.

de origem da produção do fogo como produto humano: “Em primeiro lugar, convém reconhecer que a fricção é uma experiência fortemente sexualizada.” (idem, pp. 36-37). Bachelard mostra também inúmeros exemplos da imaginação no pensamento científico, que possibilitam associar a origem do fogo ao sexo, como fica claro numa afirmação de Max Muller sobre o fogo ser “filho de dois pedaços de madeira”. A segunda afirmação de Max Muller a respeito do fogo chega ao ponto de marcar uma associação com o complexo de Édipo: “de que maneira, tão logo nascido, devorava seu pai e sua mãe, isto é, as duas peças de madeira das quais havia brotado”.

Jamais o complexo de Édipo foi melhor e mais completamente designado: se não consegues acender o fogo, o fracasso causticamente irá roer teu coração, o fogo permanecerá em ti. Se produzes o fogo, a própria esfinge te consumirá. O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender.” (BACHELARD, 1994. p. 38).

Interessa à leitura do poema de Patti Smith essa duplicidade do desejo/fogo que consome a si e ao outro, que precisa ser transmitido mais do que gerado, e que se alastra. O desejo sexual talvez apareça no poema pelo seu negativo, ou seja, na perda da figura amada, na frustração desse desejo, ou pelas consequências negativas desse desejo-fogo, já que ele é uma presença ameaçadora que, em vez de representar união, representa a perda. Trata-se, porém, de um poema muito pouco sexual, principalmente se comparado com tantos outros textos do mesmo período, nos quais abundam imagens sexuais, geralmente ligadas às imagens de natureza, onde muitas cenas de sexo são ritualísticas, associado à violência, ao divino e à transcendência, geralmente numa conotação positiva de libertação, prazer e elevação espiritual. Não é o caso do poema aqui analisado, que produz imagens negativas e pouco sensuais, menos fluidas e mais secas, insistindo no fogo como figura da ameaça e investindo, enfim, no tema da perda e nas diversas figuras da morte nas quais o fogo parece se transformar na segunda e terceira estrofes.

Na performance de 1971, Smith não faz nenhuma introdução ao poema “A fire of unknown origin”, mesmo dedicando, ao longo da leitura, vários outros poemas a amigos, familiares e figuras do mundo da contracultura. 41 anos depois, no Louisiana Literature Festival, em 2012, porém, quando o entrevistador pede que ela repita a leitura¹⁷⁴, Patti Smith afirma que o poema/canção teria sido uma homenagem póstuma a Jim Morrison. O cantor é, de fato, uma das referências principais de Smith e comparece em seu rol de poetas admirados, junto a nomes como Arthur Rimbaud. A canção/poema poderia fazer referência, então, ao desejo explosivo que ganha voz na canção mais

¹⁷⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Gwp_vCgiHLw

famosa de Jim Morrison, “light my fire”, metáfora bastante direta para um convite sexual explicitado no refrão (“come on baby light my fire”). O convite se torna, de um lado, hino de uma geração, e de outro, em certo sentido, alegoria da ruína do próprio cantor, que eventualmente passa a declarar detestar a canção devido à sua extrema popularidade¹⁷⁵. “Light my fire” acabou sendo a última canção cantada ao vivo por Morrison, que deixou cair o microfone no meio da música e abandonou o palco.

Podemos pensar que Patti Smith estaria, nessa leitura, não apenas homenageando o admirado músico e seu trágico fim, mas, também tematizando, quem sabe, as ambivalências desse fogo. Este último representaria então não apenas o desejo, mas o próprio fogo da contracultura encarnado por Morrison e pela juventude que cantava sua canção. Fogo que acende rebeldia e revolução, que representa criatividade assim como destruição. Se a referência à canção de Morrison se torna uma chave de leitura do poema de Smith, o verso “A fire of unknown origin took my baby away” poderia estar se referindo ao próprio Morrison, figura levada pelo “fogo metafórico” que ele mesmo teria ateadado com a canção “light my fire”. O desejo/amor se torna “uma pira funeral”, como é sugerido na própria letra de Morrison: “Try now we can only lose/ And our love become a funeral pyre”, acenando para o lado sombrio do desejo.

Há, entretanto, um problema cronológico na interpretação do poema como homenagem à memória de Jim Morrison, sugerida pela declaração da própria Smith. A sua primeira leitura de “A fire...” acontece em fevereiro de 1971, e Jim Morrison é encontrado morto na banheira apenas em 3 de Julho do mesmo ano. Para complicar ainda mais a história, em uma entrevista de 2015, Lenny Kaye, guitarrista que acompanha Patti Smith até hoje, ao se referir à performance na Saint Marks, falou de “A fire of unknown origin” como tendo sido uma versão de “um velho blues”¹⁷⁶. Teria Patti Smith se apropriado da letra de um blues antigo e a publicado como poema? A declaração de Lenny Kaye é de difícil confirmação, já que qualquer pesquisa atual de canções com esse nome aponta para as versões de Smith ou do Blue Oyster Cult, na qual a letra é creditada a ela.

Do ponto de vista da presente leitura, não parece viável, nem mesmo fundamental descobrir a verdadeira origem do texto, mas, justamente, apontar como a ideia da “origem desconhecida”, mote do poema, se espelha na história do texto em si.

¹⁷⁵ Essa declaração é bastante comum entre astros do rock, frustrados e desgastados (por vezes psicologicamente adoecidos) pela própria fama.

¹⁷⁶ “We did a cover version of an old blues called ‘Fire of Unknown Origin.’” (Entrevista com Lenny Kaye, 2015, p. 101. PAIDEIA The Journal of KCC Reads. V. 3)

As origens desconhecidas desse fogo dizem algo também da origem misteriosa do poema, que não se resolve, seja pela explicação da homenagem a Morrison, seja pela referência a um blues antigo. No entanto, ambas apontam para uma mesma questão: as influências e apropriações, a complexa relação com a tradição, agora vista pelo ângulo do universo musical.

Lembrando que a primeira e a última estrofe do poema, publicadas nas coleções de Patti Smith dos anos 70, não são lidas ou cantadas em nenhuma das ocasiões, e são reproduzidas em itálico na coleção de 1994, poderíamos considerar que essa marcação apontaria a presença de uma referência. Ou seja, os versos em itálico poderiam fazer parte de outra obra, por ela referenciada. Considerando a declaração de Lenny Kaye, porém, é preciso aventar a hipótese inversa: talvez as estrofes sejam, justamente, os únicos trechos autorais, acrescentados por Smith a um texto inteiramente apropriado de alguma fonte desconhecida. A partir dessa hipótese, as estrofes em questão ganham novos significados:

**you're displeased
maybe I should just stop
being you
(...)**

**she left me everything
she left me all her things**

A primeira estrofe introduz no texto a referência a uma segunda pessoa do singular, que não figura em nenhum momento do resto do poema e sugere certa indistinção problemática entre “eu” e o “outro”. Essa indistinção parece gerar incômodo nesse outro, coloca-se em questão a própria identidade do “eu”. A última estrofe, com um aceno para as sobras da morte, a herança deixada por alguém que parte, fecha a narrativa do poema em torno da perda da figura amada (levada pelo fogo de origem desconhecida). O que a pessoa amada levada pelo fogo deixa para o “eu” no poema é nada menos do que “tudo”, “todas as suas coisas”. Nos dois últimos versos, tudo o que pertencia ao outro se torna, a partir de então, pertencente ao “eu”, retomando o problema da estrofe inicial: a indistinção entre “eu” e o “outro”.

Por sua etimologia, a ideia de herança está associada literariamente à ideia de tradição. Se a tradição é aquilo que é transmitido de mão em mão hereditariamente (e por isso mesmo as metáforas familiares são tão comuns em discursos a respeito da tradição literária), o poema termina com essa ideia de herança do passado que constrói a identidade do eu futuro. A indissociação entre “eu” e o “outro” da primeira estrofe

poderia ser lida pelo viés da “angústia de influências”¹⁷⁷. Nesse caso, porém, em vez de ser a poeta que se angustia por não se diferenciar de seus antecessores, é a figura misteriosa da autoridade da tradição que se incomoda pela mistura de identidades. A formulação lembra, em alguma medida, o “remorso de vampiro” de Ana Cristina Cesar, que manifesta certa culpa pela apropriação das palavras alheias, projetando nas figuras do passado, das quais a poeta se apropria na sua tentativa de construção de uma identidade poética própria, o seu próprio incômodo por não se diferenciar delas (“you’re displeased”, em Patti Smith). Nas palavras finais dessa primeira estrofe (acrescentada ao texto nas versões escritas), a conclusão (ainda incerta) ensaia uma distinção: “maybe I should just stop being you.”

A lógica do universo do rock sugere, na leitura do refrão de Smith (“A fire of unknown origin took my baby away”), um sujeito masculino que lamenta a morte de sua amada (presumida feminina na lógica heterossexual hegemônica), representada pela expressão “baby”, termo que se populariza no rock dos anos 60. O *topos* literário do amante que lamenta a morte da mulher amada, presente nas mais variadas tradições¹⁷⁸, se tornou também bastante comum em canções populares. Ao ouvir a versão de “A fire of unknown origin” cantada pela voz masculina na gravação do Blue Oyster Cult, (anos depois da leitura de Smith), a tendência é interpretá-la como o lamento de um homem pela morte de sua amada, levada por um fogo de origem desconhecida. Mas que efeito tem sobre essa lógica a voz feminina de Smith e sua versão com as estrofes adicionais?

Em diversos *covers* de Smith, ela reproduz o sujeito masculino do rock, mas tal reprodução parece se dar como apropriação bastante consciente e, em geral, subversiva, em relação às políticas de gênero presentes nessas canções, como mostram os exemplos de versões gravadas por Smith no início da sua carreira (GREENING, 2018). Tanto na sua gravação de “Hey Joe” (1974) quanto em “Gloria” (1975), Patti Smith reinventa duas canções populares do rock dos anos 60¹⁷⁹, subvertendo o sujeito masculino e desestabilizando as políticas de gênero das letras, principalmente através da inserção de textos poéticos seus na forma de *spoken word* em meio às canções. No caso de “Gloria”, a inserção do poema “Oath” em meio à letra simples da banda THEM (a

¹⁷⁷ Lembrando que o conceito de Harold Bloom se refere à vivência do poeta mais novo diante do “pai literário” a quem ele tenta superar.

¹⁷⁸ Trata-se de um *topos* que permeia a história da poesia. Na tradição literária ocidental temos inúmeros exemplos, desde Dante e sua Beatrice, Petrarca e Laura, até Edgar Allan Poe e Lenora em “O Corvo”, ou, na tradição de língua portuguesa, um dos sonetos mais conhecidos de Camões, “Alma minha gentil, que te partiste”.

¹⁷⁹ Apesar de “Hey Joe” ser originalmente um blues, é canonizada como um dos hinos do rock na versão de Jimmy Hendrix.

qual retrata a conquista sexual da figura feminina) expande os significados do texto original, associando sexualidade e religião e reafirmando a autonomia sexual feminina na voz de Smith¹⁸⁰.

Nessa perspectiva, mesmo quando seu discurso está inserido diretamente no contexto do rock, é possível argumentar que Smith cria formas de desestabilizar o sujeito masculino hegemônico. Considerando o texto poético impresso na coleção *Seventh heaven*, de 1972 (deslocado do contexto do rock, em que o termo “baby” tem um significado específico), o verso “A fire of unknown origin took my baby away” abre a possibilidade de diferentes vozes, e poderia ser lido como a voz do/a amante que perde sua amada, mas também como o lamento de uma figura materna que perde seu bebê. A figura levada pelo fogo é citada novamente com o uso do pronome feminino (swept **her** up and off/ my wave length/ swallowed **her** up like the ocean/ in a fire thick and grey), contribuindo para a interpretação do sujeito como masculino, pelo ângulo da relação heterossexual hegemônica do rock, mas ainda assim não descartando a referência possível à maternidade. No caso da interpretação da voz do poema como uma figura materna, tal fato implicaria uma relação entre figuras femininas, mãe e filha. Se, nessa leitura, o “eu” do poema passa a ser ambivalente (entre mãe e amante), a hipótese de maternidade inverte-se no final do poema. Inicialmente a mãe perdia uma filha, mas ao final a imagem da herança deixada pela figura feminina que parte sugere a inversão: uma filha que perde uma mãe. Não sabemos mais quem é a filha e quem é a mãe.

As hipóteses de leitura desenvolvidas até aqui partiram do contexto de produção do poema, das suas características particulares de enunciação (seu lugar ambivalente entre texto e performance), e da sua relação com uma tradição popular musical, estabelecendo possíveis pontos de contato relevantes para pensar inclusive a posição de Patti Smith na contracultura da sua geração. A partir de agora, porém, proponho outra leitura, que não deve ser entendida como única, como leitura final, ou mesmo como explicação para o poema de Smith. Pelo contrário, o exercício de leitura imaginativa que dialoga com os devaneios do fogo discutidos por Bachelard, desenvolvido a seguir, e os diálogos com a construção de símbolos a partir do acontecimento histórico da caça às bruxas, (que resulta na hipótese de um imaginário coletivo de mulheres historicamente transformado pela associação simbólica do fogo na caça às bruxas), tem o objetivo de expandir a leitura de Smith, abrir os horizontes e

¹⁸⁰ Ver Greening, 2018, pp. 54-64.

buscar, fora de seu poema, reflexões que tenham proveito para retornar à leitura da linguagem simbólica de Patti Smith, a partir de um ponto de vista mais amplo.

Patti Smith e o Complexo de Empédocles

Retornando ao poema de Smith, o fogo de origem desconhecida vem como um vendaval (“swept her up and off”) bruscamente levar a amada do eu lírico (ou o seu bebê) para longe, como uma paixão invertida:

a fire of unknown origin
took my bay away
swept her up and off
my wave length
swallowed her up like the ocean
in a fire thick and grey

A mistura entre as expressões “sweep up” e “sweep off” faz referência à ação física do vento, que levanta as folhas (“sweep up”) e ao gesto de varrer algo, empurrar para fora de uma superfície (“sweep off”). Ao mesmo tempo, a referência à expressão “sweep off your feet” remete à ideia de ter seu coração repentinamente conquistado, sentir-se arrebatado pela paixão. Geralmente positiva, a expressão associada à paixão é invertida em “swept her up and off”, algo como “a arrebatou para fora”. Na transição para o próximo verso aprofunda-se a inversão desse encontro apaixonado: “off/ my wave length”. Além de continuar as imagens aéreas (lembramos que é o ar quem alimenta o fogo) pela referência às ondas sonoras (“wave length” significa, literalmente, “comprimento de onda”), a expressão “to be on the same wave length” significa estar em sintonia, numa conversa ou relação. Dessa forma, “off my wave length” inverte, novamente, a expressão positiva de sintonia e encontro. Desfaz-se a conexão e a sintonia, e a amada (ou a filha) é engolida como que pelo oceano, num “fogo grosso e cinza”.

As imagens poéticas do fogo no poema de Smith se distanciam das imagens do fogo associadas ao desejo (calor, vivacidade, velocidade, movimento, cor, etc), descrevendo um fogo ameaçador, um fogo de morte, associado ao passado. É interessante como Patti Smith lança mão de imagens materiais de outros elementos para descrever um fogo rápido e capaz de levantar o corpo da amada, como o vento, e a engolir, grosso como a água do mar, cinzento. O fogo que se desdobra em imagens da morte também aparece como “vestido de uma dama”, se arrastando pelo corredor, talvez a imagem da fumaça que se alastra. A imagem do fogo cinza parece esfriar a nossa impressão do fogo, não há calor nela. É um fogo que inverte as características usuais da

paixão: esfria, engole, sufoca. O fogo cinza parece ser um fogo de fumaça, um fogo sem labaredas à vista, do qual podemos ver apenas a grossa fumaça cinza que forma ondas marítimas. É um fogo que dificulta a localização da sua origem.

Smith parece esvaziar os aspectos do fogo que permitiam a Bachelard desenvolver, a partir desse elemento, belas imagens do devaneio. Associado pelo filósofo às ideias de excesso positivo, é pelo “prazer do luxo” que o fogo “demonstra a sua humanidade” no seu valor gastronômico e alegre, por exemplo (BACHELARD, 1994, pp. 24-25). O fogo de origem desconhecida do poema não emite calor, não tosta o biscoito (idem, p. 24), não produz beleza. É apenas um fogo de destruição, e por isso mesmo parece precisar ter suas imagens materiais de acolhimento reduzidas: um fogo resfriado nas referências a esse oceano de coloração cinzenta, escondendo a sua beleza e se transformando apenas numa figura da morte.

Mesmo levando em consideração todas as diferenças entre as formas como os poemas de Smith e Lopes dialogam criativamente com esse elemento, há um ponto central em comum nos dois principais poemas de fogo na escrita de ambas as autoras: o fogo como imagem do perigo, da ameaça, do risco de vida que dialoga, de alguma forma, com a ideia de passado, seja por meio da tradição (via Camões), seja na imagem da origem desconhecida. No caso do poema de Adília, é claro, o risco se suaviza pelo tema do jogo (brincar). Apesar do tom do poema de Lopes ser mais leve que o de Smith, a ameaça de aniquilação ainda está presente nas referências ao perigo do fogo, principalmente nas imagens do fogo que queima invisivelmente nas interações químicas perigosas.

Para Bachelard, há também uma relação entre o devaneio do fogo e a ideia da destruição, por meio daquilo que o filósofo chama de “apelo da fogueira”. No entanto, segundo ele, para o sujeito que devaneia diante do fogo, essa destruição se apresenta como “uma renovação”, fundamental para a elaboração do “complexo de Empédocles”. Na obra “História do sonhador” de George Sand, comentada por Bachelard, o personagem encontra, no devaneio diante da fogueira, as imagens das irrupções vulcânicas, e o convite a se entregar ao fogo e ser por ele consumido. “Envolve-me em rios de lava ardente, abraça-me em teus braços de fogo, como um amante abraçando sua noiva (...) No seio do fogo, a morte não é morte.”, responde o sonhador (idem, p. 28). Segundo Bachelard, Empédocles, ao se atirar no vulcão, “consagra sua força e não confessa sua fraqueza; é o homem realizado, herói mítico da

antiguidade, sábio e seguro de si, para quem a morte voluntária é um ato de fé que demonstra a força de sua sabedoria” (idem, p. 29).

É curioso observar que o poema de Smith em que fogo e morte estão associados não repita algo do tom do diálogo do Sonhador de Sand, espelhando as imagens de Empédocles como um sacrifício libertador, e traduzindo a entrega ao fogo como uma entrega erótica, já que muitos dos poemas de Smith trabalham imagens de sacrifício ritualístico sexualizado, de transcendência e êxtase. Por que justamente no caso do seu “fogo de origem desconhecida”, não há êxtase na morte?

Se vimos, no último capítulo, que a simbólica do voo e das associações entre o feminino e os ares maléficos na imaginação dos demonólogos ainda pode ter relevância para pensar a construção de símbolos associados até hoje à feminilidade, talvez seja possível considerar também como os esforços de punição e aniquilamento de mulheres na caça às bruxas deixaram marcas simbólicas no imaginário coletivo de mulheres.

Para isso será útil pensar esses símbolos a partir das pesquisas (históricas e antropológicas) feministas a respeito da caça às bruxas. É fundamental ter em mente que a interpretação dessas autoras permite levantar hipóteses a respeito de marcas do imaginário social, mas não deixa de marcar um campo de incertezas sobre o qual não é possível determinar explicações a respeito da imaginação nem da poesia. A partir dessas interpretações, porém, podemos aventar hipóteses sobre significados simbólicos e sua resistência no imaginário de mulheres até hoje.

Atualmente, parece ser certo consenso entre pesquisadoras feministas que discutem a caça às bruxas, que o marco histórico determinou significativamente a piora das condições de vida das mulheres na Europa (e mesmo fora da Europa, quando consideramos as relações entre a misoginia da caça às bruxas e as empreitadas colonialistas¹⁸¹). Nos séculos entre o Renascimento e o Iluminismo, segundo Bonnie Anderson e Judith Zinsser, as possibilidades e oportunidades para homens aumentaram, enquanto o oposto foi verificado em relação às mulheres (BARSTOW, 1994, p. 147). No entanto, os efeitos da violência da caça às bruxas na vida de mulheres são compreendidos por tais pesquisadoras também como efeitos simbólicos, acirrando um sistema de dominação de gênero por meio do estabelecimento de imagens e medos que se perpetuaram culturalmente por gerações.

¹⁸¹ Barstow (1994) discute esse problema em seu último capítulo (entre as páginas 159 e 165), e Federici (2017) aprofunda a discussão na quinta parte de sua obra, “Colonização e Cristianização” (pp. 380-413).

A execução pública das mulheres acusadas de bruxaria foi o instrumento principal para ensinar ao público “o domínio masculino sobre as mulheres” (BARSTOW, 1994, p. 149), e essa execução se realiza como um ritual, que possui suas próprias regras e reitera e produz símbolos. Para Barstow, a condenação à execução pública pelo fogo era a forma última da tortura, mas também representava um significado ritualístico de “purgação pública do mal”, afirmando além disso que o governante que a determinou tinha o poder de um deus, cujas forças eram maiores do que as forças do mal. O ato de queimar as mulheres significava, segundo Barstow, “que nenhum traço de suas presenças odiadas permanecesse. Uma vez que a condenada fosse reduzida a cinzas, as próprias cinzas seriam jogadas ao vento ou então espalhadas sobre a água corrente.” (idem, p. 143)

Acredito que para dar sentido à forma como a imaginação (individual) de poetisas mulheres dialoga com os símbolos (coletivos) culturalmente estabelecidos e vinculados, pela história, à figura feminina, será interessante sugerir o símbolo do fogo também pelo prisma do grande trauma das fogueiras que queimaram tantas mulheres. As imagens materiais do poema de Patti Smith (e mesmo o fogo de Adília) não permitem sua interpretação como um devaneio do fogo positivo. Como vimos, transformam, inclusive, as características materiais do fogo, (associadas por Bachelard ao prazer e ao luxo), de modo a fazê-lo coincidir com as imagens da morte que ele vem comunicar. Nada disso é racionalmente construído, é claro, mas a imaginação de Smith parece desviar do Empédocles bachelardiano, mesmo quando sua poesia transita comumente por esse terreno do sacrifício como transcendência.

Tomando como exemplo o relato da execução de Anna Pappenheimer, Barstow (1994) procura elaborar os significados desse ritual de execução. Além da interpretação do fogo como aniquilamento completo do mal representado por essas mulheres, como vimos, Barstow também identifica na execução dessas mulheres um ritual que busca a conversão. Em sentido mais óbvio, a conversão, é claro, é a da vítima, mas talvez a conversão mais importante não seja a delas próprias, e sim de suas sobreviventes. Ou seja, a conversão das mulheres que assistem à execução.

What was the lesson of Anna's death, and what change did it bring about? The woman in the crowd would vow never to go near a magic worker again, no matter how badly she needed her advice, she would never again trust a midwife, would neither tell nor ask her anything, no matter how urgently she needed her help. (BARSTOW, 1994, p. 157)¹⁸²

¹⁸² “Qual era a lição da morte de Anna, e que mudança ela gerou? A mulher na multidão prometeria nunca mais se aproximar de uma feiticeira, não importa o quanto ela precisasse dos seus conselhos; ela não

Silvia Federici enfatiza também esse aspecto da lição a ser passada às mulheres que estão entre as testemunhas durante as execuções, destacando, inclusive, as relações familiares diretamente afetadas por esse trauma:

(...) quando eram enforcadas ou queimadas, tomava-se cuidado para que a lição a ser extraída de sua pena não fosse ignorada. A execução era um importante evento público que todos os membros da comunidade deviam presenciar, inclusive os filhos das bruxas, e especialmente suas filhas, que, em alguns casos, eram açoitadas em frente à fogueira na qual podiam ver a mãe ardendo viva. (FEDERICI, 2017, p.334)

Sabemos, é claro, que o conflito ou o afastamento entre mulheres, mesmo do ponto de vista simbólico, é um tema muito mais complexo, que implica discussões de diferentes campos e reflexões.¹⁸³ É claro que, em termos históricos, sociológicos, ou mesmo filosóficos, a quebra de relações de afetividade ou solidariedade, a dificuldade da construção de comunidade e noção de grupo entre mulheres na sociedade ocidental não podem ser atribuídas unicamente ao evento da caça às bruxas. Entretanto, a pesquisa das últimas décadas em torno desse tema indica, de fato, a centralidade desse acontecimento histórico na redefinição de um mundo de símbolos, comportamentos e vivências das mulheres ocidentais: “Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade.” (FEDERICI, 2017, p. 334). Considerando o interesse do presente trabalho nos símbolos e imagens que marcam o imaginário social não apenas das mulheres, em torno das questões de gênero, a fogueira das bruxas poderia representar, então, um símbolo da origem do rompimento de laços entre mulheres. Por mais que saibamos que tal quebra é mais complexa e mais ampla, o fogo da caça às bruxas pode servir como metonímia, como um tipo de marco simbólico que solidifica tal trauma.

O que se transforma na mulher assistindo ao ritual de execução da bruxa, segundo Barstow (1994), são as suas crenças sobre si mesma. Além de sugerir às mulheres da multidão silêncio e afastamento umas das outras, a morte de Anna Pappelheimer (enquanto cena exemplar) ensina também a essas mulheres a sua própria natureza maléfica: “Nesse rito altamente instrutivo, qualquer um poderia aprender a temer e obedecer às regras da Bavaria; o que uma mulher poderia aprender além disso é que sua própria natureza era demoníaca.” (BARSTOW, 1994, p. 158). Se é possível

confiaria mais em uma parteira, não contaria nem pediria nada a ela, não importa quão urgentemente precisasse da sua ajuda.” (BARSTOW, 1994, p. 157)

¹⁸³ Por exemplo as reflexões de Wittig e Rich a respeito do “pensamento hetero” e da “heterossexualidade compulsória”, dentre tantos outros temas, como as discussões mais recentes sobre colonialidade, raça e gênero.

imaginar os versos de Patti Smith “she left me everything/ she left me all her things” como sugestão de certa herança deixada pelas mulheres queimadas, esses versos não parecem poder simbolizar a função idealizada da herança matrilinear tal como elaborada pela ginocrítica, e sim uma herança maldita, que, inclusive, não pode ser falada em voz alta. A transmissão de herança simbólica dessas figuras queimadas para aquelas que sobrevivem a elas, suas filhas ou simplesmente mulheres do vilarejo, precisa ser também imaginada como uma herança do mal:

As the woman in the crowd watched Anna’s ashes being scattered, she knew that she too was evil. The saying went that ‘there is something of the witch in every woman.’ In the moment that Anna stepped up into the cart, she became The Witch, and thereby she became every woman. (BARSTOW, 1994, p. 157)¹⁸⁴

Quanto às implicações do símbolo da fogueira das bruxas para o nosso tema de uma (im)possível tradição de mulheres, seria proveitoso afirmar que há também na especificidade simbólica da morte pelo fogo, um gesto de combate à memória.

Já vimos, com Barstow (1994), que o fogo representava aniquilação completa do mal na figura das acusadas, mas essa aniquilação simbólica se estende também à sua memória. Além daquilo que Chopard (2007, p. 92) denomina como “pedagogia do pavor” (“o fogo dura mais tempo do que um enforcamento”, de modo que a agonia, tanto da vítima como do público, é mais longa), a pesquisadora também observa outro aspecto simbólico da morte pelo fogo, capaz de eliminar qualquer vestígio do corpo:

Por isso é imperioso apagar todo e qualquer rastro da bruxa: para que não subsista qualquer vestígio corporal, que, desenterrado, possa servir de relíquia diabólica; nenhum local de inumação suscetível de fazê-la sobreviver nas memórias. Queimar a bruxa é riscá-la da humanidade, vivos e mortos. (CHOPARD, 2007, pp.90-91)

A simbólica da morte pelo fogo acaba se tornando também um símbolo do apagamento da memória da vítima. As lápides e túmulos, por exemplo, são, além de símbolos que remetem aos rituais fúnebres, também formas de manter viva a memória dos membros de certa comunidade após a sua morte, objetos e locais que representam a presença daqueles que não podem mais estar entre nós. Ora, a morte pelo fogo tem o objetivo de apagar também esses instrumentos de memória coletiva. Como lembra Chopard, os rituais fúnebres são também eventos de encontro, de comunhão em torno da memória de um ente querido, práticas que a execução das bruxas tenta evitar. Na

¹⁸⁴ “enquanto a mulher da multidão assistia às cinzas de Anna serem espalhadas, ela sabia que ela também era maléfica. O ditado dizia que ‘há algo da bruxa em todas as mulheres.’ No momento que Anna pisou na carroça, se tornou A Bruxa e, portanto, se tornou todas as mulheres.”

medida em que a morte pelo fogo simboliza também o apagamento da memória da vítima, cria empecilhos para a construção de qualquer posteridade e, portanto, para a construção de uma tradição.

A história de Patti Smith com o fogo e o complexo de Empédocles não acaba, porém, apenas nessa impossibilidade, verificada em “A fire of unknown origin”, no qual a morte pelo fogo não pode ser pensada pelo viés do “complexo” tematizado por Bachelard. Há outro poema de Patti Smith que fala sobre fogo e morte, e que dialoga, talvez mais produtivamente ainda, com o Complexo de Empédocles, sem, entretanto, aderir a ele completamente, permitindo retomar o tema da ambivalência do símbolo do fogo.

Escrito nos últimos anos da década de setenta, “burning roses” não foi publicado nas coleções dessa década, mas apenas em 1994, em *Early Work*. O tom do poema é mais melancólico do que a maioria dos textos subversivos, violentos e sexuais da década de setenta, e nesse sentido dialoga com “A fire of unknown origin”, de um lado, e com o tom de suas obras posteriores, de outro.

burning roses

Father I am burning roses
 father only God shall know
 what the secret heart discloses
 the ancient dances with the doe

Father I have sorely wounded
 father I shall wound no more
 I have waltzed among the thorns
 where roses burn upon the floor

Daughter may you turn in laughter
 a candle dreams a candle draws
 the heart that burns
 shall burn thereafter
 may you turn as roses fall¹⁸⁵
 (SMITH, 1994, p. 148)

¹⁸⁵ Pai estou queimando rosas
 há segredos que só Deus
 no meu coração explora
 dança arcaica com a corça

Pai eu causei tantas dores
 nunca mais com estas mãos
 eu dancei sobre os espinhos
 rosas queimam sobre o chão

Filha volte-se sorrindo
 velas sonham velas chamam
 arderá em chamas
 o coração que inflama
 gire enquanto as rosas tombam.

Nesse poema sobre morte pelo fogo, a morte é mediada pela figura das rosas. São elas que queimam e não a amada (ou a filha), como em “A fire”, nem mesmo a figura do “eu” no poema. O tom da morte, porém, é ainda muito diferente de poemas em que as personagens de Patti Smith encontram êxtase num ato violento e ao mesmo tempo sexual e religioso. Repleto de imagens cristãs, especificamente associadas à Paixão de Cristo (as rosas, o coração pegando fogo, os espinhos etc.), o poema parece dialogar, entretanto, mais diretamente do que em outros de seus trabalhos, com a tradição poética em si, principalmente por meio da imagem da rosa, muito tradicional, e modernamente associada ao questionamento do signo e da relação entre significante e significado, como no conhecido verso de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”.

Porém, talvez um dos temas mais recorrentes associados à rosa na tradição poética seja o tema da passagem do tempo, por vezes abordado justamente a partir da descrição da beleza da rosa que se corrompe pela ação do tempo, como no poema de Pierre Ronsard (“Querida, vamos ver se a rosa”), no qual a imagem da rosa que perde sua beleza em pouco tempo (“Ó mesmo madrastra Natura,/ Pois que uma flor assim não dura/ Senão da manhã à tardinha!¹⁸⁶) é comparada à amada, que deve aproveitar (*carpe diem*) enquanto dura a sua juventude e beleza (“Enquanto a idade está florida/ Em seu mais viçoso verdor,/ Colhei, colhei a mocidade:/ A velhice, como a esta flor,/ Fará murchar vossa beldade”). William Blake, exaustivamente lido por Patti Smith, também trabalha com a imagem da rosa cuja beleza é corrompida pelo tempo em “The Sick Rose”¹⁸⁷. No poema de Blake, não há conselho em relação ao que fazer com o tempo que passa e a velhice, ou com a doença que chega, mas apenas o seu anúncio: o “verme invisível” que voa na tempestade noturna encontrou a rosa e destrói a sua vida com o seu “escuro e secreto amor”.

O poema de Smith poderia apontar para uma concepção do antigo *carpe diem* reformulada pela contracultura, na qual a vivência completa da juventude é associada às experiências intensas e extremas. Queimar as rosas, de um lado, parece ir contra as recomendações de Ronsard, já que em vez de aproveitar a beleza da rosa antes

¹⁸⁶ Tradução de Mário Laranjeira, Martins Fontes. Disponível em:

<https://rauldrewnick.blogspot.com/2013/05/um-poema-de-pierre-ronsard.html>

¹⁸⁷ “O Rose thou art sick./ The invisible worm, / That flies in the night/ In the howling storm:/ Has found out thy bed/ Of crimson joy:/ And his dark secret love/ Does thy life destroy.” Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43682/the-sick-rose>

que ela se desgaste, a voz do “eu” no poema de Smith queima as rosas, destruindo sua beleza e vida antes do tempo. Pensando na associação entre a rosa e a beleza feminina, o ato de queimar rosas poderia ser lido, inclusive, como subversão do valor da feminilidade.

No entanto, lembrando o fogo da contracultura na referência a Jim Morrison (um fogo de desejo que consome a si próprio), mais blakeana do que ronsardiana, a versão da máxima “*carpe diem*” para a juventude da contracultura é também associada à destruição do corpo como vivência radical que não se opõe à energia vital, pelo contrário. O “escuro e secreto amor” que destrói a rosa do poema de Blake é, de certa forma, auto direcionado, na cultura jovem dos anos setenta. Muitas vezes essa vivência é associada, na cultura do *rock*, justamente à imagem de queimar, imortalizada na frase de Neil Young, “It’s better to burn out than to fade away” (“é melhor queimar do que desaparecer devagar”), verso famoso da canção “My My Hey Hey”, um dos hinos do rock, composto pelo canadense em 1978, no ano anterior à escrita do poema de Smith.

A dupla identidade de Smith como rockstar e poeta nos coloca sempre a necessidade de buscar a dupla referencialidade do seu trabalho, entre a tradição literária (que não lhe escapa) e as referências da cultura *pop* do seu tempo. Retornando, então, à tradição poética, se considerarmos a rosa como um motivo que perpassa a poesia de tão variados momentos e estilos, podemos pensar na figura das rosas do poema de Smith como uma referência à própria poesia e à sua relação com o tempo: a tradição poética.

Nas duas primeiras estrofes do poema, o gesto de queimar rosas é confessado à figura do Pai (só Deus poderá saber “o que o secreto coração revela”), e na segunda estrofe, o ato de dançar sobre os espinhos remete, inclusive, ao flagelo de uma penitência religiosa. Essa penitência, entretanto, segue ambígua, já que se trata de dança sobre os espinhos, e não de caminhar sobre eles. Ou seja, se há penitência, ela é acompanhada de profanação.

Dentre as referências à rosa na tradição literária, podemos lembrar uma importante imagem que une a rosa ao fogo, nos últimos versos de “Four Quartets”, de T. S. Eliot

All manner of things shall be well
When the tongues of the flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.¹⁸⁸

¹⁸⁸ “E tudo irá bem e toda/ Sorte de coisa irá bem/ Quando as línguas de flama estiverem/ Enrodilhadas no coroado nó de fogo/ E o fogo e a rosa forem um.” (ELIOT, T. S. Little Gidding. In: *Poesia: Quatro Quartetos*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.)

Os temas do poema de Smith parecem dialogar de forma bastante próxima com as imagens acima, não apenas na junção do fogo e das rosas, mas na relação com as imagens religiosas e com a tradição, presentes em “Little Gidding”, de Eliot. A figura do fogo que se dobra sobre si mesmo, tornando-se um só com a rosa, lembra, em certa medida, os versos “the heart that burns/ shall burn thereafter”, de Smith, nos quais o gesto de queimar se volta para si mesmo. O coração que queima, ou aquele que atea fogo, se tornará também aquele que arde em chamas (na imagem profundamente cristã do coração em chamas). Mesmo a ideia de que “tudo ficará bem” parece ecoar na voz do pai que responde à confissão angustiada da filha na última estrofe do poema de Smith.

O caráter ambivalente do fogo se sustenta no poema de Smith, entre a culpa de queimar (as rosas da poesia?) e o impulso de renovação. Diferente do fogo que purifica e renova colapsando passado e presente de forma a coroar o poema de Eliot, o poema de Smith sustenta a ambivalência, inclusive no diálogo e na duplicidade dos gestos do poema. Podemos ler no poema de Smith o gesto de atear fogo às rosas como um gesto que queima a tradição poética, e que não sabe bem como se portar diante disso (deve sentir culpa e se martirizar?).

Na última estrofe do poema, a voz do pai que responde à filha sugere outra imagem do fogo, alinhada com o fogo do devaneio positivo de Bachelard: “a candle dreams, a candle draws”. Na imagem da vela que sonha, a voz do pai apresenta um novo significado para o fogo, o fogo do devaneio positivo, que atrai a atenção e os olhares para si, no gesto de contemplação (o uso do verbo “draw” é bastante peculiar nesse contexto, e o significado de atrair para perto de si parece ser o mais adequado, apesar de também remeter ao desenho, a chama da vela que forma, talvez, imagens criativas). Essa positividade do devaneio, porém, é diferente da positividade do fogo no poema de Eliot, no qual a positividade do fogo vem do seu gesto de purificação e renovação, destruidor como no complexo de Empédocles.

A resposta do pai (Deus ou figura da tradição poética?) à confissão culpada da filha no poema de Smith é uma resposta acolhedora (“may you turn in laughter” [que você se volte/gire sorrindo]). Podemos ler o diálogo como um pedido de perdão que a filha faz ao pai por queimar as rosas. A resposta do pai é ambígua, não sabemos se o gesto foi perdoado, incentivado, ou se a filha arde junto às rosas que ela mesma queimou. Sabemos, porém, que se há solução para o fogo, no poema, ela se apresenta

como ambivalência, que retorna parcialmente ao sentido do Complexo de Empédocles, justamente pela possibilidade do devaneio, pois o fogo é capaz de gerar sonhos (“a candle dreams”).

Tanto as rosas como o fogo podem remeter à tradição, já que o fogo é também origem simbólica da cultura, e representa, pela interpretação bachelardiana do “Complexo de Prometeu”, a vontade de “fazer melhor do que seus antepassados”:

O Complexo de Prometeu é um desejo de perfeição – ou de poder – inocente quanto à sua impossibilidade racional: fazer melhor que meus antepassados... Princípio de humanização pela ultrapassagem do simplesmente humano, o fogo se une indissociavelmente e simbolicamente à natureza do poético. (COSTA, C. H. 2018, p.85)

O roubo do fogo pode ser pensado, então, como uma forma talvez desautorizada da tradição: em vez de transmitido de mão em mão, o fogo deve ser roubado, refeito, feito melhor do que foi feito pelos antepassados. Lembrando que o fogo ganha, no imaginário coletivo das mulheres, associado à caça às bruxas, um caráter de ameaça e trauma, talvez seja preciso reconhecer o problema simbólico da relação com uma tradição que se deseja roubar e ao mesmo tempo evitar, que pode acabar na destruição de si mesma, porque o gesto de posse do fogo, mais do que clandestino, é também perigoso. A posição simbólica da mulher diante da tradição parece se dividir entre as imagens do fogo transmitido e do fogo atado, do fogo como produção criativa e do fogo como trauma destrutivo, que apaga os rastros da memória e impossibilita laços.

Patti Smith queima as flores/poemas como quem estende a fogueira apocalíptica à tradição poética (queimando, porém, a si mesma no caminho). Não é possível dizer, nas relações até aqui estabelecidas com o símbolo do fogo, se haverá solução para a dupla exclusão da posse do fogo (tradição) e violência do aniquilamento pelo fogo, mas a sustentação dessa ambivalência parece ser significativa para a poesia de Patti Smith e Adília Lopes.

Fecharei, por fim, as discussões a respeito do fogo com um desvio ensaístico a respeito de Ana Cristina Cesar, no qual a ambivalência do fogo como renovação ou como aniquilamento abre portas também para outras reflexões.

“Fogo do final” ou: Um ensaio de recomeços

Peço licença para abandonar temporariamente a estrutura e linguagem mais formal do texto e terminar este capítulo com um pequeno ensaio. Quero reunir linhas de texto e pensamento como gravetos aromáticos são reunidos pela fênix formando seu ninho-pira. Alguns dos gravetos se referem às múltiplas imagens do voo ígneo de Ana Cristina Cesar, já mencionadas. Pretendo juntar a elas o poema “fogo do final”, além das reflexões ensaísticas de Ana Cristina Chiara a respeito dos “estados irrespiráveis”, e de Ana Cristina Cesar como “anjo flagrado em pleno voo”. Por fim, a imagem do ninho-pira onde morre e renasce a fênix é também um dos elementos que quero unir em ignição para ver em que tipo de substância podem se transmutar, dando espaço ao retorno da conversa sobre tradição e a sua possibilidade impossível entre as mulheres na poesia.

Começemos pelo fim: “Fogo do final” é o último poema de *A Teus Pés*. “Ancorada no carro em fogo pela capital”, a poeta ensaia uma despedida com o gosto contraditório do verso acima: entre a âncora e o carro que corre, ou seja, entre a fixidez e o movimento, entre ficar e ir. A duplicidade acompanha o poema todo: de “Numa providência, me desapaixonei” saltando para as “saudades do rigor de Catarina” (o apego e o desapego), do tom de despedida ao tom da espera: “você estava para chegar”. Da imagem daquela que abandona e foge no carro em fogo pela capital, à imagem daquela que espera: “estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais” (entre estar deste lado e estar do lado de lá, de quem parte). Essa duplicidade, porém, não é indecisão, mas decisão por ambas as posições simultâneas: ficar e ir, ancorar e correr (ancorada na corrida). Ana decide ancorar-se no carro em fogo como alguém que encontra a fixidez no movimento (amarrar-se ao mastro?), decide para si o seu lugar: o lugar da velocidade. E a sua velocidade é sempre de fogo. Mas é uma velocidade sem pressa, porque ao mesmo tempo que há verdade no lançamento do risco, há também a coreografia marcada de um truque. Performática, como quem executa, sem pressa e perfeitamente, cada um dos movimentos velozes diante dos olhos da plateia, saboreando a reação de espanto:

Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fuzil. É só para você y que letra tan hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!

Não tenho pressa (CESAR, 2013, p. 121)

A velocidade estonteante do poema é truque de mágica, ou performance circense do risco (que é real e é show ao mesmo tempo): trapezistas voam pelos ares, motociclistas giram no globo da morte. Não há, porém, continuidade crescente até um ápice que faça gozar a leitura acelerada: o ritmo é interrompido sempre pelos retornos espiralares às conversas telefônicas que literalmente cortam o fluxo (“Corto meu jejum com dedos de prosa ao telefone”). Em seguida retorna, sempre, a necessidade de velocidade desse “fogo do final”, atirada e arriscada de corrida, de lançamento, mas que nega o próprio título:

Preciso começar de novo o caderno terapêutico.
 Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada.
 Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. (idem, p. 123)

Interrompe-se pela última vez o fluxo acelerado desse fogo aéreo, desse ar ígneo e veloz, e o poema acaba em evocação de um Outro Texto, ou talvez do próprio Real. O caderno terapêutico desistiu do endereçamento, tão importante ao livro todo (notar, porém, que a imagem da desistência é a imagem inicial do poema: uma desistência veloz no ato de desapasionar, abandonar, sair do livro voando num risco). No caderno terapêutico há espaço para o real, para o que há fora do texto, para o que existe quando a leitora fechar as páginas: “Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós.”

A evocação do caderno terapêutico nos versos finais deste que é o último poema do último livro publicado em vida pela poeta talvez me desculpe o pecado do biografismo no qual vou incorrer a seguir (“Ratazanas esses psicólogos da literatura”, diz o remetente “r”, cujo tom rebuscado redobra ironia sobre si mesmo, em “Três Cartas a Navarro” [idem, p. 316]). É que estamos diante de um problema imagético, um problema da imaginação literária, do qual já não podemos fugir: ao falar dos poemas que se lançam pelos ares, continuaremos em silêncio sobre a poeta que se lançou pelos ares?

No livro *Ensaio de Possessão, Irrespiráveis*, outra Ana Cristina perguntou, corajosamente, se não estávamos exagerando na morte da autora morta, ignorando excessivamente sua morte voluntária, para poder fazer viver seus poemas. Chiara provoca os críticos-amigos (Moriconi? Armando? Helô? Todos nós, que não a conhecemos, mas continuamos vasculhando suas gavetas) com perguntas mordazes:

Você soube que a amou, enquanto a amava? Ou só depois quando linda borboleta fixada? Você poderia ter sido um príncipe, um beijo que a despertasse? Por que não abraçamos mais forte as pessoas? A mente exausta de tanto amar? Economizamos na vida para gastar no texto? (CHIARA, 2016, p. 31)

A angústia expressa por Ana Chiara traduz o problema irreparável da crítica diante do suicídio, que é uma forma, digamos, mais grave, do problema da crítica diante do autor e sua vida-morte: “Às vezes sinto que não vou aguentar, os ombros mal suportam os poetas suicidas.” (idem, p. 29). Explícita, além disso, uma vivência compartilhada pelos leitores de Ana Cristina Cesar, uma espécie de pacto silencioso de testemunhas, que carrega certa solenidade, mas que não informa nossas leituras poéticas (sérias). Talvez devido à sua “reivindicação do real”, característica que compõe os “Ensaio de Possessão” (como observa Moriconi no prefácio ao livro), Ana Chiara problematize o distanciamento da crítica em relação ao tema do suicídio, reivindicando a importância da vida em relação ao texto:

Ana pedia socorro, assustada, e as pessoas preocupadas em decifrar os nomes à clé, os versos à clé, os autores à clé. The Keys to given. For no one? Não adiantam as instruções da aeromoça, se o avião cai, estou ferrada. Quero meu mundo de volta. Quem vai me dar? (idem, p. 33)

Não há solução no ensaio de Chiara. Ela não defende uma leitura crítica apegada ou diretamente informada pela biografia, mas retorna a questão trágica da morte de Ana Cristina Cesar à cena da leitura, colocando nossa valorização da literatura, nosso desejo de defendê-la acima de tudo (contra as ratazanas de nós mesmos), em xeque: “O que fazer depois com os poemas? O que importa a poesia diante desse vôo?” (idem, p. 34)

A crítica feminista tentou (pensando agora em linhas gerais e não em Ana) reviver a autora, diante da morte do autor. Sabemos que a saída pode ficar fraca: projeta-se a tal da “experiência vivida” no texto (especialmente narrativo), encontra-se na produção um espelho da vivência, uma “expressão”, tradução, exposição da vida, e corre-se o risco de matar a literatura para fazer viver a autora. É por isso que Showalter não gosta de Virginia Woolf, já que cobra dela uma expressão de experiência, um relato de vivência própria, sem compreender a sua complexa rede narrativa¹⁸⁹, desvalorizando sua literatura. Com os textos em prosa o achatamento pode ser, talvez, mais facilmente

¹⁸⁹ As críticas de Showalter a Woolf e o que elas representam enquanto problemas da sua geração de crítica feminista, são extensamente discutidas por Toril Moi na introdução de *Sexual textual politics* (1985), intitulada “Who’s afraid of Virginia Woolf?”, e podem ser aprofundadas também na tese de doutorado da professora Maria Aparecida Oliveira, “A Representação Feminina na obra de Virginia Woolf.”

aceito, o erro menos óbvio. A poesia não deixa. A poesia complica um feminismo pouco elaborado, enquanto, do outro lado, nosso feminismo chia quando lemos qualquer mulher como “poesia pura” (assim faz o leitor Gil, de Ana). “Expulsamos o autor pela porta, mas ele volta pela janela”, disse a Cristina (não a Cesar, mas a Costa). Numa aula sobre Machado de Assis, ela afirmava, “o autor é um morto-vivo, cadáver de olhos abertos”, para o assombro dos meninos da graduação.

A crítica fica então em uma escolha de Sofia entre o texto e a vida: autor numa mão, livro na outra, decidindo quem deixar cair no abismo. Se matar um autor morto é mais fácil do que matar um autor vivo (cujos paratextos se reproduzem ainda), não será pura crueldade matar novamente um autor suicida? O “ser ou não ser” do autor no texto já é bicho de sete cabeças, acrescenta-se o problema do gênero (porque a autora não é o autor), então temos oito cabeças, e somando a este o problema do suicídio, ficamos com nove. Quisera poder transformá-las em nove vidas de um gato, redobrar a morte sobre si mesma tantas vezes a ponto de transformá-la em sobrevivida. A imaginação se esforça.

O gesto final, concreto, não *explica* o voo dos poemas de Ana C. e seu “gás de decolagem”, e nem os poemas preveem ou explicam o suicídio. Ponto pacífico. Mas talvez as imagens poéticas vividas no texto e fora do texto estejam sim em algum tipo de consonância, de forma a produzir significados juntas. Sem causa e efeito, sintoma e doença, nada disso: não a obra como documento do real, mas a obra como real, como diz Moriconi do texto de Chiara.

Na introdução do livro de ensaios, Ana Chiara procura explicar do que se tratam “as formas do irrespirável”: “palavras nascidas de um espasmo do corpo, vômito curto” que “têm a duração necessária para o organismo liberar-se daquilo que já não é mais dele, não é mais ele mesmo” (2016, p. 16). Seriam estados de espírito ou de escrita associados à “experiência interior” de Bataille¹⁹⁰, que ela tenta traduzir ao longo do livro.

(...) a experiência do irrespirável manifesta essa força centrífuga que distrai a razão e deixa emergirem os sentimentos, as pulsões, os jorros instantâneos de uma espécie de vertigem que é acompanhada nesse ritmo por uma escrita (ou leitura) pulsional e convulsiva de onde o eu pessoal se ausentou.” (CHIARA, 2016, p. 17)

Chiara parece descrever, assim, não apenas a forma que tomam seus próprios textos de reflexão crítica a respeito da literatura nesse livro, mas também uma

¹⁹⁰ “Como diria Bataille, é uma experiência do excesso de si mesmo que se esvazia do si-mesmo, do em si mesmo.” (p.17).

experiência linguageira que ela encontra em seus mais diversos objetos de estudo, nos textos literários que confronta ao longo do percurso do livro. Nesse sentido, a “forma do irrespirável”, como descrita em sua introdução, pode servir de chave de leitura (nossa) a aspectos pouco racionalizáveis das imagens poéticas-vividas de Ana Cristina Cesar discutidas até aqui.

Essa experiência ela conhece e presume que algumas mulheres a conhecem. Peixe vermelho e líquido que salta acrobata sobre as páginas abertas de um livro, como na vídeo-montagem *História Antiga* de Laura Erber. Voando suspenso contrário à sua natureza, o peixe vermelho torna-se aéreo e – ao mesmo tempo – fica sem ar. Este excesso de areação e esta falta de ar. Isso é experimentar o irrespirável. (idem, p.16)

A imagem, que, para Chiara, resume os “estados irrespiráveis”, cabe à leitura das imagens poéticas do lançamento e decolagem em Ana C, sempre acompanhadas de uma impressão de suspensão e risco, impulso ao mesmo tempo de vida e de morte, de exceder a si mesmo e superar-se, aéreo. Mas, lançando-se além de si, para fora do seu elemento, fica-se sem ar. Para nascer, morre, para morrer, nasce:

Sim, o peixe tenta o salto acrobático que o livraria de sua natureza. Ele contraria sua natureza. O irrespirável tenta o salto acrobático que o livraria de sua natureza de linguagem verbal e vibraria como o vermelho do peixe sobre todas as antigas histórias da poesia. (p. 23)

Os voos-lançamentos de Ana Cristina carregam um elemento que falta ao peixe de Erber: são voos ígneos, estouros, riscos elétricos, de fogo. Esse impulso de vida e morte simultânea terá outro animal imaginário associado nas reflexões de Bachelard, também aéreo, mas elaborado fora da poética do ar: a fênix. Nos *Fragmentos de uma poética do fogo*, livro póstumo organizado pela sua filha, Bachelard retorna ao tema do fogo, mas dessa vez abordando “o problema mais específico da imaginação literária, o problema da expressão poética.” (BACHELARD, 1990, pp. 32-33). O fogo agora é interior, aquilo que ele chama de “fogo vivido”, e caracteriza um tipo de expressão poética-literária:

Ao considerar as imagens poéticas do fogo, temos uma oportunidade a mais, pois abordamos o estudo da linguagem inflamada, de uma linguagem que ultrapassa a vontade de ornamento para atingir às vezes a beleza agressiva. No discurso inflamado, sempre a expressão ultrapassa o pensamento. Ao analisá-lo, resgataremos a psicologia do excesso. Todo o psiquismo é arrebatado pelas imagens excessivas. As imagens do fogo têm uma ação dinâmica, e a imaginação dinâmica é, certamente, uma dinâmica do psiquismo. (BACHELARD, 1990, p. 33)

A fênix é o ser que dá vida a esse universo imaginativo, identificada por Bachelard como aparição “implícita” em diversas imagens poéticas dinâmicas que “(...) não são verdadeiramente imagens de substância. Os pássaros de fogo não são imagens da substância do fogo, são *imagens da rapidez*. Os pássaros de fogo são *traços de fogo*.” (p. 54).

“Fogo do Final” é um título com todo o jeito de “fênix implícita”, mas não é o único poema de Ana Cristina no qual encontramos esses “traços de fogo”, modernos e motorizados, dos seus veículos que correm “pela capital”, “ao som de *Revolution*”, “em fogo pelos ares”, nos estouros e arranques de suas decolagens. A poética do voo ígneo de Ana C que vimos discutindo até aqui é uma poética da fênix, cujo dinamismo se dá justamente pela autocombustão. A fênix é um traço de fogo na medida em que consome a si mesma, e daí se renova, e renova as imagens poéticas. A poesia de Ana Cristina Cesar segue, com frequência, esse esquema imagético do combustível: o poema parece se consumir para gerar energia, imagens em substituição, consumindo-se como combustível para gerar novas imagens em velocidade, mantendo-se no pico da imaginação, como quer Bachelard.

A Fênix vivida demanda esse incêndio de fogo vivido, esse incêndio sem limites que renova o Mundo. Esse incêndio-ressurreição é a grande lição que se recebe quando se sonha sem reserva com a grande imagem da Fênix.” (idem, p. 83)

Relativamente ao peixe que se lança para fora de sua natureza, a fênix transcende o irrespirável no sentido da renovação. Nela, o risco de morte não é apenas um risco (no sentido duplo também do traço), mas uma certeza que, no entanto, representa renascimento. (Já se vê onde quero chegar). “Ela é o símbolo da ressurreição universal: a lagarta se transforma em borboleta, todos os animais juntos renascem como erva, as carnes enterradas são apenas adubo. À Fênix o privilégio de renascer de si mesma e não das ‘cinzas’ dos outros.” (idem, p. 64)

Ora, se a fênix representa esse símbolo universal da ressurreição, não é à toa que Bachelard se aproxima, por meio dela, das discussões mais diretamente literárias, e até mesmo das ideias da tradição, por exemplo ao planejar, a partir de um longo estudo (que ele considera arqueológico) do mito da fênix nas religiões e culturas, um “verdadeiro museu das fênix”. Partindo das reflexões de Bachelard, é possível extrapolar da imagem da fênix uma relação interessante com a ideia de tradição, em especial com a tradição que se mostra impossível, já que só ela tem o privilégio de nascer de si mesma, sem hereditariedade (noção chave para a ideia de tradição). Voltamos, portanto, à imagem da mãe de si mesma, ainda que a figura da fênix pareça transcender ou transmutar o problema do gênero no seu potencial hermafroditismo de criatura única. A mãe de si mesma é a figura que podemos dar à Ana Cristina Cesar na busca de uma imagem da “tradição de mulheres” em sua poesia. A tradição entre mulheres parece ser mesmo impossível no universo imagético da poesia de Ana Cristina

Cesar¹⁹¹. Não é o caso do imaginário de outras poetisas, onde a possibilidade e impossibilidade de alguma criação nesse sentido é mais complexa. No caso de Ana C, porém, a fênix me ajuda a dar imagem a essa impossibilidade, da poesia em constante abismo e renascimento, em figura única da geração de si mesma.

Se o estudo de Bachelard se apoia, nesse caso, na importância da tradição cultural do símbolo da fênix, esse gesto acompanha também a compreensão de que a fênix é a própria figura da renovação, de força revolucionária em relação aos poderes aprisionantes: “bombas feniceanas que um novo surrealismo poderia utilizar contra as fortalezas dos retóricos.” [p. 50]). Esse é o sentido da fênix: fazer da tradição um novo começo, unindo morte e nascimento.

É por isso que, sem a ajuda do mito antigo, a Fênix renasce sem parar nos poemas. A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É um fogo vivido, pois não se sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração humano. (BACHELARD, 1990, p. 87)

Será a fênix um cisne que atravessou o problema do gênero, transmutado pelo fogo de si mesma? (“hem? hem? qual?/ ser Orlando/ na vida *real*?”¹⁹²). Sem canto de morte, retórico, a fênix é o pássaro hermafrodita da tradição-sem-tradição¹⁹³. Bachelard afirma que ela é “um ser da linguagem” especificamente “um ser da linguagem poética”: “Ela não é nada além disso, mas é tudo isso. É um ser dos livros. Renasce sem cessar, renasce *poeticamente*, sempre com um novo adereço.” (BACHELARD, 1990, p. 36).

Para atear fogo à pira do suicídio

A fênix, na leitura de Bachelard, pode ser a chave para o problema do morto-vivo da literatura. Ou, ao menos, para dar lugar à nossa angústia diante dos poemas que restam depois da poeta suicida (ou da morte que resta nos poemas). A escrita de voo ígneo e explosivo de Ana Cristina Cesar sempre performa truques de mágica: fazer desaparecer e reaparecer, morrer e reviver o objeto, o sujeito, a linguagem. Mesmo quando a figura da morte nos seus poemas aparece pelo prisma escuro das águas mortais (lembrando que para Bachelard as águas profundas são as águas do passado e da morte), é sempre acompanhada da resistência (barca adernando

¹⁹¹ Existem, logicamente, outras figuras femininas com as quais ela se relaciona, mas aqui estamos falando da questão simbólica, e não das relações concretas, ainda que a primeira seja transformada pelas dificuldades da segunda.

¹⁹² CESAR, 2013, p. 422.

¹⁹³ Em nota Bachelard associa a fênix a mitos hermafroditas, citando Marie Delcourt.

mas fixa), da recusa ao afogamento, ou, ainda mais próxima à fênix, da promessa de retorno: “daqui a dez anos estarei de volta”.

“Nas lendas, há tantas imagens em que o fogo é dado como incombustível, como resistente a si mesmo. Resistir à sua própria energia, ter em si mesmo um contra-fogo, tal é o ser da asa de fogo.” (BACHELARD, 1990, p. 63). Nesse sentido é sempre como fênix que a morte ronda a poesia de Ana C, sempre pela simbólica do elemento que resiste a si mesmo, da pirotecnia explosiva que renova e faz retornar, reviver, pela recriação constante de si, pela invenção de uma tradição impossível autogeradora e autogerada.

O eterno retorno do fogo que “contém em si um contrafogo”, a sua própria resistência, está também em “Fogo do Final”, na sua despedida em corrida alucinante. Lembremos que o voo da fênix nas imagens de velocidade ígnea do início do poema pedia, no final, pelo retorno ao real na imagem do caderno terapêutico. Mas esse último retorno ao suposto real esconde ainda a imagem da fênix. E assim termina o último poema do último livro em vida: com a promessa da repetição, renascimento, retorno.

O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves.

Metálico, estala na boca, sem cascata.

E de novo.

Talvez seja possível dar espaço à imagem poética do voo-queda, “acreditar um pouco, só um pouco...”¹⁹⁴ (“na fenomenologia é preciso que se creia numa imagem inacreditável, sem, no entanto, se entregar à credulidade”¹⁹⁵) na fantasia do retorno, na imagem do pássaro que renasce da própria morte. É uma forma de acreditar na sobrevivência da poesia, tentando, porém, não matar a tragédia, a vida e a morte da autora. Transformar a culpa e a responsabilidade de testemunhas em responsabilidade leitora. Irresponsáveis pela vida, tomemos responsabilidade pela preservação da imaginação poética de Ana Cristina Cesar e do dinamismo produtivo, livre e móvel, das suas imagens.

¹⁹⁴ “Acreditar um pouco, só um pouco, nas imagens que as pesquisas arqueológicas exumam de um longínquo passado, eis a nuance que caracteriza o exame fenomenológico das imagens inacreditáveis.” (bachelard, 1990, p. 60)

¹⁹⁵ “Na fenomenologia, é preciso que se creia numa imagem inacreditável, sem, no entanto, se entregar à credulidade (...). É precisamente pela adesão ao ser poético da imagem que se pode realizar essa fusão de entusiasmo e de prudência. Admirar torna-se então um substituto para acreditar. Não se crê num ser verdadeiro, acredita-se num ser da linguagem exacerbada, num ser *poético*. Entramos, com a fênix imaginada por um poeta, no puro Reino do Poético.” (idem, p. 52)

Capítulo 9 - Águas compostas: o *Phármakon* de Adília Lopes

Sendo a água um elemento tradicionalmente associado ao feminino, o modo como a poesia de mulheres se apropria dessa associação ou, inversamente, questiona e nega tal aproximação, por meio da produção criativa de suas próprias imagens poéticas, representa um vasto campo de investigação¹⁹⁶.

Considerando, por exemplo, o “Complexo de Ofélia” de Bachelard, a partir do qual a morte aquática é descrita como “a morte feminina”, seria possível identificar, por exemplo, na poesia de Ana Cristina Cesar, Patti Smith, e Adília Lopes, certa oposição ou resistência a essa morte aquática, ou à água enquanto imagem da morte. Poderíamos elencar, por exemplo, as diversas imagens do cais em Ana Cristina Cesar, que marcam uma relação de tensão com a água, desenhando a margem como imagem de limite que, por isso mesmo, imprime nessa relação certa ideia de resistência. Mesmo as suas diversas reiteraões de negação ao afogamento, já citadas, podem ser lidas nessa chave. No caso de Patti Smith, no poema “death by water”, por exemplo, a imagem das mortes “aquáticas” de dois grandes ícones do *rock*¹⁹⁷ é ampliada na referência ao dilúvio bíblico, lembrando a promessa divina de que o corpo humano não seria novamente destruído pelas águas do dilúvio: “never again/ no not again./ no death by water.” (SMITH, 1994, p 27). Dentre as imagens aquáticas de Adília Lopes, seria possível elencar, nesse tema, os peixes, associados recorrentemente, em seus textos, à própria poesia. Os peixes de Lopes saltam e escapam, recusando-se a ser capturados pela poeta, resistindo como forças vitais à morte e à redução da palavra estanque na página.

Por outro aspecto, os ideais de pureza associados à feminilidade representam uma das principais formas como a associação da mulher à água pode refletir, na cultura ocidental, concepções conservadoras da figura feminina. A investigação de imagens que tensionam essa associação poderia indicar mais um aspecto de resistência da imaginação a estereótipos femininos. A presença dos líquidos é abundante na poesia de Patti Smith, por exemplo, e sua função costuma ser associada

¹⁹⁶ Esse campo é brevemente abordado por Alicia Ostriker em *Stealing the Language*, no capítulo “Body language: the release of anatomy”, em que a autora explora algumas imagens tradicionalmente associadas ao feminino na literatura (flor, água e terra) e a forma como essas imagens são transformadas na poesia de mulheres estadunidenses do século XX, discutindo especificamente a associação entre tais imagens e a temática do corpo (OSTRIKER, 1986, pp.108-114). Ostriker, porém, não desenvolve uma exploração especificamente voltada ao que Bachelard denominaria como a materialidade dessas imagens, analisadas por ela em seus desdobramentos simbólicos, e desvios em relação à tradição hegemônica.

¹⁹⁷ Brian Jones, afogado em uma piscina em 1969, e Jim Morrison encontrado morto na banheira em 1971.

aos rituais e às experiências do sagrado. Tais líquidos, porém, são, as mais das vezes, associados à impureza, principalmente na figura dos fluidos corporais: o suor, o sangue, a saliva e, a urina. Essa prática na sua escrita aparece ao mesmo tempo como profanação do sagrado e sacralização do profano, em um processo cíclico que desfaz as separações entre pureza e impureza¹⁹⁸, acabando por desviar também dos ideais de pureza feminina.

Apesar das reflexões anunciadas acima serem interessantes e pertinentes diante da poesia das autoras estudadas neste trabalho, representam um campo demasiadamente extenso, que necessita de recorte. Me interessa, portanto, encaminhar as leituras para a relação entre mulheres, e as imagens aquáticas que contribuem para pensar o problema da tradição na sua poesia. Considerando a relação que se estabelece, no imaginário poético, entre a água pura (associada ao feminino) e o leite materno como alimento primordial da vida (“toda água é um leite” ou, “Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno” [BACHELARD, 2016, p. 121]), me interessa, neste último percurso pela imaginação material da bruxa, pensar a bruxa pelo viés da figura materna corrompida ou perversa, cujo leite puro se transforma (na impureza das “águas compostas”), em poção.

Neste capítulo que encerra “A imaginação material da bruxa”, começaremos a nos afastar do acontecimento histórico da caça às bruxas enquanto pano de fundo e referência para interpretações simbólicas, para nos aproximar das questões em torno das relações femininas problematizadas e desidealizadas na poesia de Adília Lopes. Veremos, porém, que as relações femininas cruéis, ambivalentes e conflituosas aparecem na sua poesia não apenas por meio da relação maternal, mas também das afetividades homoeróticas (ou sáficas) lidas por Adília fora da chave da idealização. O elemento do alimento viscoso, entre doce e amargo, será central no estabelecimento dessas relações na sua poesia. Não deixarei de aprofundar, posteriormente, a relação entre as “águas compostas” e a maternidade como imagem que precisa ser problematizada nas relações literárias, na seção seguinte.

O doce de framboesa

¹⁹⁸São os fluidos corporais que guiam os processos da poesia de Smith em um eterno ritual de destruição e recriação, um jogo material da água com as matérias duras. Na sua poesia nada é sólido e nada é puro, mas tudo parece ser precioso e sagrado, principalmente os produtos ou subprodutos do corpo.

Memórias das Infâncias

Gostávamos muito de doce de framboesa
 e deram-nos um prato com mais doce de framboesa
 do que era costume
 mas
 a nossa criada a nossa tia-avó no doce de framboesa
 para nosso bem
 porque estávamos doentes
 esconderam colheres do remédio
 que sabia mal
 o doce de framboesa não sabia à mesma coisa
 e tinha fiapos brancos
 isso aconteceu uma vez e chegou
 nunca mais demos pulos por ir haver
 doce de framboesa à sobremesa
 nunca mais demos pulos nenhuns
 não podemos dizer
 como o remédio da nossa infância sabia mal!
 como era doce o doce de framboesa da nossa infância!
 ao descobrir a mistura
 do doce de framboesa com o remédio
 ficámos calados
 depois ouvimos falar da entropia
 aprendemos que não se separa de graça
 o doce de framboesa do remédio misturados
 é assim nos livros
 é assim nas infâncias
 que são como as pombinhas da Catrina
 uma é minha
 outra é tua
 outra é doutra pessoa
 (LOPES, 2014, p. 96)

Talvez o poema acima seja, na obra de Adília Lopes, aquele que condensa mais perfeitamente o tema da ambivalência das memórias de infância. Tal tema permeia toda a sua obra, mas principalmente *O Decote da Dama de Espadas* (1988), em especial sua primeira parte, “Os desastres de Sofia”, que o poema acima inaugura. O título dessa primeira seção faz uma referência dupla: ao conto de Clarice Lispector, mas também ao romance da Condessa de Segur, citada nas dedicatórias do livro (“dedicado a Sophie Rostopchine e a Helder Pereira”). Essa referência dupla faz parte de um gesto tipicamente adiliano, que estabelece ligações entre diversas figuras femininas da literatura, traçando o esboço de uma rede de relações literárias entre mulheres, como já vimos. Seria possível abrir a discussão desse poema (e dos outros que compõem essa primeira seção do *Decote da Dama de Espadas*) com uma produtiva análise da relação entre essas narrativas de meninas desobedientes (as Sofias de Clarice e de Sophie

Rostopchine), que formam o pano de fundo dos poemas de Adília Lopes em questão. Mas deixarei essa discussão para outra “leitora furiosa”, e proponho aqui uma leitura do poema “Memórias das Infâncias” pelo viés do *phármakon* ou da poção.

Em *A Farmácia de Platão*, Derrida discute a figura da escritura como *phármakon* no *Fedro*. No diálogo, Sócrates conta o mito de Theuth, divindade egípcia que teria sido “o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, enfim, saiba-o, os caracteres da escritura” (DERRIDA, 2005, p. 21). Nesse momento da narrativa, Theuth apresentava a Thamous (“rei dos deuses”), as suas artes:

Mas, chegada a vez de analisar os caracteres da escritura: "Eis aqui, oh, Rei", diz Theuth, "um conhecimento (*tò máthema*) que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar (*sophotérous kai mnemonikotérous*): memória e instrução encontraram seu remédio (*phármakon*).” (DERRIDA, 2005, p. 21)

A tradução do termo *phármakon* como remédio, aponta Derrida, de um lado reduz o caráter inerentemente ambivalente do *phármakon*, que significa tanto remédio como veneno, além do seu aspecto mágico (incontrolável pela razão). De outro lado, essa tradução também sugere que Theuth, o criador da escritura, teria tentado apresentá-la ao rei dos deuses de modo a dissimular seu aspecto negativo¹⁹⁹, ressaltando apenas sua função positiva, principalmente em relação à memória. Na sua resposta, porém, Thamous afirma que Theuth atribuiu à escritura “todo o contrário (...) de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória (...) depositando, com efeito, sua confiança no escrito.” (idem).

O aspecto venenoso do *phármakon* da escritura é também associado por Derrida à morte, seja pela fixidez sem vida da palavra escrita, distante do autor (presença viva na fala), seja pela associação na mitologia egípcia entre o deus da escrita e o deus da morte²⁰⁰.

A escritura como *phármakon* a partir de Derrida²⁰¹ pode informar e influenciar múltiplas formas de pensar as ambivalências da escrita, e inspira diversas

¹⁹⁹ “Ou, antes, a resposta real significa que Theuth, por astúcia e/ou ingenuidade, exibiu o reverso do verdadeiro efeito da escritura. Para fazer valer sua invenção, Theuth teria, assim, des-naturado o *phármakon*, dito o contrário (*tounantíon*) daquilo de que a escritura é capaz. Ele fez um veneno passar por remédio. De tal forma que, ao traduzir *phármakon* por remédio, respeita-se, sem dúvida, mais do que o querer-dizer de Theuth, e mesmo de Platão, o que o rei diz que Theuth disse, enganando-o ou enganando-se assim.” (DERRIDA, 2005, p. 45)

²⁰⁰ “Pois o deus da escritura é também, isso é evidente, o deus da morte.” (DERRIDA, 2005, p. 36).

²⁰¹ Vale notar que o termo “escritura” de Derrida parte, nesse contexto, do mito de Teuth no *Fedro*, mas se torna um conceito específico da sua filosofia, diferenciando-se, de certa forma, da escrita, simplesmente.

reflexões a respeito da prática da escrita representada na ficção narrativa, por exemplo²⁰². O poema de Adília Lopes, porém, se diferencia nesse universo de referências literárias ao *phármakon* justamente porque ele não retrata o ato de escrever que remete, pela sua ambivalência, ao conceito, mas retorna à substância, à imagem material do *phármakon*. Nesse processo, Adília Lopes o situa também como coisa de bruxas, preparação/poção feita por mulheres, e entregue pelas mesmas às crianças: mulheres que transmitem (a literatura, o conhecimento?) que alimentam e cuidam, mas que também envenenam.

O *phármakon* na leitura de Derrida (e não apenas a partir da referência a Platão) interessa à leitura do poema de Adília Lopes principalmente por conta da ênfase do filósofo no seu caráter de “indecidibilidade”, ou seja, na ideia de que o *phármakon* permite pensar a escritura como ambivalência indecível: “Elemento indecível, que não pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio/veneno, bem/mal, dentro/fora, palavra/escritura, constituindo-se na cadeia aberta da *différence*.” (SANTIAGO, 1976, p. 65). Assim como esse caráter de indecibilidade é de interesse para Derrida em relação ao conceito filosófico, interessa também em relação à palavra na poesia, permitindo que ambos, tanto o conceito como a palavra poética, possam sustentar-se nesse limiar.

A questão da indecibilidade aparece, inclusive no tema da tradução do termo, que representa uma “decisão ilusória” e, portanto, redutora, como lembra Santiago:

A tradução de *pharmakon* nas línguas herdeiras da metafísica ocidental tem o caráter de uma *decisão*: opção por apenas um dos pólos de significação da palavra — o de veneno. Tentativa de neutralizar o jogo citacional, a escritura anagramática platônica. Decisão que implicou o rebaixamento da escritura em favor da *phoné*. Decisão ilusória, que se deixou

A valorização da fala em detrimento da escritura é tema do Fedro de Platão, e base da metafísica: “A oposição dentro/fora é tomada pela metafísica como matriz de uma cadeia de oposições que comanda os conceitos de fala e de escritura e que pressupõe a seguinte relação: fala — dentro/ inteligível /essência/verdadeiro; *escritura* — fora/sensível/aparência/falso.” (SANTIAGO, 1976, p. 30). Na sua proposta filosófica, porém, Derrida concebe a escritura (associada a outros de seus conceitos como o traço, a grama e a *différance*) como “arrombamento (*effraction*), irrupção do fora no dentro”. Não há como desenvolver, no âmbito deste trabalho, toda a complexa crítica de Derrida ao conceito clássico de escrita, privilegiado em seu projeto de desconstrução do discurso filosófico e por meio do qual procurou evidenciar a clausura da Metafísica, opondo-lhe uma concepção de escritura que abala as posições acima citadas.

²⁰² Nos artigos de Lotterman (2008), ou Daibert (2021), por exemplo, as autoras analisam a presença do ato de escrever como *phármakon* no sentido de seus efeitos de cura e veneno, benéficos e maléficos na experiência de personagens de obras narrativas das autoras Lígia Bojunga e Maria Valéria Rezende, respectivamente: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CLARICE_LOTTERMANN.pdf; <http://revlet.com.br/artigos/657.pdf>.

enganar. Decide a significação de um elemento cuja propriedade é ser indecível.” (SANTIAGO, p. 65)

A ponte entre o poema de Adília e a discussão de Derrida permite pensar também que não terá sido arbitrária a escolha da sobremesa em seu poema, como fica claro ao lembrar a metáfora que o autor utiliza para descrever o contexto textual do mito de Theuth dentro do diálogo do Fedro:

De certa forma, concebe-se que esta parte possa ter sido isolada como um apêndice, um suplemento acrescentado. E apesar de tudo que o invoca nas etapas precedentes, é certo que Platão a oferece, um pouco, como uma diversão, um aperitivo ou, antes, **uma sobremesa**. Todos os assuntos do diálogo, temas e interlocutores, parecem esgotados no momento em que o suplemento, a escritura ou, se assim se quiser, o *phármakon*, são introduzidos (...) E, no entanto, é no momento desse esgotamento geral que se instala e se organiza a questão da escritura.” (DERRIDA, 2005, p. 17. Grifos meus.)

Na imaginação da leitora, a sobremesa de framboesa do poema de Lopes ganha (mesmo não sendo descrita em detalhes), ao ser misturada com o remédio, a forma de algum tipo de creme, pasta, ou substância viscosa ambivalente que remete tanto ao prazer como ao nojo, dando ao *phármakon* sua imagem material. Em *A água e os sonhos*, Bachelard menciona os filtros brevemente na sua discussão sobre as bebidas, apenas para concluir que, já que “a imaginação dos filtros é capaz de grande variedade”, “Não podemos pensar em desenvolvê-la incidentemente.” (BACHELARD, 2016 p. 130). Será em outra seção da obra, no capítulo IV, “As águas compostas”, que encontraremos, então, os subsídios para pensar uma imaginação das poções e das misturas mágicas às quais se associa o *phármakon*. Apesar de não figurarem no capítulo de Bachelard, os preparos que unem alimento, remédio, e veneno numa imagem mais viscosa do que líquida, estes podem, acredito, ser pensados como *águas compostas*, justamente porque se caracterizam por essa junção de elementos, por essa imagem de uma água impura, ou de substâncias (de origem vegetal, animal etc.) que, liquefeitas pela água, perdem seus contornos e se tornam uma só pasta.

De um lado, as “águas impuras” são sugeridas por Bachelard como uma imaginação do mal²⁰³, enquanto, de outro lado, a lama aparece por vezes na imaginação material dos poetas lidos por Bachelard como uma figura do acolhimento maternal, e da cura. Essas combinações da água com a terra são dotadas de uma “fecundidade contínua”, cujo “poder bivalente” é essa propriedade da água de lutar “contra a sua

²⁰³ “Numerosos são os sonhos impuros em que o homem adormecido sente circular em si mesmo, em torno de si mesmo, correntes negras e lodosas, Estiges de ondas pesadas, carregadas de mal.” (BACHELARD, 2016, p. 146).

própria obra”: “É a única maneira de tudo fazer, de dissolver e coagular” (BACHELARD, 2016, p. 115). Considerando as associações culturais entre as diversas imagens da água e as figuras femininas, não surpreende que os preparos que misturam líquido e sólido (os derivados de águas menos puras), possam se caracterizar simbolicamente, no imaginário cultural, como imagens da ambivalência entre mulher e pureza ou impureza, bem e mal. Quanto à nossa discussão a respeito do arquétipo da bruxa, relacionada aos símbolos que ajudam a pensar a relação de união e conflito, formação de laços e identidade, esse elemento será central: “a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une.” (BACHELARD, 2016, p. 109).

Nesse universo das águas compostas, ao qual acredito podermos associar a imaginação material da figura da bruxa, a mistura do doce de framboesa com o remédio amargo do poema de Adília se torna uma poção, um malefício ou uma poção de cura, *phármakon* que as mulheres adultas oferecem às crianças, disfarçado pela doçura do açúcar. Sua materialidade, ainda que pouco descrita, é adivinhada na viscosidade (pela menção mesmo à mistura do remédio), e na coloração cor de rosa (inferida pelo sabor de framboesa, mas também pelo fato de tantos outros poemas de Adília Lopes recorrerem a essa imagem: “o vestido cor de salmão”, ou a “salada com molho cor de rosa”, que veremos em seguida).

Nos versos em que descreve o preparo dessa substância, Adília constrói uma interessante ambivalência entre bem e mal, que parece, de certa forma, redobrar a ambivalência entre remédio e veneno do *phármakon*: “a nossa criada a nossa tia-avó no doce de framboesa/ para nosso bem/ porque estávamos doentes/ esconderam colheres do remédio/ que sabia mal”. O remédio é escondido no doce “para nosso bem”, porque o remédio representaria a cura. Racionalmente, o remédio deve fazer a função do aspecto do *phármakon* que corresponde à cura, seu viés benéfico²⁰⁴. Mas ele é escondido no doce como se poderia esconder um veneno, sua função para a imaginação (tanto poética como infantil) é a função do veneno, ele representa, também, o mal. O outro lado dessa substância é uma pasta que alimenta, porém, mais do que alimenta, que proporciona prazer às crianças. O doce de framboesa é primeiro o prazer infantil, o bem imaginado

²⁰⁴ Derrida observou, porém, que o próprio Platão também suspeitava do *phármakon* enquanto remédio: “É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico.” (DERRIDA, 1997, p. 46)

pela felicidade do sabor. Mas a imaginação dos sabores doces é uma imaginação pronta a revelar o excesso, o doce que enjoa, que causa mal. O açúcar, droga da infância, parece carregar também a ambivalência do bem imaginado que se corrompe em mal. No poema de Adília, é como se cada aspecto do *phármakon* fosse, em si mesmo, um outro *phármakon*, composto da mesma duplicidade.

Quando a tia-avó ou a criada (inseridas no poema em sequência, sem vírgula ou qualquer outra separação, fazendo, portanto, a mesma função, intercambiáveis) escondem no doce de framboesa o remédio, estão fazendo o papel da bruxa que prepara a poção, ou o *phármakon*. Novamente os relatos históricos do período da caça às bruxas interessam à interpretação do poema, já que tanto a criada quanto a tia-avó podem representar diferenças determinantes na suspeita de bruxaria que podia recair sobre uma mulher: a diferença de idade (as velhas eram mais suspeitas), e a diferença de classe social. A tia-avó é a figura de uma velha, que pode, inclusive, ser uma velha solteira ou viúva (caracterização comum das acusadas de bruxaria) já que, não sendo a figura da avó, ela não precisa, no poema, ser mãe de ninguém. A figura da tia-avó desvia ligeiramente da linhagem maternal (de mãe a avó), apenas o suficiente para afastar, na imaginação, o mal da figura da mãe, sem abandoná-la por completo. A figura da criada, de outro lado, repete uma narrativa comum da caça às bruxas, em que pessoas de classes sociais mais altas suspeitavam de suas serviçais, ou de outras mulheres que, em diversos casos, já tinham prestado serviços (inclusive medicinais) a elas.²⁰⁵

Por se tratar de um poema de memórias da infância, o imaginário da figura da bruxa ganha outras conotações, associadas aos contos de fadas, nos quais é comum que as bruxas atraíam crianças com doces (a casa de doces de João e Maria, por exemplo), e depois de engordá-las tentem cozinhar e comer as próprias crianças²⁰⁶. No poema de Adília, a ameaça do alimento ambivalente das bruxas não chega a inverter

²⁰⁵ Nesse tipo de caso há uma combinação de dois fatores centrais da caça às bruxas. Por um lado, o descrédito e criminalização das práticas de saúde das curandeiras, parcialmente associado à centralização gradual da medicina como domínio de homens, além do receio da ocupação dos espaços de padres (“This work overlapped dangerously with the the priest’s job as well” (BARSTOW, 1994, p. 109). Por outro lado, as relações de classe também foram centrais nas acusações. É o caso das mulheres da família Flowers, que trabalhavam para o conde de Rutland no castelo de Belvoir e, depois de serem mandadas embora em torno de 1613, são acusadas de roubo e de amaldiçoar o duque, e acabam enforcadas (BARSTOW, 1994, pp.97-99). Outros casos atestam a ambivalência dos habitantes de vilarejos em relação ao simultâneo medo e dependência de suas “bruxas”, como é o caso de Chiara Signorini, que vivia uma disputa de terras com Lady Margherita. Quando a última fica doente, seus parentes procuram Chiara para que ela a cure, talvez por acreditar que tivesse sido a própria Chiara a amaldiçoá-la e causar sua doença. (idem, p. 118)

²⁰⁶ O terror da bruxa comedora de crianças aparece no período da caça às bruxas como crença de que elas de fato cozinham bebês recém-nascidos, não para comê-los mas para fazer, justamente, preparos líquidos, principalmente os unguentos utilizados para fazer as vassouras voarem.

dessa forma a ordem de quem alimenta e quem é alimentado (ou de quem se torna alimento), mas a história é a origem de uma suspeita em relação a essas adultas, e representa o final da inocência e da felicidade: “isso aconteceu-nos uma vez e chegou/ nunca mais demos pulos por ir haver/ doce de framboesa à sobremesa/ nunca mais demos pulos nenhuns”.

O fim da inocência é justamente o conhecimento do mal. Nesse sentido, a escolha da expressão “sabia mal” (associada ao sabor, na expressão portuguesa, ou seja, “de gosto ruim”) é certa, porque além de se referir ao sabor amargo do *phármakon*, evoca também o saber, o conhecimento²⁰⁷. O doce de framboesa “envenenado” pelo remédio é também um fruto do conhecimento do bem e do mal, a framboesa um tipo de maçã envenenada (da Branca de Neve, e de Eva). Mas o conhecimento do mal nesse fruto do *phármakon* é também um conhecimento da impossibilidade de distinguir entre bem e mal: “não podemos dizer/ como o remédio da nossa infância sabia mal!/ como era doce o doce de framboesa da nossa infância”.

Ao recorrer a um *phármakon* que associa essas imagens da sobremesa e da fruta misturadas ao remédio, Adília transforma o fruto do conhecimento do bem e do mal em um fruto do conhecimento de que não é possível separar bem e mal, nem por meio da sabedoria, nem por meio da memória. Esse súbito retorno ao tempo presente no poema (“não **podemos** dizer”) reforça a importância do tema da memória (apontado no título), mostrando que o *phármakon* da sobremesa de framboesa corrompeu as memórias, impossibilitou a saudade (bastante portuguesa) do doce da infância, assim como a memória negativa do remédio amargo. Se o *phármakon* da escritura tornaria “as almas esquecidas”, piorando a memória, o *phármakon* do poema de Adília Lopes corrompe e impossibilita a diferenciação entre as memórias positivas e negativas da infância.

O resultado é primeiro o silêncio: “ao descobrir a mistura/ do doce de framboesa com o remédio/ ficamos calados”. Depois, com a maturidade, vem a

²⁰⁷ A presença do saber e do conhecimento no poema de Adília poderia abrir uma extensa discussão a respeito do “pai do logos” na obra de Derrida, tema associado à questão da autoria, distinguindo escritura e fala pela ausência do seu autor: “A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai.” (DERRIDA, 1997, p. 22). A figura de Thamouls rejeita a escritura também na sua posição de figura paterna, como aponta Derrida: “Da posição de quem tem o cetro o desejo da escritura é indicado, designado, denunciado como desejo de orfandade e subversão parricida. Não seria o *phármakon* um criminoso, um presente envenenado?” (idem, p. 23). Talvez, se houvesse espaço para essa discussão no presente trabalho, fosse possível associar esse *phármakon* parricida à maternidade maldosa da figura da bruxa, que o prepara como poção. Mas essa seria uma discussão teórica complexa e demasiado longa, que poderá ser empreitada em outra ocasião, já que nos afastaríamos, com ela, da leitura da poesia.

construção racional de uma explicação: “depois ouvimos falar da entropia/ aprendemos que não se separa de graça/ o doce de framboesa do remédio misturados/ é assim nos livros/ é assim nas infâncias”. Aqui os livros entram talvez como símbolo duplo da literatura e do conhecimento: conhecer a ambivalência entre bem e mal está nos livros, mas também é um aprendizado “das infâncias”, em plural no título, junto às “memórias”, justamente num gesto de coletivização: não se trata da experiência individual, mas de uma vivência geral.

Se o *phármakon* da Adília não é um veneno para a saúde, não é um veneno racional, é, no entanto, um veneno para a memória, mas também para a imaginação (a imaginação infantil da sobremesa, do doce). Trata-se de um veneno preparado e entregue às crianças pelas mãos femininas das criadas e tias-avós, bruxas-Evas do conhecimento do bem e do mal, e de sua inseparável mistura. O aspecto provavelmente rosado da sobremesa remete a uma feminilidade estereotípica e excessiva, associada também à doçura que se inverte, doçura venenosa, na qual é inserido o remédio amargo, que forma “fiapos brancos”. Se toda água positiva é, para Bachelard, também um leite materno, o remédio-veneno inserido no doce é um leite corrompido, coalhado e azedo, maternidade que se inverte, que amarga o doce, e que apresenta à criança o conhecimento do mal, transmitido entre mulheres.

A salada com molho cor-de-rosa

O primeiro livro de Adília Lopes, *Um jogo bastante perigoso* (1985) termina com o poema “A salada com molho cor de rosa”, dividido em nove partes, que conta a história de uma ambivalente relação afetiva (amorosa, amistosa e/ou sexual, não se define ao certo) entre duas mulheres, resumida na metáfora do molho de salada cor-de-rosa, descrita na terceira parte do poema:

As minhas relações com a Magda
de deliciosas passaram a promíscuas
aconteceu-me
o que me tinha acontecido
quando comi salada com molho cor-de-rosa
ao princípio
a salada era deliciosa por causa do molho
depois comecei a perceber
que era mil vezes melhor
estar a comer os vegetais
sem o molho do que com o molho
o molho impedia-me de comer os vegetais
com gosto
desgostava-me da vida
(LOPES, 2014, p. 38)

A semelhança entre o molho cor de rosa e a sobremesa de framboesa é evidente: temos novamente um creme (uma imagem das águas compostas) cor de rosa²⁰⁸, cujo sabor é associado primeiro ao prazer, e depois ao desgosto, compreendendo em si as ambivalências dessa relação que se desenvolve no poema, semelhante ao *phármakon* do poema anterior. Gostar do molho cor de rosa representa, porém, desgostar dos vegetais, de modo que a associação feita pelo “eu” do poema é entre Magda e o molho, a salada e a vida; de forma que gostar de Magda significa desgostar da vida, gostar da vida significa desgostar de Magda. Um mal associado ao desejo e ao prazer, mas também ao seu contrário, é novamente introduzido pela figura feminina por meio de uma substância que alimenta e destrói (dessa vez não é uma mulher que prepara o molho, mas o molho a representa). Agora a relação não é mais com as figuras adjacentes à maternidade (as adultas na relação com as crianças), mas à figura da amiga/amante. Além disso, diferente do “doce da infância”, temos agora um molho de salada, com sua materialidade facilmente associável à sexualidade feminina.

Como o poema em questão trata das ambivalências do amor e do desejo, vale apontar que há também uma tradição de associação entre o *phármakon* e o Eros, denominado, no próprio *Banquete* de Platão, como *pharmakéus* (feiticeiro ou mágico)²⁰⁹, aquele que manipula o *phármakon*, e que possui, em si mesmo, as qualidades ambivalentes do *phármakon*: “Indivíduo que nenhuma ‘lógica’ pode reter numa definição não-contraditória, indivíduo da espécie demoníaca, nem deus nem homem, nem imortal nem mortal, nem vivo nem morto” (DERRIDA, 2005, p. 65). Pensando em uma tradição que passa também pelo pensamento e pela poesia de mulheres, o tema de Eros doce-amargo (*bittersweet*) está em Safo, e é retomado e discutido no ensaio de Anne Carson, *Eros, the bittersweet* (1950):

Amor e ódio constroem entre si a maquinaria do contato humano. Faz sentido localizar os dois polos desse afeto dentro de um único evento emocional que é o eros? Provavelmente, sim, se amigo e inimigo convergem dentro do ser que é a ocasião do afeto. A

²⁰⁸ Os objetos cor-de-rosa são recorrentes nos poemas de Adília Lopes. É o caso também do “Vestido cor de salmão” que, apesar de não ser uma substância, como os outros aqui discutidos, descreve a trajetória do uso de um vestido que vai se desfazendo aos poucos. Quando usado pela primeira vez, é manchado pela champagne derrubada de propósito por outra garota, depois passa a ser “para bater”, rasga e vai se tornando pedaços, se desfazendo até ser transformado em um vestido para a boneca da irmã mais nova, e depois um vestido para “a filha da boneca da minha irmã mais nova”. O vestido como herança que passa por mãos femininas é, no entanto, uma herança que se dilui e fragmenta, se desfazendo aos poucos. (LOPES, 2014, pp. 122-123)

²⁰⁹ “Eros, que não é nem rico, nem belo, nem delicado, passa sua vida filosofando (*philosophôn diá pantòs toû bíou*); é um temível feiticeiro (*deinòs góes*), mágico (*pharmakéus*), sofista (*sophistés*).” (DERRIDA, 2005, p. 65)

convergência cria um paradoxo, mas que é quase um clichê para a imaginação literária moderna. (CARSON, 2022, pp. 16-17. Trad. Julia Raiz)

É esse “quase clichê da literatura moderna”, que remonta, ao mesmo tempo, a uma longa tradição filosófica e poética, que Lopes alcança reavivar de forma criativa nesse poema, ao mesmo tempo reinstituindo, o que muito me interessa, a materialidade da substância mesma do *phármakon*, que se desdobra na sua poesia do remédio-veneno, doce-amargo, à viscosidade que será fundamental para pensar as relações femininas na sua poesia.

O poema está repleto de jogos de ambivalência que refletem a relação da sujeita do poema com Magda como uma relação contraditória de afeto e desafeto, na qual as categorias do secreto e do explícito estão também sempre em diálogo:

Eu gosto de me fazer passar
por uma rapariga ordinária
a Magda era mesmo ordinária
a princípio era isto o que mais
me atraía nela depois foi isto
o que sobretudo me desgostou nela

Revelar e esconder são gestos com os quais o poema joga, sempre associados a gostar e deixar de gostar de Magda. Ao longo do poema essas categorias se desdobram em temas como a obscenidade e o decoro, a promiscuidade e a castidade, que se constroem no espaço metafórico de uma relação cujo evidente caráter erótico (“outras vezes encontrava-a/ a folhear os meus livros/ e a chupar os dedos”) não implica necessariamente em concretização do ato sexual, que se mantém ambivalente. O próprio poema reflete essa oscilação entre decoro e discricção; vulgaridade e promiscuidade na forma de explicitar e esconder o caráter erótico da relação. Esse jogo entre castidade e decoro parece desaguar na imagem das duas pinturas de Goya, referenciadas na quarta parte do poema, imediatamente anterior aos versos supracitados:

Vivia com a Magda
num quarto de duas camas
quando eu chegava ao quarto
a Magda estava deitada na minha cama
numa posição de Maja desnuda
mas vestida
o que ainda era pior

A duplicidade da relação se concretiza na imagem do quadro de Goya, já que se trata de uma referência aos dois quadros, a “Maja desnuda”, e a “Maja vestida”, fontes de grande polêmica na história da arte. Goya chegou a ser interrogado nos



tribunais da inquisição por causa da “Maja desnuda”, que pertencia à coleção privada do ministro espanhol Manuek Godoy, em 1815²¹⁰.

A ideia de que A Magda estivesse “numa posição de Maja desnuda”, chama atenção à duplicidade, justamente porque a referência remete a dois quadros e não um. O jogo de revelação e sedução é gerado justamente pela mesma posição que a figura feminina assume nos dois quadros. A duplicidade da nudez e da vestimenta, pensando no quadro como representação que ao mesmo tempo veste e desnuda a figura feminina (e no texto de Adília Lopes, que ao mesmo tempo veste e desnuda a relação entre as amantes), remete novamente à indecidibilidade do *phármakon*. Nesse ponto pode ser proveitoso apontar que, no Fedro, “Platão faz referência também a *phármakon* como sinônimo de pintura: a cor artificial, a tintura química, opondo-se ao desenho natural e vivo.” (SANTIAGO, 1976, p. 65).

²¹⁰ O caráter subversivo da “Maja desnuda” em seu tempo tem a ver com a ausência de temas mitológicos ou religiosos que justifiquem a presença da nudez, o que a torna, para o olhar da censura do seu tempo, injustificável. (SMITH, 2006, p. 1)

Como podemos compreender a afirmação de que a Magda estar vestida seria “ainda pior”? Se, a princípio, na duplicidade entre a “Maja desnuda” e a “Maja vestida”, a vestida seria a casta e a nua seria a obscena (para utilizar dois termos que aparecem no poema de Lopes), então o fato de Magda estar vestida ser “ainda pior” significaria que o “eu” do poema estaria cansada dessa castidade toda e desejaria a Magda nua, ou, alternativamente, que se incomoda com os melindres do desejo escamoteado na relação, evidenciado na duplicidade entre posição sensual e castidade das vestes²¹¹. Porém, a presunção de que a “Maja desnuda” seria a versão obscena do quadro é questionada por Tomlinson (1991), para quem a Maja vestida, que hoje se sabe ter sido pintada anos depois da sua versão nua²¹², representa uma sexualidade mais desafiadora do que a Maja desnuda. Para Tomlinson, diversas características da “Maja vestida”, como seu olhar, a coloração das suas vestes (que a destaca do fundo), a sombra na região do púbis, realçam uma sexualidade que ela parece assumir e exibir²¹³. Essas características fariam dela um tipo de máscara ou casca que protege e, ao mesmo tempo, serve para revelar a “Maja desnuda” que, em comparação, pareceria inocente, apagada, destituída de poder. A “Maja vestida” acaba por ressaltar, na comparação, a timidez da “Maja desnuda”, de modo que, “a justaposição com a Maja vestida” e seu tom confrontador, “coloca a Maja desnuda de volta em seu lugar” (TOMLINSON, 1991, p. 63)²¹⁴.

Se levarmos essa leitura dos quadros de Goya em consideração na análise do poema de Lopes, será possível imaginar que a Magda vestida ser “ainda pior” pode significar justamente que, assim como a “Maja vestida”, a Magda vestida seria ainda mais obscena, exibindo mais a sua sexualidade do que a possibilidade imaginária de uma Magda nua, a qual assumiria potencialmente um caráter de pudor, tornando-se menos ameaçadora. Tudo isso, porém, precisa acontecer apenas na imaginação e no

²¹¹ O “eu” do poema manifesta um incômodo com o jogo de sedução que se faz de não ditos e de intenções e escondidas. Nesse sentido, talvez as vestes pudessem representar essa camada que esconde alguma verdade, de modo que a falante do poema preferiria a verdade nua e crua.

²¹² “It is now generally accepted that the Maja vestida was painted several years – perhaps as much as a decade – after the Maja desnuda” (TOMLINSON, 1991, p. 62)

²¹³ “The *Maja vestida* flaunts her sexuality, which becomes a masklike shell that perhaps originally opened to reveal the *Maja desnuda* – who would have been seen as innocent by comparison. In other words, by identifying female sexuality with gaudy artifice, the *Maja vestida* leaves the nude comparatively bereft of sexual power. In the context of such hyperbole, the nude is no longer threatening: her sexuality, which in comparison to the Rokeby Venus had seemed so blatant, has now been travestied by her flamboyant, costumed counter-part.” (TOMLINSON, 1991, p. 63)

²¹⁴ “When seen together with the Maja vestida, the nude, who had formerly seemed so flat, is perceived as set back into space, with the result not only that her timidity is emphasized, but also that the staged space essential to voyeurism is reinstated. In short, juxtaposition to the confrontational Maja vestida puts the Maja desnuda back in her place.” (idem)

desejo da voz da enunciação, que observa todos esses aspectos na posição da Magda, deitada em sua cama. De todo modo, a figura dos quadros de Goya aprofunda a duplicidade da personagem Magda, e da relação entre as duas personagens, desafiando as definições de obscenidade e castidade, mas também de prazer, que serão discutidas nas partes seis e sete do poema:

6

Eu não era casta
 não porque me entregasse
 com a Magda
 (que era aliás uma praticante profissional do safismo)
 a um prazer que alguns dizem vicioso
 (só lhe toquei uma vez
 sem querer
 e pedi-lhe automaticamente desculpa)
 mas porque com a Magda
 não tinha prazer nenhum.

7

(Acho que o prazer é casto
 o que não é casto
 é o simulacro do prazer
 ou a renúncia ao prazer
 tanto o simulacro
 como a renúncia)

A sexta estrofe engendra afirmações contraditórias a respeito da concretização ou não do ato sexual entre as duas personagens²¹⁵. Ainda assim, há duas certezas que abrem e fecham a estrofe, a ausência tanto da castidade como do prazer: “Eu não era casta”, e “com a Magda não tinha prazer nenhum”. Na estrofe seguinte, a ideia se desenvolve: o prazer é casto, mas o que ela vive com a Magda não é casto, pois trata-se ou do simulacro do prazer, ou da sua renúncia.

Seria uma tarefa demasiado complexa (além de um imenso desvio) buscar situar o termo “simulacro” utilizado por Lopes, posto que se trata de um tema que perpassa a história da filosofia, das religiões e da arte. Muitos desses desdobramentos são compatíveis com os possíveis significados apreendidos no poema. É possível mencionar, por exemplo, a associação do termo latino *simulacrum* ao termo grego *phantasma* (muitas vezes, inclusive, como tradução deste). No livro X de *A República*, Platão utiliza a palavra *phantasma* quando se refere a um tipo muito específico de imagem: a imagem ilusória, afastada três graus da ideia ou da verdade (cópia da cópia), retomando novamente, dessa forma, o tema do *phármakon* já associado aqui à pintura

²¹⁵ O uso do condicional em “não porque me entregasse” dá a entender que o ato não se concretizou, mas deixa ainda dúvidas; reiteradas na ambivalência do toque, que pode se referir apenas a um esbarrão, de fato, ou uma referência mais velada ao arrependimento do pecado e à necessidade de pedir perdão: “só lhe toquei uma vez/ sem querer/ e pedi-lhe automaticamente desculpa”.

como falsidade, afastamento da verdade. Considerando, porém, as imagens do poema e a referência à ambivalência da Maja nua e vestida, parece pertinente mencionar o diálogo estabelecido por Derrida com as imagens femininas em Nietzsche, especificamente a discussão em torno da mulher como figura da verdade, associadas, ambas, justamente à simulação. Os véus que, para Nietzsche, representam a única forma da verdade/mulher tornar -se uma verdade profunda²¹⁶ ecoam a imagem das vestes da Maja, que invertem, no poema de Adília, a duplicidade entre pudor (outro termo que interessa a Nietzsche e Derrida nessa mesma discussão²¹⁷) e “despudoramento”. Se, para Nietzsche (lido por Derrida), a verdade se revela ou se manifesta em profundidade apenas pelo advento do véu, é na Magda vestida (espelho da pintura da Maja vestida) que o “eu” do poema de Lopes se depara com o despudoramento²¹⁸.

Afastando-nos da questão filosófica, porém, o vocabulário dessa passagem tende cada vez mais ao universo da relação entre religiosidade e sexualidade, que se desdobrará em duas referências da penúltima estrofe do poema: o livro *Las Moradas*, da freira Teresa D’Ávila, e o termo “beatas”, cuja polissemia aqui se deve ao uso idiomático, referindo-se aos restos de cigarro fumados, que chamamos no Brasil de “bitucas”.

8

Um dia voltei ao quarto
e a Magda tinha desaparecido
sem deixar marcas
custou-me não encontrar
o chiqueiro próprio da Magda
os meus cigarros fumados
o meu cinzeiro cheio de beatas
sujas de bñton
(que me faziam lembrar
dentes cuspidos após uma briga)
o *Las Moradas*
antes do *Calculus I*
na minha estante
quando eu me habituei
a pôr esses livros por ordem inversa

²¹⁶ “A “verdade” não seria mais que uma superfície, ela não se tornaria verdade profunda, crua, desejável, senão pelo efeito de um véu: que cai sobre ela. Verdade não suspensa pelas aspas e que recobre a superfície de um movimento de pudor” (DERRIDA, 2013, p. 39. Tradução Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues)

²¹⁷ A esse respeito, são significativas as palavras de Maria Cristina Franco Ferraz no prefácio à edição brasileira de *Esporas*: “O pudor, virtude bem nietzschiana, é arrancado ao solo moral-metafísico, passando a funcionar como sagaz adesão ao jogo sedutor e cosmético das aparências, como expressão de um salutar pathos da distância com relação ao mau-gosto inerente à pretensa intimidade consigo mesmo e com o outro. Pudor, nesse caso, equivale a ater-se aos sedutores véus da superfície por conta de uma suspeita alegremente cética e maliciosa com relação à crença em ‘essências por trás’.” (DERRIDA, 2013, p. 12).

²¹⁸ Agradeço a Andrea Bieri pelas referências e reflexões da passagem acima.

Las Moradas (1577) é uma obra de Teresa D'Ávila, monja da ordem carmelita espanhola, escritora e filósofa do século XVI. Talvez mais do que os temas da obra em si, a referência tenha no poema o papel de trazer à cena a figura da beata, comum nos escritos de Lopes (como já vimos nas suas inúmeras referências à freira ficcional Mariana Alcoforado). O questionamento da dicotomia entre castidade e prazer, na estrofe anterior, pode encontrar na figura de Teresa D'Ávila alguma inspiração, já que suas obras mais conhecidas tratam justamente do êxtase divino²¹⁹, a respeito do qual foi questionada e investigada, tornando algumas de suas obras verdadeiras confissões repletas de argumentos e explicações. A brincadeira com a ordem dos livros *Calculus I* e *Las Moradas* retoma o já discutido diálogo entre ciência e religião, recorrente na obra adiliana. Ademais, pode ser pensada como referência às respostas religiosas dadas aos abalos de fé causados pelas revoluções científicas. Isso porque a própria obra *Las Moradas*, que trata do caminho do indivíduo a Deus (pela metáfora da alma como castelo ao qual se vai adentrando cômodo a cômodo), pode ser lida também no contexto da reorganização do pensamento religioso diante de transformações impulsionadas pelas navegações e pela ciência.²²⁰ Abalar a ordem religiosa, científica, ou natural, como Magda faz sutilmente na vida da sujeita do poema, é “coisa de bruxas”²²¹, e essa associação é feita na quinta parte do poema:

5

A Magda era uma intrusa
depois de ter sido um ser envoûtant
quer como intrusa
quer como ser envoûtant
ela era para mim
uma fonte de perturbação

²¹⁹ “Algumas pessoas tinham tanta certeza de que isso vinha do demônio que queriam me exorcizar (V 29,31)”. É desse modo que Teresa D'Ávila (1515-1582), uma monja da Ordem carmelita espanhola, define como suas experiências místicas com Deus foram recebidas na época dos acontecimentos. De fato, o êxtase, como ficará conhecido o fenômeno místico cujo qual Teresa experimenta, implicará em perseguições inquisitórias, deslegitimação de seu priorado e calúnias para a monja carmelita” (CHIAPARINI, 2021, p.2)

²²⁰ “Com a revolução científica que acompanha as Grandes Navegações, o mundo religioso abala-se tanto quanto o filosófico. Teresa une estes dois mundos ao reconfigurar o Carmelo, reconfigurando também a via do indivíduo a Deus. Este será o tema de seu livro *Moradas* (1577).” (CHIAPARIN, 2021, p. 202)

²²¹ “O poema é/ esconjuro no escuro/ ao meio-dia/ coisa de Kepler/ e de bruxas/ (eclipses e elipses)”, diz o poema “A Cura”, de Adília Lopes (2014, pp. 289-290). O abalo da ordem científica é executado tanto pela própria ciência (Kepler), como pela figura feminina da bruxa, assim como pelo próprio texto poético, que pode representar a cura no sentido da união entre opostos irreconciliáveis. Há em Adília um gesto de costura que aproxima opostos aparentes, como ciência e religião, mas também aponta proximidades históricas pouco conhecida, como a figura de Kepler, cientista que escreveu, também, uma obra de ficção, a qual quase foi responsável pela condenação da sua mãe à fogueira como bruxa. Mas esse é um tema que deixarei, novamente, para outra “leitora furiosa”.

A escolha da palavra francesa não é arbitrária. A palavra “encantadora” em português é demasiadamente positiva, e talvez não represente plenamente tanto a característica sedutora e envolvente, quanto a referência à feiticeira, aquela que encanta no sentido mágico e maléfico do termo. Magda é uma intrusa encantadora, sempre associada às ambivalências entre decoro e obscenidade.

Apesar das ambivalências dessa feiticeira, é o aspecto desgostoso e conflituoso dessa relação que mais ganha destaque, mesmo, e talvez principalmente, quando associado ao contato físico, que sempre aparece nas imagens do poema impedido ou ambivalente entre sexualidade e violência. A imagem do “cinzeiro cheio de beatas/ sujas de batom” que fazem pensar em “dentes cuspidos após uma briga” resume de forma precisa os beijos não dados entre as duas, sempre mediados por objetos. Magda chupa os dedos enquanto folheia dos livros dela, fuma os seus cigarros e os deixa sujos de batom: os cigarros e os livros fazem a mediação entre os corpos das duas, principalmente suas bocas. As beatas sujas de batom são ao mesmo tempo monjas que se beijam e mancham os corpos uma da outra, e mulheres que socam uma à outra, cuspidos dentes cheios de sangue.

Mas a intensidade dessa ambivalência física entre sexo e violência só pode existir nas imagens que vão sendo criadas a partir dos rastros deixados por Magda, suas “marcas”, porque a relação das duas se desfaz como se nunca tivesse ocorrido, é um simulacro, e é essa desrealização que mais perturba o “eu” do poema no final:

9

O que me custou
foi tudo ter acabado
como tinha começado
como se nada tivesse passado
durante
ora o que se passou durante
ainda hoje me incomoda
e portanto deve ter acontecido

O tema do interdito das relações homoeróticas femininas é tratado por Adília Lopes de forma complexa e sempre ambivalente, na qual o silenciamento e o apagamento das relações sexuais e de afeto entre mulheres é, antes de mais nada, um processo internalizado do sujeito, parte constituinte das próprias relações. Em vez do desejo sáfico proibido como amor idealizado que não é consumado por conta das restrições morais, a ambivalência entre bem e mal faz parte da própria relação, cheia de conflitos internalizados. Lopes não abre mão do mal como presença também importante nas relações femininas de todo tipo. O desejo se dobra sobre si mesmo, se volta contra

si mesmo. O molho cor de rosa da salada é um tipo muito particular de poção de amor, descrita justamente no seu efeito nefasto, que, ao dar gosto à salada (a vida) a torna ao mesmo tempo desgostosa. As relações entre mulheres, não apenas associadas à maternidade e à sucessão geracional, mas também as relações afetivo-sexuais são, na pena de Adília Lopes, um *phármakon*, cuja ambivalência entre cura e veneno, prazer e dor, bem e mal, apagamento e visibilidade, interessam imensamente à nossa discussão a respeito de qualquer possibilidade de imagens da tradição literária entre mulheres.

O banho turco

O último poema analisado neste capítulo desvia das imagens das poções, sem sair, entretanto, do tema da ambivalência e da violência velada que se apresenta nas imagens das águas compostas, introduzindo, porém, o tema dos banhos, que será mais detalhadamente discutido no capítulo que explora os diálogos entre Adília Lopes e Anne Sexton, na próxima seção. No entanto, “Le Bain Turc” é o poema imediatamente anterior à “salada com molho cor de rosa” no livro *Um jogo bastante perigoso* e, além de repetir a temática das relações femininas, nas quais sensualidade e violência velada dialogam, esse poema, assim como “o molho de salada...”, também tem como imagem central o tema da nudez na pintura.

Le Bain Turc

Braços, pernas, sem dono e sem sentido
 azul vermelho amarelo e preto
 lavavam-se com sabonete de glicerina
 e eram vagarosas leitosas indolentes
 na água cálida no ar espesso de vapor
 essas mulheres reclinadas de turbante
 (LOPES, 2014, p. 37)

“Le Bain Turc”, é mais um dos poemas de Adília que fazem referência a um quadro bastante conhecido, dessa vez de Ingres, cujo título é o mesmo do poema. Ambos, poema e quadro, retratam a imagem de mulheres em uma casa de banhos. No poema de Adília, a enumeração das partes do corpo e das cores nos primeiros dois versos sugere certa confusão na colagem de imagens de corpos femininos. As cores também podem se referir aos tecidos, peças de adereço e turbantes das mulheres que frequentam o ambiente. As imagens produzem uma impressão de lentidão dos gestos das mulheres que se lavam “vagarosas leitosas indolentes”. Apesar do poema ser repleto de imagens materiais associadas às águas cálidas e ao vapor, o leite não é descrito em associação com a água, mas com as mulheres, representando, além da coloração das peles, também suas texturas, a partir da visualidade do quadro.



Ao declarar a intertextualidade entre seu poema e o quadro de Ingres, Lopes está automaticamente estabelecendo também outro intertexto, já que o quadro de Ingres foi pintado com base nas cartas de Mary Wortley Montagu, reunidas em *Embassy Letters* e escritas entre 1717 e 1718, quando Montagu acompanhava seu marido na sua estadia na embaixada inglesa na Turquia. Um dos temas mais conhecidos das cartas de Montagu é justamente suas descrições detalhadas da visita aos banhos turcos. Apesar de haver grande interesse, do ponto de vista da história da produção textual de mulheres, nas cartas de Montagu, e apesar da autora das cartas procurar diferenciar seu relato dos retratos mais comuns das mulheres orientais à época, geralmente escritos do ponto de vista masculino, Madeleine Dobie (1994) aponta como seus escritos não fogem das visões orientalistas e colonialistas que demonstram certa fascinação com a mulher oriental enquanto figura misteriosa e exótica²²².

Dobie descreve a figura no centro do quadro, cujo olhar se volta para as duas mulheres que se tocam à direita, como um tipo de “voyeur substitua” (“*surrogate voyeur*”). A função dessa figura seria mediar o olhar voyeurista tanto do pintor quanto do espectador. Segundo as autoras, Montagu também poderia ser pensada como uma “*voyeur substituta*”, já que é o seu olhar que permite que Ingres vislumbre, a partir das

²²² “Oriental women fascinate because they are unknowable, immured within a harem or hidden beneath a veil. These structures of concealment frame a negative image, paradoxically proclaiming the existence of the secret which they are designed to protect.” (DOBIE, 1994, p. 51)

descrições do seu texto escrito, essa cena de mulheres inacessíveis para os seus olhos masculinos e ocidentais (BROWN apud DOBIE, 1994, p. 56)²²³. Em determinada passagem de suas cartas, Montagu chega a demonstrar o desejo justamente de que houvesse um pintor presente e invisível ali com ela naquele momento.

I was here convinced of the truth of a reflection that I had often made, that if it was the fashion to go naked, the face would be hardly observed. I perceived that the ladies with the finest skins and most delicate shapes had the greatest share of my admiration, though their faces were sometimes less beautiful than those of their companions. To tell you the truth, I had wickedness enough to wish secretly that Mr. Gervase could have been there invisible. I fancy it would have very much improved his art to see so many fine women naked, in different postures, some in conversation, some working, others drinking coffee or sherbet, and many negligently lying on their cushions (...) (MONTAGU, 2013 p. 102)

Essa passagem, cujo contexto parte das suas próprias reflexões sobre a beleza das mulheres diante dos corpos nus reitera, de fato, a posição de Montagu como um tipo de *voyeur*. Dobie chama atenção à semelhança entre a sua posição e aquela do pintor vestido diante de suas modelos nuas. Na passagem seguinte, Montagu relata como uma das moças a convida a sentar-se ao seu lado, e a teria despido para o banho, caso ela não tivesse, com dificuldade, recusado:

The lady that seemed the most considerable amongst them entreated me to sit by her, and would fain have undressed me for the bath. I excused myself with some difficulty, they being all so earnest in persuading me. I was at last forced to open my skirt and show them my stays, which satisfied them very well, for I saw they believed I was so locked up in that machine that it was not in my own power to open it, which contrivance they attributed to my husband.” (idem, pp.102-103)

O relato da sua interação com as mulheres que querem tanto a convencer a se despir se inicia com tons eróticos, que se transformam, em seguida, em observações a respeito da incompreensão que elas têm de suas roupas. Para alguns, como mostram as notas dos editores, essa passagem pode ser lida como inversão da lógica ocidental dos relatos masculinos de viagem, que ressaltam a submissão e aprisionamento das mulheres orientais²²⁴. Contrariamente, como aponta Dobie, a representação do oriente como estratégia de crítica de aspectos da sociedade ocidental é uma característica compartilhada por alguns de seus contemporâneos.

O caráter homoerótico observado no quadro de Ingres, principalmente no casal à direita, cuja interação é observada pela figura central do quadro (que, por sua

²²³ “In an article entitled ‘The Harem Dehistoricized: Ingres’ Turkish Bath,’ the art historian Marilyn Brown has called this female figure a ‘surrogate voyeur’ - a voyeur whose voyeurism mediates that of painter and viewer alike and thus defers the closure of the painting. She also suggests that this female figure can be read as an allegory of Ingres’ relation to Montagu as a source of his image of otherwise invisible, inaccessible oriental women.” (DOBIE, 1994, p. 56)

²²⁴ “Working against the tradition of male travel literature that emphasized the enslavement of Turkish women Lady Mary instead offers herself up as a figure in need of saving.” (idem).

vez, mediaria o *voyeurismo* do público), é um dos aspectos que, apesar de sutilmente aludido na passagem acima é, em outros momentos do relato de Montagu, apagado:

One aspect of Mary Montagu's aestheticization is that it effaces the erotic signification which it clearly bears. This resistance may be read in her denial of the presence of homoeroticism: the women were naked "... yet there was not the least wanton smile or immodest gesture amongst 'em". (DOBIE, 1994, p. 56)

Dobie argumenta que, enquanto ocidental, Montagu assume, em certa medida, uma “posição masculina diante de um Oriente comumente generificado como um lócus feminino, um enigma a ser interrogado e resolvido por exploradores e intelectuais masculinos.” (idem, p. 55). Tomando de empréstimo o conceito de Spivak de “*native informant*” (“informante nativo”), Dobie conclui que Montagu poderia ser descrita como uma “informante feminina”, que abre o universo dos banhos turcos descrevendo-os para o voyeur.

Ao compor seu poema, Adília Lopes recompõe em material textual uma imagem que, tendo partido justamente do texto (de Montagu), é transposta em seguida em imagem (por Ingres), e retorna, finalmente, na pena de Adília, ao texto. O jogo do telefone sem fio é uma boa imagem para pensar esse processo, no qual significados são perdidos no caminho, acrescentados no processo, e amalgamados no final. O poema de Adília Lopes está em diálogo com todas essas camadas de significação entre o olhar, a pintura, e o texto, e a forma como o voyeurismo e o olhar ocidental influenciam as linhas de significação e conflito também nas questões de gênero e sexualidade presentes no cenário do qual emerge o texto. O aspecto da violência velada nessas relações ganha, no poema de Adília Lopes, um espaço central, mesmo que suas imagens continuem não sendo explícitas. Não à toa, “Le Bain Turc” é o poema anterior a “A Salada Com Molho Cor de Rosa” que, como já vimos, também dialoga com os temas do voyeurismo e do nu nas artes visuais como pano de fundo para uma relação ambivalente de sensualidade e violência velada entre mulheres. Em “Le Bain Turc” a violência se expressa principalmente em uma nota de rodapé. Ao final do primeiro verso do poema há um asterisco, e no final da página lemos: “*Os Lusíadas* (III, 52)”, apontando a origem do verso que abre o poema. Para melhor compreensão do contexto, reproduzo abaixo não apenas a estrofe 52 mas também 51 do poema de Camões:

51

«Ali se vêm encontros temerosos,
Para se desfazer hũa alta serra,
E os animais correndo furiosos
Que Neptuno amostrou, ferindo a terra.
Golpes se dão medonhos e forçosos;

Por toda a parte andava acesa a guerra.
 Mas o de Luso Arnês, couraça e malha,
 Rompe, corta, desfaz, abola e talha.

52

«Cabeças pelo campo vão saltando,
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,
 E doutros as entranhas palpitando,
 Pálida a cor, o gesto amortecido.
 Já perde o campo o exército nefando,
 Correm rios do sangue desparzido,
 Com que também do campo a cor se perde,
 Tornado carmesí, de branco e verde.

A apropriação do verso de Camões faz com que o banho turco de Adília Lopes seja também retratado como um campo de batalha, além de trazer diretamente ao texto a instância, mais direta, da violência colonialista. Os braços e pernas sem dono e sem sentido de Camões tanto se transformam, no poema de Adília, em imagens dos corpos femininos no quadro de Ingres, como inserem no poema a imagem dos corpos mutilados de cadáveres no campo de batalha, em uma mistura entre a violência da exposição e o erotismo que une violência e sensualidade. Outros aspectos do poema de Adília também espelham os versos de Camões, como a referência às cores e aos movimentos vagarosos das banhistas (“Pálida a cor, o gesto amortecido”).

A violência que se insere no poema de Adília via Camões não deixa de estabelecer a possibilidade das relações violentas entre as próprias mulheres. Em uma passagem da mesma carta de Lady Mary Montagu, a inglesa se mostra surpresa com o fato de nenhuma das mulheres no banho turco demonstrar choque ou “curiosidade impertinente” ao recebê-la, mesmo considerando a diferença de seus trajes. A partir dessa observação, ela faz uma comparação com a sociabilidade feminina inglesa, afirmando que não conhece nenhuma corte inglesa na qual as mulheres teriam sido tão simpáticas a uma estranha/estrangeira. Nos encontros entre mulheres inglesas, segundo ela, não faltam “sorrisos desdenhosos” ou “cochichos satíricos”. Apesar dessa declarada admiração pela sua idealizada noção de uma sociabilidade feminina despida de maldade, na forma como ela descreve sua recepção pelas mulheres turcas, porém, Montagu não hesita em confessar, na mesma carta, sua própria maldade, ao desejar que houvesse com ela um pintor invisível (“I had **wickedness** enough to wish secretly...”). Se a maldade aqui deve ser interpretada, como faz Dobie, como fruto de uma posição colonialista da parte de Montagu, aliada dos voyeurs seus conterrâneos, ou como manifestação do seu próprio desejo sexual reprimido, o fato é que no poema de Lopes

todas essas linhas de força estão em choque, mais evidentes e condensadas em um poema tão curto, mas repleto de sentidos.

A materialidade do vapor, dos sabonetes e dos corpos indistintos poderia apontar para um ambiente de afetividade e intimidade feminina positiva, a partir da qual, “na água cálida no ar espesso de vapor” os corpos se tocam e se misturam num gesto que, pela materialidade da água, dissolve barreiras e sugere união entre figuras femininas. Mas um segundo olhar sobre o poema de Adília aponta a ambivalência dessas relações, sugerindo justamente o contrário. “A umidade quente é a matéria tornada ambivalente, ou seja, a ambivalência materializada” (BACHELARD, 2016, p. 105.)

PARTE 4 – A “Mãe Literária” Como Bruxa



Capítulo 10 – Voos baixos: Ana C. e Elizabeth Bishop

O fenômeno de Ana Cristina Cesar como “mãe de si mesma” já foi discutido anteriormente neste trabalho, e aparece em aspectos da sua construção poética, assim como das suas relações de “filiação literária”, sua inserção em alguma tradição. Ana Cristina recusa de forma bastante enfática qualquer filiação literária a figuras femininas do cânone brasileiro moderno, como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, é o que fica evidente em seu texto ensaístico “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. No mesmo texto, Ana aponta Adélia Prado como uma figura alternativa à associação entre poesia e feminilidade, imagens etéreas, que ela associava a Cecília e Henriqueta. Mas Adélia, como bem mostra Maria Lucia de Barros Camargo, entra, para Ana Cristina, num papel de irmã mais velha, principalmente na identificação com a “inveja do irmão maior”, Drummond²²⁵. Adélia Prado antecede Ana Cristina em poucos anos, e continua escrevendo após a morte da poeta carioca, de modo que a distância histórica entre elas não é suficiente para uma relação muito diferente daquela que Ana Cristina mantém com a escrita de suas contemporâneas, com quem dialoga e a quem lê de forma no geral positiva.

As referências literárias femininas da tradição para Ana Cristina Cesar são mais reconhecíveis no cânone de língua inglesa, tanto na poesia como na prosa. Emily Dickinson, Sylvia Plath, Katherine Mansfield, e a própria Elizabeth Bishop parecem ocupar lugares mais centrais nesse rol de referências. Porém, como já se torna claro nas referências a Dickinson, essas relações, ainda que inspiradoras, geram a impressão ambivalente de nutrir e ao mesmo tempo gerar distância, como em “vacilo de vocação”.

Na relação com as autoras de língua inglesa, a posição de autoridade dessas figuras da tradição se agrava (considerando-se a relação entre centro e periferia do capitalismo), problema que se torna mais evidente, como tentarei demonstrar, na figura de Elizabeth Bishop, que condensa uma série de significados políticos e históricos. Porém, o próprio gesto de problematizar a autoridade da voz da tradição, que represente um modelo poético mas também uma figura opressiva, é também fonte de produtividade, geração de imagens e de ímpeto poético.

²²⁵ “Ao que tudo indica, mesmo traçando arriscada, falsa e até anacrônica separação entre forma e conteúdo, Ana encontra em Adélia uma parceira. Uma cúmplice na tarefa de trazer a mulher para o texto e, dentro de suas margens, elaborar a inveja do “Irmão maior”. (CAMARGO, 2003, p. 73)

No trecho destacado do poema “travelling” abaixo (cujas referências diretas a Bishop analisaremos mais a fundo em seguida), é possível identificar imagens que remetem a certo gesto de tomada de consciência das relações de poder com as vozes dessa tradição, inclusive femininas, descolando-se o eu poético da ingenuidade de busca de um modelo feminino ideal:

Travelling

Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar.

Guardo os papéis todos que sobraram.

Confirmo para mim a solidez dos cadeados.

Nunca mais te disse uma palavra.

Do alto da serra de Petrópolis,
com um chapéu de ponta e um regador,

Elizabeth reconfirmava, “Perder
é mais fácil que se pensa”.

Rasgo os papéis todos que sobraram.

“Os seus olhos pecam, mas seu corpo
não”, dizia o tradutor preciso, simultâneo,
e suas mãos é que tremiam. “É perigoso”,
ria a Carolina perita no papel Kodak.

A câmera em rasante viajava.

A voz em off nas montanhas, inextinguível

fogo domado da paixão, a voz

do espelho dos meus olhos,

negando-se a todas as viagens,

e a voz rascante da velocidade,

de todas as três bebi um pouco

sem notar

como quem procura um fio.

Nunca mais te disse

uma palavra, repito, preciso alto,

tarde da noite,

enquanto desalinho

sem luxo

sede

agulhadas

os pareceres que ouvi num dia interminável:

sem parecer mais com a luz ofuscante desse mesmo dia interminável.

(CESAR, 2013, p. 114)

Apesar de não termos condições de saber quais são essas três vozes, a primeira, “voz em off nas montanhas” já está associada, no início do poema, a Bishop, que repete seus versos “do alto da serra”. Além de inextinguível, essa primeira voz é associada ao “fogo domado da paixão”, marcando a ideia da tomada de consciência que permite “domar”, dar contornos aos afetos. Tanto a segunda como a terceira voz não são identificáveis, mas a segunda, “voz do espelho dos meus olhos” pode ser pensada como mais interna, um retorno para si, mas pode também lembrar a voz do espelho da rainha

má de Branca de Neve, imagem popular do espelho que tem voz, e cuja voz influencia a personagem a questionar sua própria superioridade e maquirar contra a jovem mais bela, Branca de Neve, numa narrativa que Gilbert e Gubar (1979, pp. 37-42) associam justamente às maquinações do fazer literário diante das angústias de autoria vividas pela mulher que escreve. A terceira voz retoma o tema que foi discutido ao longo desse capítulo: a mobilidade e o voo de Ana Cristina Cesar pelo viés do arranque, da velocidade e da explosão que vence a inércia. Trata-se da “voz rascante da velocidade”.

Não podemos saber se essas outras duas vozes também se referem a vozes literárias que influenciam Ana Cristina Cesar e a sua própria voz, ou se se referem a vozes mais internas, da sua própria construção poética. De todo modo, o reconhecimento de que “de todas as três bebi um pouco/ sem notar” diz respeito a essa tomada de consciência das influências, dos perigos do poder exercido pela tradição involuntariamente, pela busca espontânea de alguma coerência com a história, de um lugar entre os nomes e vozes que a precedem, “como quem procura um fio”. É contra essa inconsciência das influências que o poema parece se colocar, tanto na imagem da paixão como fogo “domado”, como nos versos que se seguem a essa estrofe, uma resposta de silêncio às três vozes: “Nunca mais te disse uma palavra”. Se no início do poema quem repetia, reconfirmava, suas próprias palavras era Elizabeth, aqui o eu do poema toma para si o gesto: “Nunca mais te disse/ uma palavra, **repito, preciso alto,**/ tarde da noite,/ **enquanto desalinho**”. A voz que não se mistura com as três vozes antes mencionadas insiste no silêncio, em não dizer mais nada, e repete essas palavras para se afirmar, ainda que desalinhe. Mas esse desalinhar pode fazer parte do mesmo gesto: se beber das várias vozes sem notar era consequência de “procurar um fio”, desalinhar se torna resistência a essa busca de formar, em conjunto com essas vozes, um fio condutor, uma tradição.

Não à toa a referência principal do poema é “One Art” de Bishop, ou, “A arte de perder”, que além de falar da perda de lares na vivência de estrangeira, comum às duas poetisas (ainda que vivida de pontos de vista inteiramente distintos), pode servir como modelo de desapego, desalinho, aprendizado do corte, gesto de abraçar o conflito com os modelos falhos da tradição: a arte de perder as mãos literárias em toda a sua idealização.

Para elaborar melhor como Ana Cristina Cesar opera, a partir de Bishop, essa “arte de perder” em relação à figura de referência da tradição representada pela própria Bishop, será interessante desenvolver alguns pontos da relação entre essas duas

poetas, que passa, em primeiro lugar, pela figura de Bishop na sua relação complexa com o Brasil. Depois de investigar a figura de Bishop em relação ao Brasil, incluindo a análise de um dos poemas mais polêmicos de Bishop a respeito da figura brasileira do posseiro, “Manuelzinho”, passarei também pela comparação entre os modos como ambas as poetas se valem de procedimentos poéticos metaforicamente associados à fotografia, e as diferenças que Ana Cristina Cesar marca em relação à poeta estadunidense nesse quesito para, por fim, traçar uma relação de filiações críticas e conflituosas paralelas: na mesma medida em que Ana Cristina precisa se distinguir criticamente de Bishop, a poeta também precisou se distinguir de Marianne Moore, gesto que, curiosamente, também passa pelas imagens do voo e da bruxa, retomando nosso tema inicial.

“Travelling”

“Travelling”, situado entre os últimos poemas de *A teus Pés*, é mais um poema de certo modo “aéreo”. Porém, desprovido do tom de urgência de outros poemas discutidos até aqui, não é um poema de velocidade, ou mesmo do risco íngreme do voo como lançamento, nem irrompe, nesse texto, a explosão da decolagem. O poema traz um tom melancólico, e seu caráter aéreo se dá pelas imagens de altura e de passeio do olhar, mas não parece haver quebras ou lançamentos rápidos e arriscados, como a poesia de Ana C costuma sugerir.

Em linhas gerais, o poema parece se equilibrar na contradição que se repete entre opostos de imobilidade e mobilidade; voo e recolhimento (“confirmo para mim a solidez dos cadeados”, “a câmera em rasante viajava”, “negando-se a todas as viagens”); da voz e silêncio (“a voz rascante da velocidade”, “nunca mais te disse uma palavra”). Essa tensão se desenha no poema também formalmente. O início é marcado por versos longos com ponto final, reforçando o caráter fechado de clausura das ações descritas: fechar a casa, confirmar a solidez dos cadeados, nunca mais dizer uma palavra. Posteriormente, os versos curtos, terminando em vírgulas e os *enjambements* sugerem a descida mais rápida do olhar. O olhar da leitora, agora, se relaciona com as descrições de movimento de câmera, com a atmosfera aérea de uma “voz em off”, atribuída à poeta Elizabeth Bishop, que surge nas alturas das montanhas, descendo os versos e ocupando o espaço onde o “eu” do poema se situa. Esse jogo entre aberturas e fechamentos, voz e silêncio, é também um jogo entre limites e dissolução de limites: os cadeados no início do poema, e o dia interminável no final.

Travelling define justamente o plano cinematográfico utilizado para gerar a impressão de movimento no espectador²²⁶, que joga com o limite e sua quebra, já que o enquadramento do cinema sempre evoca os limites do quadro, e o *travelling* cria, a partir do movimento, uma impressão de abertura nesses limites: um quadro vaza em outro, e outro, uma imagem substitui a outra, como nas imagens dinâmicas de Bachelard. Não se perde, porém, é claro, o outro significado do título, o verbo viajar em inglês, conjugado no gerúndio, ou seja, contínuo, ressaltando a presença da mobilidade, e evocando tanto a viagem enquanto temática cara à poesia de Ana Cristina, como a viajante ilustre que habitava o Rio de Janeiro, em particular a serra de Petrópolis, até a década anterior à escrita do poema, e que habita as alturas do poema de Ana Cristina: Elizabeth Bishop.

A poeta estadunidense, que passou quase duas décadas de sua vida no Brasil, de fato viveu no estado do Rio de Janeiro boa parte desse período, principalmente na fazenda Samambaia, na serra de Petrópolis (onde é descrita no poema), propriedade de sua companheira, a arquiteta brasileira Lota de Macedo Soares, entre 1951 e meados da década de sessenta. Ainda que Bishop tenha vivido posteriormente também durante anos em uma casa em Ouro Preto, que visitou pela última vez em 1974 (FERREIRA, 2008, p. 11), a famosa casa de arquitetura modernista na Samambaia foi cenário de muitos dos seus poemas, ponto de encontro entre sua vida pessoal e profissional, amorosa e artística.

Não há dúvidas de que o poema “one art” dá o tom de “travelling”: seus temas de luto e recolhimento (após a expansão) povoam o texto de Ana Cristina Cesar, acompanhando os versos e as imagens ainda aéreas num tipo de aterrissagem melancólica. Porém, a evocação da figura de Elizabeth Bishop, descrita fisicamente, e não apenas em referência a seu poema, gera a impressão de que Bishop não está aqui apenas como porta-voz de temas e tons do poema “One Art”, mas como mito conflituoso: A voz de Bishop se confunde com outras não identificadas nessa homenagem de viés, na qual não há adoração, mas a voz da poeta é, ainda assim, inextinguível, um mito da cultura carioca e nacional das últimas décadas.

Bishop no imaginário brasileiro

²²⁶ Diferente de uma panorâmica, por exemplo, na qual a câmera se movimenta para os lados sobre um eixo fixo, sem sair do lugar, no “travelling”, a câmera se desloca no espaço, na mão do cinegrafista ou sobre um objeto em deslocamento.

Elizabeth Bishop ganhou, ao longo das décadas que sucederam sua morte, reconhecimento e destaque como uma das vozes principais da poesia moderna estadunidense, e ainda é uma das poucas vozes femininas reconhecidas do período. Sua presença de quase duas décadas no Brasil e seu papel de mediadora cultural entre Brasil e Estados Unidos em um momento de tensões políticas acirradas (tanto globalmente como no âmbito nacional) contribui, com todas as conotações negativas do papel que a poeta exerce nesse intercâmbio cultural, para a construção de uma imagem de grande “importância ambivalente”. Mais recentemente, observa-se um movimento de recuperação crítica da sua proximidade com os grupos de extrema direita responsáveis pelo golpe militar de 1964, além de trabalhos que leem a poesia de Bishop sobre o Brasil pelo viés pós e decolonial, denunciando problemas de racismo e pensamento colonialista em seu discurso.

Um dos marcos públicos dessa discussão foi a polêmica gerada pelo anúncio do nome de Bishop como homenageada da Festa Literária de Paraty no ano de 2020. Além de críticas à escolha de uma escritora estrangeira em um evento que tradicionalmente homenageava escritores brasileiros, foram apontados seus posicionamentos políticos problemáticos, já conhecidos, mas pouco discutidos publicamente até então. Circularam na internet trechos de cartas escritas pela poeta²²⁷, ganhando destaque uma passagem enviada ao poeta Robert Lowell, em 4 de abril de 1964, apenas três dias após o golpe militar, no qual ela se refere ao golpe como “uma revolução rápida e bonita”²²⁸. Como mostra Paulo Henriques Brito em “Bishop e o Brasil”, introdução ao volume de poemas traduzidos por ele (2012), a complexa relação de Bishop com a política brasileira é mediada pela sua relação com Lota de Macedo Soares, amiga e colega de Carlos Lacerda no período do golpe.

Se o contexto do anúncio da homenagem da FLIP é significativo por se dar em meio a um governo de extrema direita, recorrentemente elogioso à ditadura

²²⁷ As cartas em si já haviam sido publicadas em 1995 no livro “Uma Arte: As cartas de Elizabeth Bishop”, pela Cia. Das Letras, mas a discussão não tinha se tornado popular até o anúncio da FLIP.

²²⁸ “Bem, foi uma revolução rápida e bonita, debaixo de chuva – tudo terminado em menos de 48 horas”, escreveu Bishop a Lowell em 4 de abril de 1964, três dias depois do golpe que destituiu o presidente João Goulart. “A junta militar provavelmente parece muito pior vista de fora do que vista daqui. Como você sabe, os militares no Brasil jamais na sua história tentaram tomar o poder ou mantê-lo – e Castelo Branco relutou em ser presidente... A suspensão dos direitos, a cassação de boa parte do Congresso etc., isso tinha de ser feito por mais sinistro que pareça. De outro modo teria sido uma mera ‘deposição’, e não uma revolução”, escreveu ela ao mesmo interlocutor em 13 de abril de 1964.” (As cartas de Bishop foram publicadas em português no volume *Uma Arte: Cartas De Elizabeth Bishop*, de 1995. Os trechos aos quais faço referência estão destacados em artigo de Otavio Frias Filho para a Revista Piauí de Setembro de 2009. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foi-uma-revolucao-rapida-e-bonita/>)

militar²²⁹, Bishop representava também, para a geração de Ana Cristina Cesar (que vivia ainda sob a ditadura), uma figura literária evidentemente problemática. Por mais que a poeta estadunidense nunca tenha feito “qualquer pronunciamento público a respeito do governo militar”, como afirma Brito em entrevista²³⁰, e que suas cartas tenham vindo a público apenas na década de noventa, seu círculo de convívio próximo composto por figuras da extrema direita carioca já fazia com que Bishop fosse conhecida como uma figura politicamente problemática, contraditória e complexa no cenário brasileiro da época.

De outro lado, porém, a presença de uma das poucas poetisas mulheres reconhecidas do modernismo americano em solo brasileiro, que traduz literatura brasileira e escreve, no Brasil, alguns de seus poemas mais importantes, cria marcas no imaginário e consolida a importância da sua figura na relação da poesia brasileira com a tradição moderna estadunidense. Bishop torna-se assim uma referência inevitável para uma poeta como Ana Cristina Cesar que, além de viver no Rio de Janeiro da década seguinte, estabelece uma importante relação com o modernismo de língua inglesa. No período da escrita e publicação de *A Teus Pés*, a morte da poeta estadunidense era recente (1979), o que explica, em parte, a presença ausente da poeta em *travelling: voz “em off”*, ou seja, fora de cena, e ao mesmo tempo “inextinguível”, contradição característica da tradição literária: inescapável e ausente. Mas essa ausência presente que quase assombra o poema de Ana Cristina pode ser pensada também a partir da forma como a própria Bishop se relaciona com o Brasil.

Bishop e o Brasil: uma relação afetiva?

O primeiro poema do livro *Questions of Travel* (1965), cuja primeira parte é dedicada ao Brasil, chama-se “Arrival at Santos”. Seu tom anticlimático quebra com as expectativas de entusiasmo e maravilhamento característicos de textos que falam da chegada a um local desconhecido. Em vez de beleza estonteante, o poema abre com a apresentação de uma costa e um porto sem descrições: “Here is a coast; here is a harbor;”, cenário escasso depois do longo tempo no navio, em que só havia horizonte:

²²⁹ Como apontam o próprio Paulo Henriques Brito, além da editora Simone Paulino, em reportagem do jornal Estado de Minas, a escolha de homenagem da Flip gera incômodo justamente pelo “timing meio infeliz” (segundo Brito), diante da “disputa de narrativas” (Paulino) a respeito da ditadura militar que vive-se no Brasil nesse momento.

²³⁰ Entrevista concedida ao Estado de Minas em 26 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,45/2019/11/26/noticias-artes-e-livros,253556/tradutor-de-elizabeth-bishop-ve-exagero-na-polemica-sobre-apoio-a-mili.shtml>

“here, after a meager diet of horizon, is some scenery:”. E esse pouco cenário não é animador: os adjetivos para a parca paisagem que recebe a viajante são todos negativos: “impractiacally shaped”, “self-pitying mountains”, “sad and harsh”, “frivolous greenery”. O poema ironiza as expectativas exageradas da turista diante da paisagem inóspita do porto:

Oh, tourist,
is this how this country is going to answer you
and your immodest demands for a different world,
and a better life, and complete comprehension
of both at last, and immediately,
after eighteen days of suspension?
(BISHOP, 2012, p. 200)²³¹

Apesar das suas cartas evidenciarem posteriormente um olhar deslumbrado com a flora brasileira²³², o tom das primeiras impressões nesse poema ainda ressoa em textos posteriores, nos quais seu olhar é imbuído de certa condescendência ou superioridade, característico de uma perspectiva imperialista sobre o sul global, lido pelas lentes do subdesenvolvimento e do exotismo.

Na contramão dos discursos que defendem a importância da poeta estadunidense como mediadora cultural interessada pela cultura brasileira, Brito destaca que a relação de Bishop com o Brasil é sempre mediada pela sua relação com Lota de Macedo Soares:

O que Bishop deixa claro, tanto nos poemas de amor como nas cartas escritas nos anos 1950, é que sua paixão pelo Brasil é sempre mediada pela paixão por Lota. Ou seja, é só na medida em que lhe é possível identificar a terra com a mulher amada que Bishop pode amar o Brasil. (BISHOP, 2012, p. 37)

Se as viagens sucessivas de Elizabeth ao sul representam, na leitura de Brito, a busca de uma infância perdida²³³, do acolhimento de um lar que tinha sido

²³¹ “Ah turista,/ então é isso que esse país tão longe ao sul/ tem a oferecer a quem procura nada menos/ que um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato/ e definitivo entendimento de ambos/ após dezoito dias de hiato?” (BISHOP, 2012, p. 202. Trad. Paulo Henriques Brito)

²³² “O que tem de flora e fauna aqui parece um sonho. [...] Além de uma profusão de montanhas nada práticas, e nuvens que entram e saem pela janela do quarto da gente, tem cascatas, orquídeas, todas as flores que eu conheci lá em Key West” (BISHOP, 2012, p. 37)

²³³ “Havia alguns anos que a poeta vinha sistematicamente buscando o sul: antes de vir para o Brasil — o lugar onde terminou permanecendo por mais tempo — residira nove anos em Key West, uma ilha tropical no extremo sul da Flórida, viajara pelo México e conhecera o Haiti. Esse fato, juntamente com a lembrança de que o título de seu primeiro livro é North & South, poderia nos levar a imaginar que o norte representava para Bishop alguma coisa de confinante, da qual ela passou a primeira parte de sua vida fugindo. Assim, as sucessivas viagens ao sul seriam para Bishop tentativas de procurar, em paragens mais cálidas e permissivas, um ambiente mais propício à afirmação de sua sexualidade do que o norte frio e calvinista de sua infância e adolescência. Porém essa agradável simetria é quebrada por um fato discordante: foi nas terras setentrionais do Canadá que Bishop, na infância, conheceu pela primeira vez o afeto que passou o resto da vida tentando reencontrar.” (BISHOP, 2012, p. 33.)

negado à poeta quando muito jovem²³⁴, o encontro desse lar no Brasil é diretamente ligado à Lota²³⁵. É na casa da Samambaia que Bishop encontra novamente o sentimento do lar que lhe faltava desde a infância.

A busca do sentimento perdido de lar, que Bishop vai associar ao sul, como apontava Brito, se confirma e completa nas imagens maternas do leite, analisadas por Hicok nos poemas e cartas que descrevem a vista do escritório que Lota construíra para ela²³⁶: “I get up in the freezing dawns here and begin with all the confidence in the world. The mountains look exactly as if floating in *vin rose* then, with a white bowl of milk below us” (HICOK, 2016, p. 15). É esse ambiente de ternura, acolhimento e felicidade que será o principal objeto perdido no poema “A arte de perder”, referido por Ana Cristina Cesar em “*travelling*”. Apesar da casa da Samambaia ser apenas uma das casas diretamente citadas no poema, esse ambiente é metonímico da relação com Lota e do período em que Bishop encontrou-se novamente com a vivência de afeto e cuidados perdida na infância.

Ao descrever Elizabeth reafirmando do alto da serra de Petrópolis que “perder é mais fácil do que se pensa”, Ana Cristina une dois tempos da vida da poeta estadunidense, condensando a consciência da perda ao momento de plenitude. A descrição que Hicok faz de Elizabeth em seu estúdio é também semelhante à imagem da poeta no poema de Ana C: “From her studio and from the house, Bishop was literally perched on top of the world with a nearly 360-degree view of the landscape and the people who moved in it—a perfect place for observation and contemplation.” (HICOK, p. 14). Do alto da serra de Petrópolis, no poema de Ana Cristina, a “voz inexorável” de

²³⁴ A infância de Bishop foi marcada pela morte do pai e adoecimento mental da mãe, quando passou a ser criada primeiro pelos avós maternos numa aldeia de pescadores na Nova Escócia, onde “se viu cercada de carinho e proteção familiar” (BISHOP, 2012, p. 33), e a partir dos seis anos pelos avós paternos, “muito mais prósperos mas bem menos afetuosos que os avós canadenses.” (idem). No período, sofre severas crises de asma, e muda-se novamente, para viver com os tios. Dali em diante, “passa a viver como uma expatriada”, “na condição de agregada de parentes e amigos, sem jamais se sentir realmente em casa.” (idem)

²³⁵ A história do início da relação de Bishop com Lota tem, nas palavras de Brito, “um curioso sabor mítico” (idem, p. 35). Segundo ele, “tudo começa, de modo apropriadamente bíblico, com o ato de provar uma fruta desconhecida, tropical” (BISHOP, 2012, p. 35). Hospedada, de passagem, na casa de Lota, a quem conhecera em Nova York, Elizabeth adoecede de uma forte reação alérgica a cajus. Lota cuida de Elizabeth e declara seu amor pela poeta, pedindo que ela fique no Brasil ao seu lado, oferecendo, inclusive, construir nos fundos da sua icônica casa, um estúdio de escrita para Bishop.

²³⁶ “A casa da Samambaia e o estúdio construídos por Lota representam para Bishop um refúgio de grande importância tanto pragmática como emocional. A posição social de Lota de Macedo Soares proporciona as condições materiais para uma vida mais do que confortável no Brasil, além de garantir algum proteção contra escrutínios preconceituosos diante da relação amorosa e da sexualidade de ambas.” (Hicok, 2016, p. 13).

Bishop ecoa pelas montanhas, numa posição propensa para a observação, simbolicamente situada acima e fora do resto do universo brasileiro/carioca.

O poema se divide entre dois espaços: um ambiente elevado (das montanhas e da serra, de onde vem a voz de Bishop), e um ambiente baixo, de onde nos fala a voz da enunciação. A casa perdida por Bishop, na serra, se espelha, no texto, à casa de onde nos fala a voz do eu no poema: “tarde da noite coloco a casa toda em seu lugar”. O verso parece se referir à arrumação cotidiana da casa, mas denota também a ideia de re-situar a casa enquanto “lar”, relocalizar a própria casa, entender onde, geograficamente, é possível situar o lar. No caso de Bishop: em Petrópolis, no Rio de Janeiro, posteriormente em Outro Preto, ou em seu país de origem? No caso de Ana Cristina Cesar, na Inglaterra ou de volta ao Rio de Janeiro?

No poema de Ana C, transita-se do alto da serra à casa, embaixo, numa descida que situa o lar no plano baixo. O gesto de descer da Serra de Petrópolis para o Rio de Janeiro era fonte de angústia para Bishop (“esta pobre cidade suja e moribunda” [BISHOP, 2012, p. 49]), principalmente no período quando passam a ficar mais tempo no apartamento do Rio do que na Samambaia, justamente por conta do envolvimento progressivo de Lota com a política. Apesar do apoio claro de ambas ao golpe militar, especialmente pela via da relação de Lota com Lacerda, os anos iniciais do regime militar são extremamente negativos para a vida do casal, já que o envolvimento de Lota com o regime e seus conflitos crescentes com Lacerda representam uma piora significativa na sua saúde mental, e o início do acirramento dos conflitos entre ambas. Nesse período, o Rio de Janeiro é, para Bishop, um território associado negativamente ao trabalho de Lota e aos aspectos do Brasil rejeitados pela poeta, enquanto a Samambaia segue sendo um refúgio idílico agora mais distante²³⁷.

Se há pontos de identificação de Ana com Bishop, esses pontos com certeza passam pela questão da viagem e da posição de estrangeira. A sensação de desterro que acompanha Bishop em sua vida, mas principalmente a ideia da perda de um lar encontrado apenas fora do seu país de origem, pode ser um paralelo para a poeta carioca que, ao retornar da Inglaterra, parece ter dificuldade de reencontrar um lugar para si em seu próprio país, como mostram algumas das cartas trocadas no período. Nesse sentido

²³⁷ Como lembra Britto, “Apesar do envolvimento ativo inicial de Lota com o regime militar, por meio de Lacerda, a relação entre os dois vai se tornando mais conflituosa ao longo da segunda metade da década de sessenta. O período é conturbado para Bishop e Lota: a saúde mental de Lota se agrava, assim como o alcoolismo de Bishop, e a relação de ambas passa por afastamentos e reaproximações até o suicídio de Lota em 1967, depois do qual Bishop se recolhe entre os Estados Unidos e uma casa de Ouro Preto, até a sua morte em 1979.” (BISHOP, 2012)

a Arte de Perder é um poema significativo a ser retomado por Ana C nesse momento, tanto pela relação mais geral com as perdas de afetos e lares, como pelas contradições e semelhanças nos paralelos entre as poetisas e suas vivências enquanto estrangeiras, encontrando ou perdendo lares no movimento entre um país e outro, além, talvez, da relação amorosa entre Bishop e Lota, duas mulheres, que também interessava a Ana Cristina Cesar no período.

Bishop e o Brasil: uma relação poética e política?

Em diversas cartas Bishop demonstra admiração por aspectos específicos da cultura brasileira, porém tal admiração, como aponta Brito, “vem sempre associada a uma ideia de primitivismo” (BISHOP, 2016, p. 39). Quando ela elogia o apego a “certas realidades fundamentais da existência”, percebe-se que o associa à ideia do brasileiro como um primitivo, a quem ela se refere diretamente como um “povo tolo porém simpático.” (idem, p. 39) Apesar de ser entendida até hoje por diversos críticos como importante embaixadora cultural entre Brasil e Estados Unidos, tendo contribuído para a introdução da literatura brasileira ao público anglófono com algumas traduções e a edição de uma antologia de poesia brasileira traduzida para o inglês²³⁸, sua atitude geral em relação à cultura brasileira não é positiva, demonstrando desânimo pelo ambiente cultural e pelos intelectuais brasileiros, a quem considera provincianos: “uma visão do Brasil que certamente não a estimulava a empreender uma imersão mais profunda na literatura brasileira”, segundo Brito (BISHOP, 2016, p. 38). Essa visão negativa se estende à produção literária sul-americana de modo geral, como afirma em carta citada por Regina Przybycien: “Um bom poema de [Dylan] Thomas vale mais que toda a poesia sul-americana que já vi – com a possível exceção de Pablo Neruda quando não é comunista.” (PRZYBYCIEN, 2005, p. 108²³⁹).

Seu papel de embaixadora cultural se consolidou mais concretamente no que diz respeito à aproximação de intelectuais e escritores estadunidenses em relação ao Brasil, hospedando em caráter oficial muitos escritores que recebiam financiamentos de viagens comuns durante os anos 1950 e 1960, dedicadas a promover relações culturais

²³⁸ “Entre diversos trabalhos, Bishop editou uma antologia de poesia brasileira traduzida para o inglês, escreveu artigos para jornais e revistas, foi co-autora de um livro sobre o Brasil publicado pela editora Time-Life, além de ter escrito um extenso volume de cartas, publicadas após sua morte.” (BATISTA, 2004, p. 84)

²³⁹ Carta de Elizabeth Bishop a May Swenson, 6 de setembro de 1955, inédita, arquivo da Biblioteca do Vassar College, tradução de Przybycien.

entre Estados Unidos e Brasil (HICOK, 2016, p. 13). Hicok salienta que essas visitas eram organizadas pelo “Congress for Cultural Freedom” (CCF), “que hoje sabemos ter sido secretamente financiado pela CIA como parte de sua propaganda cultural anti-comunista e pró-americana de Guerra Fria durante os anos 1950 e 1960” (idem, p. 14) Hicok ainda ressalta que o período ativo da CCF coincide quase exatamente com os seus anos de residência permanente no Brasil. Bishop participou ativamente das negociações para o financiamento da viagem do poeta e seu amigo Robert Lowell ao Brasil, paga pela CCF: “Sua carta a Lowell a respeito dessa viagem sugere que ela, assim como a maioria dos escritores, não sabia do envolvimento da CIA, mas pode ser que ela tenha suspeitado, já que pergunta, ‘QUEM paga pelo Congress of Cultural Freedom afinal?’” (idem). Esse breve trecho corrobora em certa medida a avaliação de ingenuidade política atribuída a Bishop por diversos críticos²⁴⁰.

Suas tendências conservadoras, inclusive seus sentimentos anti-comunistas, ainda que não a levem a um papel politicamente tão ativo quanto o de sua companheira, por exemplo, permitem que ela exerça um papel pouco consciente em um jogo de forças políticas muito mais complexos do que ela parecia perceber. Sua relação com a política e cultura brasileira parece ser definida por essa ambivalência de posicionamento externo e interno, passivo e ativo. Ambivalência esta que, ainda que natural da figura da estrangeira em certa medida, abre espaço para a utilização de seu capital cultural por agentes diversos, inclusive o aproveitamento do seu discurso sobre o Brasil para fins de interesses imperialistas, como aconteceu com o complexo caso do livro *Brazil*, escrito por Bishop em 1961, por encomenda da editora Time-Life para sua coleção *Life World Library*.

Quando foi a Nova York para as revisões de provas, em novembro daquele ano, a poeta percebeu que os editores haviam alterado substancialmente o texto, ‘restando pouco das imagens, das construções e do humor’ (Przybycien, 1993, p. 72). *Brazil* foi publicado em 1962, depois de semanas de discussão e trabalho intenso, sob coautoria de ‘Elizabeth Bishop e os editores de *Life*’, e ela imediatamente o renegou. (FERREIRA, 2008, p. 13)

O livro teve diversas reedições, porém todas sem a participação da poeta: “a coautoria ‘real’ durou apenas alguns meses, no final de 1961” (idem). As alterações no seu texto original causam desgosto a Bishop, como exemplificam diversas das rasuras

²⁴⁰ Britto atribui, em seu prefácio, certas posições políticas de Bishop à ingenuidade (BISHOP, 2012), e Hicok também: “While Bishop’s political discourse strikes one, in retrospect, as rather naïve, even reactionary, this letter to Lowell reflects Bishop’s increasingly personal involvement. She was both in the middle of it through her relationship with Macedo Soares, as it were, and somewhat outside of it. After all, she was in America living in Brazil, and so she might have remained an observer, although an involved one.” (HICOK, 2016 p. 108)

feitas a caneta em seu exemplar. Grifando certo trecho que diz “The text for the chapters of this book was written by Elizabeth Bishop”, a autora rasura a caneta: “more or less” [“mais ou menos”] (FERREIRA, 2008, p. 92). As alterações feitas pelos editores abarcam desde a redução de descrições detalhadas da fauna brasileira, até temas mais diretamente políticos, blindando qualquer crítica aos Estados Unidos no texto original e intensificando o tom paternalista da edição.

Anastácio e Santos (2007)²⁴¹ apontam como certas passagens que se referem a questões raciais evidenciam o tom paternalista do texto de Bishop, que é exacerbado, porém, pelos editores, resistindo a qualquer comparação com a violência racista nos Estados Unidos sugerida por Bishop. Quando Bishop aborda o tema dos povos indígenas, afirmando que o problema estava sendo enfrentado pelo Brasil “tão bem ou mesmo melhor do que nos Estados Unidos” (FERREIRA, 2008, p. 327), os editores da *Time* alteram a frase para uma comparação mais genérica com “qualquer outra parte do mundo” (idem), além de acrescentarem a frase “Qualquer julgamento de um país, no entanto, deve levar em conta todas as qualidades que o favorecem”, destacada por Bishop em carta, acompanhada de um pedido de alteração, afirmando: “O que vocês escreveram é totalmente condescendente”. O trecho foi mantido. As tendências ufanistas das alterações editoriais chegam ao ponto de censurar o julgamento estético que Bishop faz das cataratas: “Alterou-se, por exemplo, o trecho em que Bishop dizia haver, no Brasil, ‘catarratas mais espetaculares que as do Niágara’, substituído por ‘quase tão espetaculares quanto Niágara’ (p. 45)” (FERREIRA, 2008, p. 37). A essa alteração descabida Bishop também responde de forma incisiva, exigindo que verifiquem o texto original, e afirmando por fim que se trata de “chauvinismo ignorante” (idem, p. 37).

Entretanto, sua capacidade crítica em relação aos interesses do discurso americano, da redução condescendente do olhar dos editores da *Life* sobre seus próprios relatos do Brasil aparentemente não foi suficiente para que Bishop fizesse também a autocrítica do seu próprio olhar como estrangeira diante do país. Os problemas desse olhar se evidenciam também em sua produção poética, como a crítica mais recente denuncia. Vejamos brevemente o exemplo do poema *Manuelzinho*, a partir do qual será possível retornar à discussão do poema “travelling”, de Ana Cristina Cesar.

²⁴¹ “Manipulação de textos do livro *Brazil*, de Elizabeth Bishop, pela *Time-Life*: representação de grupos étnicos”, Silvia Maria Guerra Anastácio e Tarcila dos Santos. In: *Criação em Debate*, 2007, organizado por Cláudia Amigo Pino.

“Manuelzinho”

O poema de 1956 tem como inspiração o posseiro Manuel, que vivia no sítio de Lota (em outro poema, “Squatter’s Children”, Bishop retrata seus filhos). Manuel e sua esposa “não eram propriamente empregados da proprietária, mas como viviam de favor em sua terra prestavam-lhe pequenos serviços.”, como lembra Britto (BISHOP, 2002, p. 41). A voz da enunciação é atribuída no poema a “uma amiga da poeta” (entre o título e os primeiros versos lê-se: “[Brazil. A friend of the writer is speaking.]” BISHOP, 2012, p. 215), identificada por Bishop em cartas como a própria Lota.

Em certa medida, parece haver em “Manuelzinho”, como em outros textos de Bishop, um retrato até certo ponto fiel das relações de classe testemunhadas por ela diariamente, e a exposição, portanto, de um sistema de classes “do qual ela mesma se beneficiava” (HICOK, 2016, p. 29)²⁴². Porém, como aponta Hicok, sua tendência é elogiar a cordialidade das relações entre “mestre e servo”, apesar de reconhecer que brasileiros “parecem confundir familiaridade com democracia”, atitude herdada da escravidão ou do feudalismo (idem). De outro lado, Bishop dribla seu próprio envolvimento e protagonismo na dinâmica de dominação no poema, principalmente no gesto de atribuir a voz da enunciação a Lota (“uma amiga da poeta”). Esse distanciamento permite, segundo Britto, que Bishop extravase pela primeira vez “de modo claro num poema os sentimentos contraditórios que lhe inspira o ‘atraso’ brasileiro.” (idem):

Trata-se de uma mistura de apreço, afeto, condescendência e irritação. Sem dúvida, o componente mais intenso é a irritação. Manuelzinho é o protótipo do “primitivo”. Tudo o que ele faz, faz errado; se sobrevive, é graças a sua patroa e protetora, que alternadamente lhe dá dinheiro e lhe passa decomposturas, que ao mesmo tempo o despreza e sente-se culpada por desprezar um homem tão inofensivo” (BISHOP, 2012, p. 41)

Apesar da ironia mordaz ser uma característica marcante da poesia de Bishop, não há, como aponta Hicok, nenhuma indicação de que a poeta esteja “fazendo qualquer julgamento sobre esse arranjo de classes que possibilita sua vida nas montanhas” (HICOK, 2016, p. 28). Fica evidente que não há ironia também por meio de certas defesas que Bishop faz do poema em cartas: “‘Na verdade os brasileiros adoram ‘Manuelzinho.’ Vários amigos meus que leem inglês já me disseram: ‘Meu Deus (ou minha nossa), é isso mesmo.’” (BISHOP, 2012b, p. 528, grifos da autora)” (MAESO,

²⁴² Hicok lembra que Manuelzinho herdou “a servidão de sua família, e não a terra sob os seus pés”, e aponta que o sistema descrito aqui é um sistema feudal, reconhecido pela própria Bishop no livro para a *Life*.

2019, p. 249). Seus amigos brasileiros que leram o poema são apenas os falantes de inglês, é claro, já que Bishop não escrevia em português, (fator central na forma como Bishop se relaciona com o país). Seus leitores, a quem “Manuelzinho” agrada e causa identificação, fazem parte de um grupo elitizado.

A efetividade do poema ao pintar um retrato desse tipo de relação, ainda que enviesado, abre as portas para críticas posteriores, a contrapelo, que apontam no poema as relações de opressão maquiadas pela cordialidade (MAESO, 2019), ou pela “intimidade que mantém a hierarquia em seu lugar” (HICOK, 2016 p. 29). Dentre as críticas ao poema, elaboradas nas últimas décadas, destacam-se leituras como a de COSTA e NENEVÉ (2016), cuja análise aponta, tanto em Bishop como na voz do “eu” do poema, a visão colonialista de que “o colonizado, por ‘inocência’ e/ou por ‘irracionalidade’, não sabe lidar com as riquezas de que dispõe” (p. 9), assim como a visão do colonizado como “um conformado”, “que não sente necessidade de obter uma vida confortável” (p. 10), além de associar os últimos versos à imagem da “mãe colonial” de Frantz Fanon, que “defende o filho contra ele mesmo, contra seu ego, contra sua fisiologia, sua biologia, sua infelicidade ontológica” [FANON, 1979, p.175]. (COSTA/NENEVÉ, 2016, p. 12):

You helpless, foolish man,
I love you all I can,
I think. Or do I?
I take off my hat, unpainted
and figurative, to you.
Again I promise to try.
(BISHOP, 2012, pp. 217-218)²⁴³

São leituras como essas que permitem considerar certos elementos do poema de Ana Cristina Cesar como construção de um olhar crítico sobre a figura de Bishop e seu modo de se relacionar com o Brasil. Três elementos chamam atenção à possibilidade da leitura cruzada com “Manuelzinho”. Em primeiro lugar, o distanciamento que Bishop faz questão de marcar, ao afirmar que quem fala em seu poema é “uma amiga”, torna o poema exemplar da relação estabelecida pela poeta com a cultura e a realidade brasileira, removendo-se das cenas descritas, colocando-se como observadora exterior. A imagem desse distanciamento ganha concretude na forma como Ana Cristina a retrata em “travelling”, em um lugar de poder ao mesmo tempo ausente, sempre distante e acima: voz em off nas montanhas, porém inexorável.

²⁴³ “Seu tonto, seu incapaz/ gosto de você demais,/ eu acho. Mas isso é gostar?/ Tiro o chapéu – metafórico/ e sem tinta – para você./ De novo, prometo tentar.” (BISHOP, 2012, pp. 219-220. Trad. P H Britto)

Os outros dois elementos fazem parte da composição da imagem de Bishop no poema de Ana C., descrita “com um chapéu de ponta e um regador”, referências a elementos fundamentais de “Manuelzinho”. Quanto ao regador, é a imagem do jardineiro/hortelão que introduz o personagem Manuelzinho no poema (e que acompanha a figura por todo o texto), a partir daquilo que o eu lírico espera e demanda dele: “and supposed/ to supply me with vegetables,/ but you don’t; or you won’t; or you can’t/ get the idea through your brain —/ the world’s worst gardener since Cain.” (BISHOP, 2012, p. 215)²⁴⁴. A ofensa é seguida da descrição caótica dos seus jardins/hortas, sugerindo a inaptidão do personagem:

the world’s worst gardener since Cain.
Tilted above me, your gardens
ravish my eyes. You edge
the beds of silver cabbages
with red carnations, and lettuces
mix with alyssum. And then
umbrella ants arrive,
or it rains for a solid week
and the whole thing’s ruined again
and I buy you more pounds of seeds
(BISHOP, 2012, p. 215)²⁴⁵

O tom é condescendente, de quem lida com um incapaz, para quem a “patroa” segue fornecendo mais sementes, que serão apenas estragadas pela sua inaptidão. Mas o verso “but you don’t; or you won’t; or you can’t” permite uma dúvida sutil em relação às intenções e atitudes do possuidor, explorada, na interpretação de Costa e Nenevé como “estratégia de resistência à vida humilhante de servidão” (2016, p. 13).

Se a figura do jardineiro é a imagem que abre as descrições de Manuelzinho no poema, a imagem que fecha a descrição ao final do texto é a do chapéu de palha, que ele tem o hábito de pintar (atitude que a “patroa” ridiculariza na frente dos amigos, origem do pedido de desculpas nas últimas estrofes). O chapéu é talvez a única imagem que une, em certa medida, os personagens, polos opostos do poema, no gesto que o poema descreve, de tirar o seu chapéu para Manuel. Mas é também o chapéu que mantém a separação entre eles já que, após o suposto pedido de desculpas, os últimos versos marcam também, por meio dos qualificadores do chapéu, a diferença entre eles: “I take off my hat, **unpainted**/ and **figurative**, to you./ Again I promise to try” (BISHOP, 2018, p. 217).

²⁴⁴ “meu suposto/ fornecedor de legumes/ só que não quer, ou não sabe,/ fornecer nada para mim —/ o pior hortelão desde Caim.” (BISHOP, 2012, p. 218)

²⁴⁵ “o pior hortelão desde Caim/ Sua horta, lá no alto, torta,/ é uma festa pros olhos, nas beiras/ dos canteiros de repolho/ você planta cravos, e alface/ misturada com a escudinha./ Então vêm as saúvas, ou/ chove uma semana inteira,/ e tudo se perde outra vez,/ e eu lhe dou sementes aos quilos” (idem, p. 218)

Além do chapéu da “patroa” não ser pintado, marcando sua diferença em relação às manias ou superstições do posseiro (que a personagem ridiculariza), seu chapéu também é figurativo, associando à voz do “eu” no poema a capacidade de abstração, o fazer literário (em oposição, talvez, à superstição). Além disso, qualificando o chapéu como “figurativo”, o gesto de respeito, assim como o pedido de desculpas, se mantém apenas abstrato, jamais se concretiza. O gesto serve apenas como verso em um poema que será compartilhado entre pares e iguais, não se estenderá ao próprio Manuel, não se completa como comunicação.

A referência ao chapéu e ao regador no poema de Ana Cristina Cesar é interessante justamente porque nele é Bishop quem segura o regador, e “veste” o chapéu, no sentido de “vestir a carapuça”, incorporando talvez os elementos que ela quis descrever como alteridade, as relações de poder e de classe que ela quis avaliar e compreender no cenário brasileiro, mas nas quais nunca admitiu sua participação. Se Manuelzinho é, para o eu lírico do poema, o “pior jardineiro do mundo”, Ana Cristina coloca Bishop segurando, justamente, um regador, devolvendo à poeta estadunidense o instrumento de jardinagem. Se Bishop se distancia do eu lírico do poema pela sua declaração de que fala nele “uma amiga da poeta”, é ela mesma quem usa o chapéu na descrição de Ana Cristina. O chapéu figurativo que o eu lírico tira no poema de Bishop é tornado concreto e retornado a Bishop, como se a figura precisasse assumir seu próprio lugar naquilo que ela descreve, lembrando, inclusive, um verso de outro poema de Ana C.: “Enfie a carapuça/ E cante” (CESAR, 2013, p. 96).

Olhares fotográficos de Bishop e Ana C.: outras lentes, outros olhos

O procedimento poético associado ao olhar fotográfico em Ana Cristina Cesar pode ter, na poesia de Bishop, uma de suas importantes inspirações, já que os poemas da estadunidense são recorrentemente lidos pelo viés da imagem das lentes fotográficas, cujo uso era, concretamente, de grande interesse de ambas as poetas. No entanto, os significados dessa metáfora para procedimentos da escrita, especialmente na sua relação com o estrangeiro, divergem drasticamente na escrita das duas.

Paulo Henriques Brito e Regina Przybycien atribuem, inclusive, a dificuldade de Bishop na apreensão da realidade brasileira à metáfora da sua atenção ao detalhe²⁴⁶, seu olhar fotográfico restritivo, cujo enquadramento parece a impedir de um

²⁴⁶ “Nos quase vinte anos de seu período brasileiro, Bishop não desenvolveu nenhum projeto de apreender a realidade brasileira em sua complexidade — o que é compreensível, pois sua visão era sempre atraída

passo atrás que possibilitasse uma visão mais ampla. É preciso, porém, pensar também na metáfora da fotografia pelo viés da distância. A máquina fotográfica, que restringe o olhar ao enquadramento, torna-se um instrumento de escrutínio da paisagem e do país estrangeiro, fazendo a função de máscara atrás da qual a figura estrangeira pode se proteger e captar registros unilaterais do seu olhar sobre o outro, sem troca.

A relação da poesia de Bishop com o olhar fotográfico parece ser atravessada justamente pela questão da distância, que faz parte, em realidade, do imaginário da fotografia de modo geral. Para Dubois (2008), há uma “distância interna, inerente ao dispositivo fotográfico”, e esta “funciona tanto no espaço como no tempo.” (idem). Além disso, afirma o autor, “se a fotografia tem algo a ver com a Medusa (...), se, semelhante à Górgona, fixa, capta, imobiliza tudo quanto cai sob o golpe do seu olhar, não se pode esquecer que essa estupefação só pode se dar na distância.” (idem, p. 85).

Do ponto de vista histórico, a década que separa a escrita dessas duas poetisas observa uma virada no pensamento teórico sobre a fotografia, assim como sobre a autobiografia, como mostra Natalia Brizuela: “Ni la fotografía ni la autobiografía podían, a partir de esos años setenta, ya pensarse como documentos sino como esbozos e indagaciones del deseo.” (BRIZUELA, 2007, p. 121)²⁴⁷. Como mostra Brizuela, a consciência de que “a fotografia não é documento”, apesar “dessa característica material que faz com que a fotografia seja uma impressão – análoga a uma impressão digital”, é um paradoxo que se encontra “no interior do próprio objeto fotográfico”, mas que “se tornou teoricamente evidente a partir da emergência de um discurso crítico em torno da fotografia na década de setenta” (idem, p. 140).

Brizuela considera significativo o surgimento da poesia de Ana Cristina Cesar justamente no final da década de setenta, já que a poeta “começa a usar certos experimentos em torno do visual – com retratos fotográficos de si mesma, transformando recortes de revistas e cartões postais em *ready mades*, utilizando uma escritura pictográfica – como material e método de trabalho para sua prática poética na qual jogaria com formas autobiográficas de escritura” (BRIZUELA, 2007, p. 123).

pelo local, pelo detalhe; as totalidades e abstrações nunca a interessavam. Como observa Regina Przybycien, Bishop era “criteriosa e objetiva quando descrevia o detalhe particular”, porém “não conseguia a mesma clareza na visão do conjunto. Sua síntese da cultura, da política, da arte brasileiras é, na maioria das vezes, preconceituosa ou, quando muito, condescendente”. (BISHOP, 2012, p. 47)

²⁴⁷ Natalia Brizuela em “Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede”, *Ana Cristina Cesar y la fotografía*, 2007.

A apropriação do fazer fotográfico pelo procedimento poético em Bishop e em Ana Cristina é, portanto, marcada por uma primeira diferença drástica: a mudança histórica do pensamento em torno da própria fotografia. Se a estrangeira de câmera na mão (que registra o cenário ao qual não pertence) é uma imagem que representa Bishop bastante bem, quando essa imagem se reproduz na poesia de Ana C, será por meio de desvios. Não é à toa que o ato de fotografar se torna tema justamente em *Luvas de Pelica*, seu livro escrito na Inglaterra, projeto poético que emula o diário de viagem:

Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus. Eu não sei focar ali no jardim, sobre a linha do seu rosto, mesmo que seja por displicência estudada, a mulher difícil que não se abandona para trás, para trás, palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete. (CESAR, 2013, p. 56)

A passagem demonstra certa consciência crítica a respeito da fotografia e suas ambivalências teóricas na crítica à “onipotência dos fotógrafos” que “escrutinam por trás do visor”, escondendo-se ou eximindo-se, distantes do objeto que observam, desimplicados, “invisíveis como Deus”. Essa distância se assemelha à forma como Bishop se posiciona em relação à cultura brasileira, como a “voz em off nas montanhas” do poema “*travelling*”, numa posição de distância desimplicada que se verifica esteticamente na sua forma particular de trabalhar a poesia pelas metáforas fotográficas da mediação das lentes, e que se espelha nessa imagem dos “fotógrafos onipotentes” e invisíveis atrás das câmeras, dos quais Ana Cristina Cesar faz questão de se diferenciar.

Apenas algumas páginas após a primeira menção à fotografia em *Luvas de Pelica*, lê-se: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, da máquina na mão.” (CESAR, 2013, p. 58). Ana substitui os fotógrafos invisíveis pelo seu reflexo, “de máquina na mão” na descrição de uma fotografia. O gesto de surpreender ao próprio reflexo na fotografia, chamar atenção à figura dela mesma como fotógrafa nos seus registros do país estrangeiro, pode representar a retomada de uma posição implicada, que dialoga com a distância inerente à fotografia (e à figura da estrangeira), mas que se torna visível e se inclui na discussão, muito diferente do olhar fotográfico distante e ausente de Bishop.

O paradoxo central da poesia da estadunidense, que joga com a autobiografia e com os formatos de escrita íntima do diário e das cartas ao mesmo tempo que rechaça a ideia de verdade e suspende “a possibilidade de um sujeito particular” (BRIZUELA, 2007, p. 123), será justamente gerador dessa figura implicada, que toma para si o jogo constante entre “eu” e “outro”. Brizuela reconhece em Ana C

uma busca por “inventar cotidianos” na prática da pose fotográfica criadora de ficções (associada à artista Cindy Sherman²⁴⁸). Para Brizuela trata-se de “biografia imaginária, em fragmentos” (p. 129). Essa invenção denotaria justamente uma necessidade de movimento, algo que a permita “não ficar ancorada e fixa, constantemente recusando, deste modo, um ‘eu de conjunto’ praticando em seu lugar a errância e a deriva do exílio.” (idem, p. 130). Para Brizuela, “se o retrato fotográfico é sempre ‘um still’, essa fixidez, ao materializar o eu como outro é, ao mesmo tempo, a chave da errância, do movimento.” (p. 130). É no centro desse paradoxo da ausência de um sujeito fixo, único, verdadeiro, substituído pelo movimento, que se constrói a poesia de uma estrangeira de câmera na mão.

E aqui reencontramos o tema da mobilidade, que está em “travelling” numa referência ambivalente a Bishop. No poema, a figura de Bishop remete à mobilidade da viajante, mas também à ausência estática. A câmera fotográfica das descrições em geral estáticas de Bishop será transformada pela pena de Ana C. Logo após a referência fotográfica ao “papel Kodak” no poema, o verso seguinte parece transformar a fotografia em cinema: “A câmera em rasante viajava”. O título, que pode fazer referência à atividade de viajantes e estrangeiras de ambas as poetisas, se confirma como plano cinematográfico, em que a câmera não parte mais do lugar único e estático do observador (externo), mas encontra a seu próprio reflexo, ambivalente e livre da fixidez. A fotografia de Bishop é transformada em cinema: *imagens em movimento*.

Por várias vezes a ideia de assumir um lugar no diálogo, implicar-se, é retomada pela poeta em imagens, como a da carapuça, ou a escolha de não “passar a bola” – “manifesto: segura a bola”, verso que não por coincidência faz parte do poema “inverno europeu” (CESAR, 2013, p. 82). A posição de Ana Cristina Cesar como estrangeira de “câmera na mão” se diferencia drasticamente daquela vivida por Bishop no Brasil, e isso parte, é claro, de uma diferença fundamental de perspectivas da posição de uma brasileira na Europa durante a ditadura militar brasileira, e uma estadunidense no Brasil entre os anos 50 e 60. No entanto, não bastaria apenas apontar essa diferença identitária, contextual e sociológica, mas interessa perceber a forma como essa diferença informa um processo poético e estético, que não deixa de ser político.

²⁴⁸ A artista Cindy Sherman, artista visual estadunidense da década de setenta, cria cenários e identidades, emulando figuras da mídia e experimentando com estereótipos da feminilidade. Em sua série *film stills*, Brizuela reconhece em seu trabalho “a autobiografia e a fotografia como desfiguração (...), saída da verdade (...) como vitrines do desejo.” (BRIZUELA, 2007, p. 124)

Please come flying: Ana – Elizabeth – Marianne

Além das referências diretas a “One Art” e menos diretas a “Manuelzinho”, há outro poema de Bishop ao qual “travelling” parece se filiar, sem deixar de se diferenciar, e que nos permitirá retornar à discussão a respeito da problemática das relações de “filiação” literária entre mulheres. “Invitation to Miss Marianne Moore”, de Bishop, é mais um poema de voo, aéreo, no qual a voz da enunciação também está localizada no plano baixo, do chão, e se refere a outra poeta que se situa nas alturas (Bishop dirige-se a Marianne Moore). Assim como em “travelling”, no qual o “eu” ouve a voz de Bishop que ecoa no alto das montanhas, inexorável, o “eu” do poema “Invitation”, de Bishop, aguarda no chão a figura feminina que virá dos ares, que sobrevoa, superior e distante. Diferente do poema de Ana Cristina, porém, no qual não há espera de um encontro, o poema de Bishop é todo estruturado como um chamado para que sua interlocutora desça das alturas e dos ares que habita e se faça presente:

**Invitation to Miss Marianne
Moore**

From Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on
this fine morning,
please come flying.
In a cloud of fiery pale chemicals,
please come flying,
to the rapid rolling of thousands of small blue
drums
descending out of the mackerel sky
over the glittering grandstand of harbor—water,
please come flying.

Whistles, pennants and smoke are blowing. The
ships
are signaling cordially with multitudes of flags
rising and falling like birds all over the harbor.
Enter: two rivers, gracefully bearing
countless little pellucid jellies
in cut—glass epergnes dragging with silver
chains.
The flight is safe; the weather is all arranged.
The waves are running in verses this fine
morning.
Please come flying.

Come with the pointed toe of each black shoe
trailing a sapphire highlight,
with a black capeful of butterfly wings and
bon—mots,
with heaven knows how many angels all riding
on the broad black brim of your hat,
please come flying.

Bearing a musical inaudible abacus,
a slight censorious frown, and blue ribbons,
please come flying.
Facts and skyscrapers glint in the tide;
Manhattan
is all awash with morals this fine morning,

so please come flying.

Mounting the sky with natural heroism,
above the accidents, above the malignant
movies,
the taxicabs and injustices at large,
while horns are resounding in your beautiful
ears
that simultaneously listen to
a soft uninvented music, fit for the musk deer,
please come flying.

For whom the grim museums will behave
like courteous male bower—birds,
for whom the agreeable lions lie in wait
on the steps of the Public Library,
eager to rise and follow through the doors
up into the reading rooms,
please come flying.
We can sit down and weep; we can go
shopping,
or play at a game of constantly being wrong
with a priceless set of vocabularies,
or we can bravely deplore, but please
please come flying.

With dynasties of negative constructions
darkening and dying around you,

with grammar that suddenly turns and shines
like flocks of sandpipers flying,
please come flying.

Come like a light in the white mackerel sky,
come like a daytime comet

Na tradução de Britto:

Convite à Marianne Moore

Do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge,
nesta manhã tão bela,
venha voando.
Numa clara nuvem química de fogo,
venha voando,
ao rápido rufar de mil tambores azuis
a descer do céu encarneirado
e se espalhar sobre a arquibancada brilhante da
enseada,
venha voando.

Apitos, fumaça e flâmulas dançam ao vento.
Navios
trocam sinais cordialmente com uma
abundância de bandeiras
que sobem e descem como pássaros por todo o
porto.
Entram dois rios, portando, graciosos,
tantas geleiazinhas translúcidas
em centros de mesa de cristal a arrastar correias
de prata.
É céu de brigadeiro, conforme o combinado.
As ondas se sucedem como versos nesta manhã
tão bela.
Venha voando

Venha traçando com o bico fino de cada sapato
preto
uma trilha cor de safira,
a capa cheia de asas de borboleta e blagues,
e só Deus sabe quantos anjos encarapitados
na aba negra e larga do chapéu,
venha voando.

Trazendo um ábaco inaudível, musical,
a frente um pouco franzida de censura, e fitas
azuis,
venha voando.
Fatos e arranha-céus brilham na água;
Manhattan
está inundada de moral e bons costumes nesta
manhã tão bela,
por isso venha voando.

with a long unnebulous train of words,
from Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on
this fine morning,
please come flying.
(BISHOP, 2012, p. 192)

Singrando os céus com heroísmo natural,
sobrevoando os acidentes, os filmes perniciosos,
todos os táxis e injustiças à solta,
enquanto as buzinas ressoam nos seus belos
ouvidos
que ao mesmo tempo escutam
uma harmonia suave, incriada, digna do
almiscareiro,
venha voando.

Por quem os museus severos hão de comportar-
se
como cortesões tangarás,
por quem os simpáticos leões aguardam
na escadaria da Biblioteca Pública,
ansiosos por seguir-lhe os passos
até as salas de leitura,
venha voando.
Podemos chorar; podemos ir às compras,
ou jogar o jogo de estar sempre equivocadas
com nossos preciosos vocabulários,
ou, implacáveis, nos queixar, mas por favor
venha voando.

Com dinastias de estruturas negativas
escurecendo e morrendo a sua volta,
com uma sintaxe que de súbito vira e brilha
qual maçaricos a voar em bando,
venha voando.
Venha feito uma luz no alvo céu encarneirado,
feito um cometa à luz do dia
com uma cauda longa de palavras nem um
pouco nebulosas,
do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge,
nesta manhã tão bela,
venha voando
(BISHOP, 2012, pp. 194-196)

Escrito na forma de um convite à poeta, a qual foi durante muitos anos uma espécie de mentora para Bishop, não deixa de ser irônico. Como aponta Erkkila, é irônico que esse poema, “uma das afirmações mais públicas da influência e poder que Moore tinha sobre ela” (ERKKILA, 1992, p. 131), tenha surgido justamente quando Bishop fazia “um esforço consciente de se distanciar de Moore tanto artística quanto pessoalmente” (idem)

A relação entre Elizabeth Bishop e Marianne Moore é um exemplo interessante da complexidade e ambivalência das relações de mentoria literária entre mulheres na história da literatura. “A relação entre Elizabeth Bishop e Marianne Moore costuma ser celebrada como uma amizade íntima e literária empoderadora”, afirma Erkkila (1992, p. 107), e a crítica tende a ler essa relação a partir de termos como “o verbo centralmente feminino ‘nutrir’”, em oposição ao “conflito edipiano que domina nossa noção Bloomiana de influência literária” (idem). Erkkila problematiza essa visão:

This emphasis on nurturance in the relationship between Moore and Bishop not only assumes that nurture is a “centrally female verb,” and thus something all women naturally do. It also suggests that a mother/daughter relationship between two women writers will somehow be more free from struggle than the Bloomian relationship between fathers and sons. What the relationship between Moore and Bishop in fact suggests is that the bond between them, particularly in its early mother/daughter configuration, had its potential dangers as well as its benefits to both writers. While the mother/daughter configuration initially strengthened the bond between them, it was also the site of their most intense struggle, and it eventually drove them apart. (ERKKILA, 1992, p. 108)

Principalmente entre 1934 e 1939, quando a correspondência e convivência entre as duas foi constante, o papel de mentora literária de Moore marcou a escrita de Bishop profundamente. Erkkila identifica no início dessa relação aspectos da metáfora da maternidade, intensificada pela orfandade de Bishop, cujas experiências familiares eram escassas e difíceis. Moore, que passara a vida toda cuidando da sua própria mãe, “passou a representar os valores antiquados de família, lar e domesticidade que Bishop teria perdido.” (ERKKILA, 1992, p. 109). Elizabeth relatava sair da casa das duas, mãe e filha, na rua Cumberland sempre mais feliz²⁴⁹, porém essa felicidade era ambivalente: se, por um lado, o ambiente da casa de Moore a inspirava e incentivava, os padrões elevados da poeta para a escrita e a publicação acabaram por encorajar também “a sua sensação de inadequação e inibição como poeta” (idem).

²⁴⁹ “I never left Cumberland Street, without feeling happier: uplifted, even inspired, determined to be good, to work harder, not to worry about what other people thought, never to try to publish anything until I thought I’d done my best with it, no matter how many years it took – or even publish at all.” (ERKKILA, 1992, P. 109)

É Moore quem inspira Elizabeth Bishop a se dedicar a um dos temas mais importantes da sua poesia: os objetos do mundo natural, gesto pelo qual Bishop se sente extremamente grata: “I have always been observant, I think – at least They tell me so –, but I might not have put this gift to use as much” (idem, p. 112). É Moore também quem a insere no mundo editorial, e que a incentiva ferozmente a não desistir da escrita, tecendo elogios e insistindo nas suas qualidades como escritora, quando Bishop considera largar a poesia e estudar medicina (idem, p. 113).

Entretanto, os valores políticos da jovem Bishop (que se identificava como socialista, e chegou a se considerar anarquista, segundo Erkkila), não correspondiam, à época, com aqueles de Moore²⁵⁰. Além disso, Bishop era lésbica, e o discurso de Moore, católica e conservadora, transparecia homofobia em diversos momentos. A jovem poeta buscava ativamente, no entanto, uma escrita que se distanciasse da poesia politicamente informada do seu tempo, o que, na interpretação de Erkkila, implicava também um distanciamento em relação a certas vivências da sua identidade (ERKKILA, 1992, p. 110). A clareza na escrita poética e o caráter “aparentemente objetivo e a-político” de Moore²⁵¹ fazem dela o modelo perfeito para uma escrita esteticamente elaborada e distante da experiência pessoal. Mas, de outro lado, a insistência de Moore em relação à necessidade da modéstia, humildade e contensão se refletem em repressão e incentivo de valores de feminilidade com os quais Bishop tem dificuldade de se adequar, aumentando, por vezes, sua insegurança e incerteza quanto à sua escrita.

A mudança para Key West em 1939, marca o primeiro movimento de isolamento e reclusão de Bishop em relação ao cenário literário americano, mas também uma tentativa de “afastamento artístico e físico em relação à esfera de influência de Moore” (idem, p. 119), que tinha começado a interferir mais diretamente na sua poesia, editando e comentando extensamente seus rascunhos. O ápice do conflito das duas ocorre em torno do poema “Rooster”, considerado pela própria Bishop um de seus mais ambiciosos até então. Marianne Moore e sua mãe recebem o poema com “uma enxurrada imediata de críticas”, nas palavras da própria Bishop (ERKKILA, 1992, p.

²⁵⁰ A diferença de posicionamento político de Bishop em relação ao seu período nos Estados Unidos e no Brasil é apontada por Ferreira: “Lembremos que nos Estados Unidos a escritora se identificava com o partido democrata – posicionou-se contra a Guerra do Vietnã e depois ‘deplorou o que seria o candidato ícone do yuppismo americano dos anos 80, Ronald Reagan” (FERREIRA, 2008, p. 24). De outro lado, é possível considerar que, ironicamente, a poeta se torna mais conservadora justamente depois de se afastar da influência de Moore, quando vem para o Brasil.

²⁵¹ “Seemingly objective and non political, Moore represented precisely those values of craft and imagination, word magic and wit, irony and understatement that Bishop admired in Other modernist writers, including T. S. Eliot, Wallace Stevens, and Jules Laforgue.” (idem, p. 111)

125). Moore defendia sua “versão feminina de modernismo” (idem), clamando contra “a vulgaridade e o excesso” de autores (homens) modernos e insistindo para que Bishop também adotasse “sua postura estética moral e decorosa”, própria de uma dama (“*ladylike*”). Bishop defende suas escolhas estéticas, e a relação das duas muda completamente após essa interação: “I decided to write entirely on my own, because I realized how very different we were.” (ERKKILA, 1992, p. 128).

Bishop começa a escrever o poema que mais tarde será intitulado “Invitation to Miss Marianne Moore” logo após a discussão sobre Rooster, talvez como um tipo de “bandeira branca” para aliviar o conflito das duas, mas o poema acaba por expressar um misto de “reverência, gratidão e ressentimento” (idem, p. 131). O poema de Bishop tem como modelo “Alberto Rojas Jimenez Viene Volando” de Pablo Neruda que, lembremos, é considerado pela poeta estadunidense como o melhor poeta da América do Sul (ainda que ela demonstre ressalvas quanto à sua escrita política). Assim como Jimenez no poema de Neruda, Marianne Moore é invocada “como uma figura de poder mágico e de outro mundo que sobrevoa, acima e além dos ‘acidentes’, e da ‘injustiça’ do mundo ‘em geral’” (ERKKILA, p. 132). Mas, para Erkkila, o tom humorístico e leve do poema mascara uma determinação de diferenciação pública em relação a Moore. Abraçando de forma consciente as contradições da relação, “o poema é finalmente uma tentativa por parte de Bishop de honrar Moore sem deixar-se destruir por ela.” (idem).

Podemos ir um pouco além na comparação com o poema de Neruda, composto de quadras que terminam com o verso “vienes volando”. O modelo do refrão se repete em Bishop, porém, em seu poema, a mudança do tempo verbal é significativa: a afirmação no presente, “vienes volando”, é transformada em imperativo, e marcada pelo indicador de polidez, ou pela denotação da intensidade do pedido: “**please** come flying”. Em vez de anunciar a chegada do poeta admirado, Bishop marca a sua diferença com o modelo de Neruda pelo desejo e pela distância. Nas descrições do poema, Moore vem de fato voando, mas essa visão é sempre assumida como projeção de um desejo, do convite quase súplica. Na interpretação de Erkkila, o gesto do convite é um tipo de metonímia da relação entre as duas poetisas, que foi marcada por convites de Bishop, recusados por Moore. No poema essas recusas são associadas, na leitura de Erkkila, a uma recusa figurativa, de quem decide se manter “na segurança de sua própria ordem doméstica, moral, e imaginativa.”²⁵²

²⁵² “But Moore, the poem implies, chooses to stay home, both literally and figuratively, within the safety of her own domestic, moral, and imaginative orders.” (ERKKILA, 1992, p. 132)

Um dos pontos centrais da leitura que Erkkilä faz desse poema diz respeito à forma como o texto de Bishop trabalha com a imagem física da poeta Marianne Moore, transfigurando ironicamente a imagem popularmente conhecida da poeta, sua *persona* pública séria e formal, em uma figura que remete ao universo mágico. “Os trajés conhecidos de Moore – sapatos pretos pontudos, capa e chapéu tricórnio – são transformados em uma fantasia de fada madrinha ou bruxa” (ERKKILÄ, 1992, p. 133) Mas, como aponta Erkkilä, apesar de todo o seu “poder mágico de bruxa”, a figura convidada por Bishop “parece levemente ridícula e fora do lugar no mundo”. É justamente essa “remoção do mundo” que se torna um ponto de conflito e espaço de “diferenciação” no tributo de Bishop (*idem*).

Come with the pointed toe of each black shoe
trailing a sapphire highlight,
with a black capeful of butterfly wings and bon-mots,
with heaven knows how many angels all riding
on the broad black brim of your hat,
please come flying.²⁵³

A reconfiguração da imagem da poeta a partir de características conhecidas da sua figura pública se repete, de certa forma, no poema de Ana Cristina Cesar, na descrição de Elizabeth “do alto da serra de Petrópolis, com um chapéu de ponta e um regador”. Como já vimos, o regador pode remeter tanto ao cenário da sua vida na Samambaia, cercada pela natureza exuberante brasileira que ela tanto admirava, quanto à imagem do “pior jardineiro do mundo” no poema “Manuelzinho”, projetada de volta na própria poeta. Mas o chapéu de palha do posseiro do poema de Bishop se transfigura em um chapéu de ponta, ou seja, um chapéu de bruxa, reencontrando as imagens de Marianne Moore em “Invitation”. A referência à figura da bruxa em Ana Cristina é, de um lado, mais explícita, já que o chapéu de ponta é uma das imagens mais caricatas da figura da bruxa na cultura popular, e de outro lado mais sutil, já que a construção geral da imagem não remete tão diretamente a um universo mágico, como é o caso dessa figura de Marianne Moore descrita por Bishop. A figura de Bishop no poema de Ana Cristina vai crescendo em dimensões e complexidade à medida que nossa leitura se encontra com os poemas da própria Bishop.

²⁵³ “Venha traçando com o bico fino de cada sapato preto
uma trilha cor de safira,
a capa cheia de asas de borboleta e blagues,
e só Deus sabe quantos anjos encarapitados
na aba negra e larga do chapéu,
venha voando.” – na tradução de Britto.

Assim como Elizabeth confronta a figura de Moore com as técnicas poéticas da própria Moore, tecidas no mundo que rodeia a figura da poeta no texto de Bishop²⁵⁴, Ana Cristina Cesar confronta a figura de Bishop com as imagens dos seus próprios poemas, seja das figuras que representam seu olhar em relação à realidade brasileira (como em “Manuelzinho”), seja essa imagem que ela compõe de Marianne Moore. O poema de Ana Cristina Cesar, lido à luz do poema “Invitation to Miss Marianne Moore”, estabelece uma relação entre gerações, mostrando que Elizabeth Bishop também pode se encontrar na posição contraditória, de mãe literária opressiva, que ela mesma atribuiu à sua predecessora.

A imagem da “bruxa boa” da qual fala Erkkilä parece uma forma de equilibrar de um lado o desvio necessário do aspecto opressivo das influências de Moore, mantendo, porém, a sua cordial (e sincera) admiração presente no poema, suavizando, por meio da ironia, o poder de Moore sobre Bishop. De outro lado, porém, a imagem da bruxa também pode ser uma estratégia esquiva de Bishop que, ao descrever Moore como bruxa, procura “devolver” à poeta certas imagens negativas, subversivas, maléficas, das quais a própria Moore, em seu moralismo, sempre tenta se distanciar. Tudo isso é feito, porém, de forma irônica e sutil.

A ironia do poema funciona justamente porque ela não exclui a sinceridade da homenagem que essa relação ambivalente inspira. Como mostra a leitura de Erkkilä, Bishop “limpa” o ambiente onde o poema se desenrola para receber Marianne, como quem limpa a casa para receber uma visita: “Manhattan/ is all awash with morals this fine morning,/ so please come flying”. A ironia não é só com a figura de Marianne Moore, seu engessamento e seus modos controladores de lidar com a poesia de Bishop, a ironia é consigo mesma, e se refere também às necessidades que Bishop sente de “lavar Manhattan moralmente” para poder recebê-la.

De certa forma, a Manhattan das dissonâncias, “acidentes” e “injustiças” com a qual Bishop se identificava, segundo Erkkilä (p. 134), enquanto representava Moore sobrevoando distante, recusando-se a essa realidade falha; se torna o Rio de Janeiro de Ana Cristina Cesar, ao qual Bishop detesta descer, preferindo se manter sobrevoando figurativamente “do alto da serra de Petrópolis”. Na época da escrita de A

²⁵⁴ As descrições de Nova York no poema de Bishop são descrições de um mundo ordenado, que abandona sua desordem natural para receber Moore, como que imitando as “transfigurações da turbulência do mundo” (ERKKILÄ, 1992, p. 133), presentes justamente na poesia de Moore: “The world into which she invites Moore is, like Moore’s own poetic universe, cordial, decorous, safe, and artistically ordered.” (idem).

teus pés, Ana Cristina Cesar havia retornado da Inglaterra há pouco tempo, e estava tendo dificuldades de se readaptar, o que pode sugerir alguma identificação com a dificuldade de Bishop diante do cenário do Rio de Janeiro. Talvez daí a importância polissêmica do verso de “One Art”, “reconfirmado” no poema de Ana C: “perder é mais fácil que se pensa”. Talvez perder o país e a cidade de origem tivesse sido, justamente, mais fácil do que se pensava, e a dificuldade estivesse no retorno, em reencontrar o espelho um tanto cruel da nossa própria terra, um tema que não podemos sobrevoar distantes. Há um impulso de isolamento também em “travelling”, cuja voz “testa para si a solidez dos cadeados”, fecha-se dentro de casa e afirma nunca mais ter dito uma palavra. Mas, no seu impulso de isolamento, ela ainda está no espaço baixo do poema, no “aqui” de onde fala também Bishop em “Invitation”, de onde as injustiças e dissonâncias do mundo não são vislumbradas apenas de cima ou de longe.

Assim como os objetos e pessoas descritas no poema de Bishop se dobram diante das vontades de Moore,²⁵⁵ a própria Bishop também se submete ao seu poder, na medida em que ela “assim como os ‘amáveis leões’ – também seguiu Moore ‘até as salas de leitura’ da Biblioteca Pública de Nova York.”²⁵⁶ A passagem se refere ao primeiro encontro das duas, que se deu na frente da biblioteca, onde há duas características estátuas de leões²⁵⁷. É justamente nessa referência ao primeiro encontro das duas, que Bishop insere finalmente a si mesma no poema, um reencontro imaginado, no mesmo local, ressignificando a relação de ambas até então.

O que se segue é uma lista de atividades hipotéticas para as duas, concretas e abstratas, que expressam uma relação ao mesmo tempo de “encantamento e aprisionamento” (idem). Aqui a relação ambígua entra em conflito com o tom celebratório do poema, a tal ponto que “toda a base do seu convite – e do seu poema alegre – parece a ponto de colapsar”²⁵⁸:

²⁵⁵ “But while Moore seems rather comically out of touch with the wickedness and evils of the world, even as a good witch, she has the witch’s power of enchantment and control: things and people yield themselves to her enchanting spell.” (ERKKILA, 1992, p. 134).

²⁵⁶ “by implication, Bishop, too, yielded herself up to Moore’s spellbinding power as she – like ‘the agreeable lions’ – followed Moore ‘up into the reading rooms’ of the New York Public Library.” (idem, p. 135).

²⁵⁷ “por quem os simpáticos leões aguardam
na escadaria da Biblioteca Pública,
ansiosos por seguir-lhe os passos
até as salas de leitura,
venha voando.”

²⁵⁸ “ambiguous and at odds with the more public and celebratory tone of the poem that the entire base of her invitation – and her comic and cheerful poem – seem on the verge of collapse.” (idem, p. 135)

We can sit down and weep; we can go shopping,
 Or play at a game of constantly being wrong
 With a priceless set of vocabularies,
 Or we can bravely deplore, but please
 Please come flying.

É nesse momento, o mais melancólico do texto, que o poema abre mão do humor. A sugestão do choro em conjunto vem atravessada pela imagem superficial das compras, e em seguida sucedida pela ideia de jogar um jogo: o jogo de estar sempre equivocadas. Apesar de haver uma sugestão de encontro, o tom dessas atividades conjuntas se aproxima de um luto conjunto por algo que se perde: chorar juntas pelo fim de algo, ou pelos erros cometidos juntas. O tom dessa estrofe em que ambas finalmente se encontrariam é também um tom de despedida, e nesse momento Bishop está também presente no poema, e ambas estão em pé de igualdade nas suas falhas.

Não à toa, é justamente no final dessa estrofe que o convite-pedido é reiterado, ou melhor, redobrado em carga emocional pela repetição da locução adverbial “por favor”, tão importante no poema original (“but please/ Please come flying”), e perdida na tradução de Britto. O pedido que se duplica coincide com o momento de encontro imaginado e melancólico, justamente porque há sinceridade no pedido, na necessidade que a poeta-mãe se aproxime, que ela a compreenda nos seus próprios termos, desça ao seu espaço, em vez de alterar e reescrever suas palavras, como Moore havia feito com “Rooster”. A ironia tão presente no poema denota, talvez, a consciência que começa a ser elaborada em relação a esse desejo insaciável da proximidade da poeta-mãe, que não vai descer do seu voo. Nesse ponto a diferença com o poema de Neruda é gritante: não se trata de afirmar a presença mística do poeta que vem voando, mas de pedir ou mesmo suplicar, nesse redobramento da palavra “please”, por um gesto de aproximação que não se cumpre, por um gesto tão impossível e tão irreal quanto as imagens fabulosas da capa cheia de asas de borboleta, tão estapafúrdia quanto cômica, que guarda um fundo de tristeza pela distância que não será vencida. A ironia é fina e tão efetiva justamente por ser agridoce, porque o convite é também uma despedida.

A versão com o título que conhecemos é publicada na coleção “A Cold Spring”, de 1955, imediatamente antes do poema “Arrival At Santos”, assinalando a despedida de Marianne Moore, e o começo dos anos no Brasil marcados, de um lado, pelo encontro de uma relação afetiva e familiar muito mais acolhedora e “nurturing” (e um espaço onde sua vivência enquanto lésbica pôde ser legitimada), enquanto de outro lado o período marca o afastamento de algumas convicções políticas anteriores e maior

conservadorismo político da parte de Bishop, ironicamente aproximando a poeta, de certa forma, das posições de Moore, as quais rejeitava anteriormente.

“A Cold Spring” é uma obra dedicada à Dra Anny Bauman, médica de Bishop, e as relações de “afeto e conflito entre mulheres” são temas que dominam a obra (ERKKILA, 1992, p. 137). De um lado, como aponta Erkkila, o poema parece fora de lugar pelo seu estilo tão influenciado por Moore, ao lado dos poemas de amor de tom mais pessoal ou “confessional”, enquanto de outro ele dialoga perfeitamente com o tema do “delicado campo de batalha” (idem, p. 138) das relações femininas descritas na obra, confirmando, justamente, a importância dessa relação entre os amores conflitantes femininos da poeta.

Tomando de empréstimo “a arte de perder”, o poema de Ana Cristina Cesar também parece emular um tipo de despedida daquelas “três vozes”. No caso de Ana C, não há a mesma proximidade com Bishop, com quem Ana Cristina Cesar nunca conviveu. Também não há nem mesmo uma relação de influência especificamente marcante, mas talvez justamente isso permita a distância que torna o poema de Ana C uma observação desse fenômeno, e não uma implicação tão direta.

Será que o gesto de distanciamento crítico que liberta a poeta das garras contraditórias das mães literárias pode se dar por completo partindo-se de uma posição de distância inicial? Ou será preciso, para pensar a possibilidade de libertação, que gera produtividade criativa, que exista primeiro essa relação intensa de filiação literária, como aquela vivida por Bishop com Marianne Moore? Nesse sentido, talvez as imagens de solidão em “travelling” possam espelhar a solidão de uma Ana Cristina Cesar “mãe de si mesma”, que observa de longe as relações de matrilinearidade, com todos os seus problemas. De todo modo, esse afastamento representa vantagem para a construção poética de um distanciamento crítico com a ideia de “tradição de mulheres” e sua idealização, uma consciência crítica não apenas dessa relação individual, como existe no poema de Bishop mas, potencialmente, da relação mais ampla de tradição que se estabelece. A relação entre Bishop e Moore é um modelo, é um exemplo, é a própria metáfora de maternidade na literatura, com suas semelhanças e diferenças em relação ao modelo bloomiano de influência edipiana. Estabelecer com Bishop uma relação crítica justamente significa não assinar embaixo do modelo de matrilinearidade, mas ser capaz de questionar a sua positividade e sua efetividade.

Capítulo 11 – Mergulhos rasos: Adília Lopes e Anne Sexton

Assim como os voos de Ana Cristina Cesar permitem um encontro desencontrado com Bishop e com as ideias de matrilinearidade desencaixada, como vimos no capítulo anterior, a forma como Adília Lopes trabalha a imaginação das águas compostas em seus poemas permite também alguns encontros com “mães” literárias modernas. No caso de Lopes, a conexão imagética entre elas se dará pelas imagens das espumas, e do banho. As imagens materiais variam entre a “viscosidade dos xampus”, o vapor, as águas cálidas, e a dicotomia entre mistura e separação associada às águas compostas, sua potência de purificação e contaminação. O poema “A Elisabeth Foi-se Embora”, cujo encontro com dois poemas de Anne Sexton é assumido por Lopes, abrirá portas, porém, para a leitura de outros poemas de Adília Lopes, mas também para o diálogo com Bishop, além de apontar caminhos bastante obscuros das imagens de maternidade (metafórica e concreta) em torno da figura de Sexton. A partir das imagens do banho, alcanço também as leituras de Lopes em diálogo com Sylvia Plath, e essa será uma relação que merece um passo atrás para ampliar a discussão, incluindo as outras poetisas aqui estudadas, chegando, via Plath, a uma discussão que passeia entre as imagens poéticas, os símbolos, e os conceitos da teoria feminista em torno da tradição, no próximo capítulo.

**A Elisabeth Foi-se Embora
(com algumas coisas de Anne Sexton)**

Eu que já fui do pequeno-almoço à loucura
eu que já adoeci a estudar morse
e a beber café com leite
não posso passar sem a Elisabeth
porque é que a despediu senhora doutora?
que mal me fazia Elisabeth?
eu só gosto que seja a Elisabeth
a lavar-me a cabeça
não suporto que a senhora doutora me toque na cabeça
eu só venho cá senhora doutora
para a Elisabeth me lavar a cabeça
só ela sabe as cores os cheiros a viscosidade
de que eu gosto nos shampoos
só ela sabe como eu gosto da água quase fria
a escorrer-me pela cabeça abaixo
eu não posso passar sem a Elisabeth
não me venha dizer que o tempo cura tudo
contava com ela para o resto da vida
a Elisabeth era a princesa das raposas
precisava das mãos dela na minha cabeça
ah não haver facas que lhe cortem o
pescoço senhora doutora eu não volto
ao seu antiséptico túnel

já fui bela uma vez agora sou eu
 não quero ser barulhenta e sozinha
 outra vez no túnel o que fez à Elisabeth?
 a Elisabeth era a princesa das raposas
 porque me roubou a Elisabeth?
 a Elisabeth foi-se embora
 é só o que tem para me dizer senhora doutora
 com uma frase dessas na cabeça
 eu não quero voltar à minha vida
 (LOPES, 2014, pp. 120-121)

Diferente de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes parece ter, de modo geral, uma política de intertextualidade bastante declarada. Neste poema do livro *O Decote da Dama de Espadas* (1988), por exemplo, não apenas está explícito que se trata de uma referência a Sexton, mas Adília deixa inclusive uma pista de que esta pode ser uma referência múltipla, já que o poema conta com “**algumas coisas** de Anne Sexton”. Veremos que se trata de dois poemas: “Elizabeth gone”, e “You, Doctor Martin”. Mas antes de mergulhar nas referências, façamos uma breve leitura das imagens e da cena que se desenvolve no poema de Lopes, de modo que o diálogo com Sexton não apague a criatividade particular da poeta portuguesa.

No poema de Adília Lopes, uma voz desconsolada se dirige com raiva a seu destinatário, a “senhora doutora”, exigindo saber por que ela teria mandado embora Elisabeth, a única que o “eu” do poema gostava que lavasse sua cabeça. O ambiente construído por essa relação (“eu só venho cá senhora doutora/ para a Elisabeth me lavar a cabeça”) parece remeter à superficialidade cotidiana e estereotipicamente feminina do salão de beleza, onde a cliente tinha uma funcionária favorita, que costumava lavar seu cabelo com delicadeza, e que foi despedida pela dona do salão. A “senhora doutora”, porém, é evidentemente muito mais do que a dona de um salão de beleza, e o amor por Elisabeth faz referência a um tipo de relação íntima mais profunda do que aquela com a cabelereira, principalmente considerada a sensualidade e intimidade descrita na relação. A imagem de uma mulher que lava os cabelos da outra é também uma tópica da relação homoerótica feminina na poesia. Para além disso, porém, o tom grave de trechos como “ah não haver facas que lhe cortem/ o pescoço senhora doutora eu não volto/ ao seu antiséptico túnel”, ou como a referência à loucura no primeiro verso, além do final drástico (“com uma frase dessa na cabeça/ eu não quero voltar à minha vida”), proporcionam certa ironia ácida que combina, como é típico da poesia de Lopes, um cenário corriqueiro (cujo tom poderia ser de leveza ou comicidade), com experiências de profundo sofrimento.

“Elizabeth gone”

Quanto às referências a Anne Sexton, a primeira é bastante evidente: o título do poema traduz diretamente o título “Elizabeth gone”²⁵⁹, poema de Sexton publicado em seu primeiro livro, *To Bedlam and Part Way Back* (1960). Nele, a voz da enunciação presencia a morte de uma mulher mais velha, Elizabeth, interpretada por alguns críticos como a tia avó de Sexton, de quem ela era muito próxima e cujo suicídio, aos 86 anos, a marcou profundamente²⁶⁰. O tom e as imagens empregadas por Sexton lembram os contos de assombração, nos quais os mortos retornam não como visitas afetivas, mas como vozes do além e corpos irreconhecíveis. O primeiro dentre os dois sonetos que compõem “Elizabeth gone” descreve traços físicos da figura morta, que o “eu” não reconhece como a verdadeira Elizabeth (“This clay hand, this mask of Elizabeth/ Are

²⁵⁹ Elizabeth Gone

1.
 You lay in the nest of your real death,
 Beyond the print of my nervous fingers
 Where they touched your moving head;
 Your old skin puckering, your lungs' breath
 Grown baby short as you looked up last
 At my face swinging over the human bed,
 And somewhere you cried, let me go let me go.

You lay in the crate of your last death,
 But were not you, not finally you.
 They have stuffed her cheeks, I said;
 This clay hand, this mask of Elizabeth
 Are not true. From within the satin
 And the suede of this inhuman bed,
 Something cried, let me go let me go.

2.
 They gave me your ash and bony shells,
 Rattling like gourds in the cardboard urn,
 Rattling like stones that their oven had blest.
 I waited you in the cathedral of spells
 And I waited you in the country of the living,
 Still with the urn crooned to my breast,
 When something cried, let me go let me go.

So I threw out your last bony shells
 And heard me scream for the look of you,
 Your apple face, the simple creche
 Of your arms, the August smells
 Of your skin. Then I sorted your clothes
 And the loves you had left, Elizabeth,
 Elizabeth, until you were gone.
 (SEXTON, 1981, p. 6)

²⁶⁰ “Os poemas ‘Elizabeth Gone’ (...) e ‘Some Foreign Letters’ (...) são dedicados à sua tia-avó Anna Ladd Dingley (‘Nana’), de quem Sexton era muito próxima, e cuja deterioração da saúde mental e suicídio, aos 86 anos, marcaram profundamente a poeta.” (OLIVEIRA, 2004, p. 127/128)

not true” [“Essa argila, essa máscara de Elizabeth/ Não são verdade”]). No final de cada estrofe, algo ou alguém grita. Na primeira estrofe, Elizabeth grita, “de algum lugar”, “let me go, let me go” (“me largue” ou “me deixe ir”). Depois, porém, os mesmos gritos passam a ser proferidos por “algo”, que não é mais Elizabeth (“something cried”). A última estrofe se inicia com o gesto de jogar fora “as últimas conchas de ossos”, mas no segundo verso é a voz da enunciação quem grita: “So I threw out your last bony shells/ And heard **me** scream for the look of you”. Por fim, nos últimos versos, ela separa as roupas e os amores deixados por Elizabeth, até que esta, finalmente, “vai embora”: “Then I sorted your clothes/ And the loves you had left, Elizabeth,/ Elizabeth, until you were gone.”

Além da referência à tia avó de Sexton, porém, há outra interpretação possível para a identidade de Elizabeth, que parece dialogar diretamente com a leitura de Lopes em “Elisabeth foi-se embora”. Em um artigo que discute a relação entre Anne Sexton e seu psiquiatra (Dr. Martin Orne), Shiho Fukuda (2006) afirma que Elizabeth seria uma *persona* de Sexton, “que se manifestava quando ela estava em transe”²⁶¹. Segundo Fukuda, Dr. Orne teria auxiliado na cura desse mal, não “permitindo” que “a fantasia de Elizabeth se desenvolvesse dentro dela” (*idem*)²⁶². Se as afirmações de Fukuda soam problemáticas, tanto do ponto de vista psicológico ou psiquiátrico, quanto do ponto de vista literário, isso se deve parcialmente à biografia de Anne Sexton, publicada em 1991 por Diane Wood Middlebrook, na qual Fukuda se baseia, que gerou controvérsias na época de sua publicação porque, entre outros motivos, o prefácio à obra foi escrito por ninguém menos do que Dr Martin T. Orne, psiquiatra de Anne Sexton, o qual também cedeu gravações de algumas consultas com a poeta, incluídas no apêndice do livro²⁶³. O livro foi, como é de se esperar, recebido de forma bastante negativa, tanto por parte do público quanto de nomes da comunidade psiquiátrica, críticos a Orne a partir do argumento da confidencialidade entre médico e paciente.

²⁶¹ “The woman, Elizabeth, to whom Sexton talks here, is the persona which manifested itself while she was in trance.” (FUKUDA, 2006, p. 84)

²⁶² “Dr. Orne did not allow the fantasy of Elizabeth to develop within Sexton. By insisting that «"Elizabeth" expresses a side of [her] childhood which showed some assets [she] never really owned» (Middlebrook 61), he persuaded her to avoid the feelings she wanted to act out as Elizabeth.” (FUKUDA, 2006, p. 84)

²⁶³ “In the foreword to the biography, Sexton 's psychiatrist, Dr. Martín T. Orne, gave evidence about his therapy sessions with the poet, and with his permission some records from Sexton's therapy tapes were disclosed to the public in the appendix. It was inevitable that Middlebrook's book would arouse a certain amount of controversy.” (*idem*, p.81)

Apesar do caráter problemático do contexto de onde parte essa interpretação do poema “Elizabeth gone”, parece ser justamente com essa hipótese, antes de qualquer outra, que o poema “Elizabeth foi-se embora” de Adília Lopes estabelece diálogo, já que nele é “a senhora doutora” que “mandou embora” Elizabeth. Ainda assim, a figura da tia-avó de Anne Sexton e sua morte por suicídio (tema que permeia tanto a biografia de Sexton como o poema de Adília, no verso final, “eu não quero voltar à minha vida”), não deve ser ignorada na leitura do poema de Lopes. Se o termo “poesia confessional”, com toda a sua carga contraditória, sugere a leitura da literatura com certa proximidade maior à biografia das autoras em questão, é preciso também, mesmo nas leituras associadas à biografia, cuidar para não reduzir a interpretação do texto ao reflexo de uma situação ou vivência única. Mesmo quando parece relevante, como é o caso, lançar mão das vivências biográficas na leitura do poema, nada impede que o poema “Elizabeth gone” seja lido a partir de referências múltiplas. Por hora deixaremos de lado a figura da tia-avó de Sexton e sua morte, para compreender melhor como a presença de “Elizabeth” e do psiquiatra Martin Orne são relevantes para a construção da imagem da poeta Anne Sexton e, principalmente, para o poema de Lopes.

“You, Doctor Martin”

Com o intuito de evitar o diálogo textual direto com o discurso de Dr. Orne, cujas implicações parecem complexas demais para o presente trabalho, tentei buscar alguma referência a “Elizabeth” enquanto *persona* de Anne Sexton no discurso da própria Anne. Em uma carta escrita pela poeta datada de 30 de Julho de 1968, destinada a Lois Ames, Anne conta sobre a estreia do seu projeto de leituras acompanhadas de música, “Anne Sexton and Her Kind”²⁶⁴. Nesse relato, Anne conta que sua amiga Maxine ficara horrorizada com a sua, “*performing self*”, ou seja, a *persona* assumida por Sexton enquanto lia seus poemas para o público, que ela associa, segunda a carta, à “Elizabeth”:

Maxine said we’d make a fortune—tho she’s aghast at my performing self—she says it’s Elizabeth. Did I ever tell you about Elizabeth? She’s manic-Anne and sometimes sexy-Anne. You’ve seen her. But perhaps didn’t know her name. My father called me “a-little-bitch.”

²⁶⁴ While Anne was teaching her class at Wayland High School, one of her students set “Ring the Bells” [TB] to music. The idea caught her interest, and she began reading her poetry to any accompaniment her student could score. The chamber rock group “Anne Sexton and Her Kind” eventually grew out of this unique duet. Anne read “Old” [PO], “Cripples and Other Stories” [LD], “Love Song to K. Owyne” [PO], and “Man and Wife” [LD], using her voice like an instrument, accompanied by a combo of guitar, electric piano, drums, flute, and bass. With Bob Clawson as manager, the group was soon booked for their debut at a Boston nightclub, as a benefit performance for the presidential campaign of Senator Eugene McCarthy (SEXTON, AMES, 2004, p. 270)

I thought he meant my name was Elizabeth. Nothing to do with your dear girl, of course. Just my psychiatric history by way of Dr. Martin” (SEXTON, AMES, 2004 p. 270)

Na carta, Anne Sexton define “Elizabeth” como “a Anne maníaca” e “às vezes a Anne sexy”, e afirma que a amiga já deve ter presenciado essa sua versão, mesmo sem saber o seu nome. Fica claro que Sexton fala abertamente dessa figura com as suas amigas, de forma inclusive leve e cômica, porém a sua explicação para a origem dessa figura é bastante impressionante, associada a uma memória infantil na qual seu pai se refere a ela como “*a little bitch*” (“uma putinha”), e ela, por associação da sonoridade, entende que seu nome é “*E-li-za-beth*”. Mesmo na carta a Ames, Anne Sexton credita a consciência dessa associação ao psiquiatra, “just my psychiatric history by way of Dr. Martin” [“apenas o meu histórico psiquiátrico através de Dr. Martin”].

A importância da figura do psiquiatra na vida, na obra e na construção da persona pública de Sexton é imensa. O poema de Adília Lopes joga com essa relação, não apenas na figura da “a senhora doutora”, a qual manda Elisabeth embora, mas em uma série de referências a versos do primeiro poema do primeiro livro de Anne Sexton, intitulado “You, Dr. Martin”.

You, Doctor Martin

You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk

of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the doors and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk

in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. At first my hands
kept empty, unraveled for the lives
they used to work. Now I learn to take
them back, each angry finger that demands
I mend what another will break

tomorrow. Of course, I love you;
you lean above the plastic sky,
god of our block, prince of all the foxes.
The breaking crowns are new
that Jack wore.

Your third eye
 moves among us and lights the separate boxes
 where we sleep or cry.

What large children we are
 here. All over I grow most tall
 in the best ward. Your business is people,
 you call at the madhouse, an oracular
 eye in our nest. Out in the hall
 the intercom pages you. You twist in the pull
 of the foxy children who fall

like floods of life in frost.
 And we are magic talking to itself,
 noisy and alone. I am queen of all my sins
 forgotten. Am I still lost?
 Once I was beautiful. Now I am myself,
 counting this row and that row of moccasins
 waiting on the silent shelf.
 (SEXTON, 1981, p. 3)

O poema de Adília Lopes se apropria diretamente de alguns dos versos desse poema de Sexton. O seu primeiro verso, “Eu que já fui do pequeno-almoço à loucura” ecoa os primeiros de Sexton, confundindo, logo de início, as pessoas do discurso, já que no poema de Sexton é o doutor quem “caminha do café da manhã à loucura” (“You, doctor Martin, walk from breakfast to madness”), enquanto na pena de Adília é a voz da enunciação. A segunda referência direta está no verso “a Elisabeth era a princesa das raposas”, que se repete duas vezes no poema de Adília. Novamente, as pessoas se misturam, pois no poema original é Dr Martin “o príncipe das raposas”: “Of course, I love you;/ you lean above the plastic sky,/ god of our block, prince of all the foxes.”²⁶⁵ O amor ao médico, nesses versos, se expressa como uma consequência lógica e inevitável da sua autoridade, evidente na imagem do médico situado “acima do céu plástico”. Sua autoridade é divina no bloco hospitalar (“god of our block”), ou monárquica na imagem do “príncipe das raposas” (talvez as raposas se refiram aos próprios internos, já que mais adiante no poema há uma menção ao puxão das “foxy children”).

A imagem do “príncipe das raposas” transferida por Adília à figura de Elisabeth (“a Elisabeth era a princesa das raposas”), enquanto reitera a indistinção entre “eu” e “outro” no poema de Adília, aponta também, em oposição, à distinção entre os amores pelas duas figuras. Enquanto o amor pelo doutor no poema original é quase uma obrigação, condição de vida dos internos, o amor por Elisabeth no poema de Lopes é

²⁶⁵ “É claro que eu te amo; você se apoia acima do céu de plástico,/ deus do nosso bloco, príncipe de todas as raposas.”

associado ao afeto físico e à delicadeza dos cuidados de Elisabeth, ao conhecimento que ela tem dos seus desejos e vontades (“só ela sabe as cores os cheiros a viscosidade/ de que eu gosto nos shampoos/ só ela sabe como eu gosto da água quase fria”; “a Elisabeth era a princesa das raposas/ precisava das mãos dela na minha cabeça”).

Mas se Dr. Martin é o príncipe das raposas no poema de Sexton, a própria poeta também se descreve como rainha da instituição (“And I am queen of this summer hotel”²⁶⁶), ou dos seus próprios pecados (a loucura?), na última estrofe: (“I am queen of all my sins forgotten”), verso no qual ecoam as palavras de Hamlet (“all my sins remembered”²⁶⁷). Talvez essas figuras paralelas da monarquia ou dos contos de fadas apontem uma forma metafórica de disputa de poder, afinal, a rainha tem mais poder que o príncipe²⁶⁸. Visto por outro ângulo, porém, o príncipe dos contos de fadas representa tradicionalmente o interesse romântico, assim como o salvador da princesa. Se Sexton é rainha e Dr. Martin o príncipe, que papel sobra para “Elisabeth” do poema de Adília Lopes? O papel de filha da rainha (sua persona, criada por ela), ou de vítima que o príncipe precisa salvar? Ou o papel de amante ou mesmo rival do príncipe (aquela que Dr. Martin quer salvar, expulsar, e que também poderia lhe causar fascinação?).

As referências continuam em “ah não haver facas que lhe cortem o/ pescoço senhora doutora eu não volto/ ao seu antiséptico túnel/ já fui bela uma vez agora sou eu/ não quero ser barulhenta e sozinha/ outra vez no túnel o que fez à Elisabeth?”. O lamento pela falta de facas para agredir à doutora já está no poema de Sexton (“There are no knives/ for cutting your throat” [“não há facas/ para cortar seu pescoço”]), e o antiséptico túnel é a imagem que Sexton usa para descrever o hospital psiquiátrico (“I speed through the antiseptic tunnel”), o qual se torna, no poema de Adília, o macabro salão de beleza, para onde ela promete não retornar. Mas a imagem do túnel pode ser lida também como cena do crime, onde a senhora doutora poderia ter assassinado Elisabeth (“outra vez no túnel o que fez à Elisabeth?”).

No poema original, as afirmações finais aparecem como uma descrição passiva de si e dos outros pacientes, sem manifestação de desejo ou possibilidade de

²⁶⁶ “E eu sou rainha desse hotel de veraneio”

²⁶⁷ “Por fim, uma vez que o mote de ‘You, Doctor Martin’ é a relação com a loucura, não é demais lembrar que o verso ‘I am queen of all my sins forgotten’ ecoa as palavras de Hamlet, que todos acreditavam estar louco, ‘all my sins remembered’.” (OLIVEIRA, 2004, p 127)

²⁶⁸ “Portanto, há no poema uma dupla relação de poderes, entre o médico e os pacientes, o primeiro impondo aos últimos uma ordem mecânica e autoritária, e entre a poeta-paciente, que descobre uma ordem mais profunda-- ou uma desordem mais repleta de significação -- na própria loucura ou na poesia. Se a voz poética se define como louca, é ao mesmo tempo suficientemente lúcida para analisar a anatomia de sua relação com seu confessor.” (OLIVEIRA, 2004, p. 126)

mudar a situação (And we are magic talking to itself,/ **noisy and alone**. (...) **Once I was beautiful. Now I am myself**,/ counting this row and that row of moccasins/ waiting on the silent shelf.”). As mesmas palavras, no poema de Lopes, são posicionadas de forma a alterar essa lógica: “senhora doutora eu não volto/ ao seu antiséptico túnel/ **já fui bela uma vez agora sou eu**/ não quero ser **barulhenta e sozinha**”. O poema de Lopes se revolta contra a “senhora doutora” por ter lhe tirado a Elisabeth e, nesse sentido, assume uma voz menos passiva do que aquela dos poemas de Sexton, afirmando que não retornará.

De certa forma, Adília Lopes inverte a lógica da loucura e da saúde a partir dos poemas de Sexton: a expulsão de Elisabeth, interpretada nessa leitura como uma parte de Anne Sexton, a sua *persona* morta pelo psiquiatra (ou pela “senhora doutora”), não representaria a cura e a saúde, mas a própria loucura. Se um dia aquela que fala no poema já foi bela e agora é apenas ela mesma, essa mesma voz não quer ser mais “barulhenta e sozinha” (características dos internos no poema de Sexton) e, justamente por isso, não voltará nunca mais ao “túnel antiséptico”. Se a figura de Elizabeth representa, na perspectiva do psiquiatra, a loucura, o lado maníaco de Anne, que deve ser curado; a Elisabeth do poema de Lopes é uma parte fundamental de si, alguém sem a qual ela não pode viver. Quando a voz do poema de Lopes afirma não querer mais ser “barulhenta e sozinha”, como são os internos do hospital no poema de Sexton, refere-se também à perda de Elisabeth: sem Elisabeth ela ficará solitária. Sem Elisabeth, essa figura que fala no poema de Adília não deixará de ser como os doentes do hospital, muito pelo contrário.

Apesar de Adília repetir o nome de Elisabeth ao longo de todo o poema, é apenas no final que se repete a frase do título (título do poema de Adília mas também de Anne Sexton): “a Elisabeth foi-se embora/ é só o que tem para me dizer senhora doutora/ com uma frase dessas na cabeça/ não quero voltar à minha vida”. A reação a essa frase duplica o “eu” do final do poema. O “eu” aqui poderia ser Anne Sexton, que descobre ter perdido Elizabeth e não quer, por isso, voltar à própria vida (na interpretação de que sem a *persona* Elizabeth, Anne Sexton não pode viver). Mas esse final poderia também retornar a voz do poema à própria Adília Lopes que, depois de ler o poema de Sexton, não consegue voltar a si, à sua própria vida, misturando-se com Anne. O poema de Adília Lopes joga com a mistura das pessoas (o “eu” se mistura com a “senhora doutora”, Elisabeth se mistura com o médico de Sexton na imagem da princesa/príncipe das raposas etc.). Esse jogo diz respeito justamente à questão da

“persona”, da cisão de um eu em duas pessoas, à presença de Elisabeth como Elizabeth, e, portanto, como Anne. Diz respeito também, porém, à mistura propiciada pela leitura de literatura, pela identificação da leitora. Por fim é a própria Adília Lopes que se mistura com Anne Sexton: “com uma frase dessa na cabeça” (o verso de Anne Sexton), “eu não quero voltar à minha vida”. Desse processo trata também a função das águas compostas no imaginário: misturar e separar. A água que lava a cabeça, a espuma dos xampus, é também uma cola, dissolve contornos e barreiras.

“senhora doutora”

O fato de a poeta assumir publicamente que tem uma doença mental, tema importante da sua poesia, é “um dos gestos políticos mais notáveis na escrita de Adília Lopes” segundo Burghard Baltruch (2019)²⁶⁹. “Trata-se”, continua o pesquisador, “de um dos principais leitmotiv da sua obra, com o qual denuncia os discursos da psiquiatrização e medicalização, do heterossexismo ou das categorias de classe e da divisão sexual do trabalho, como estratégias de controlo social e de normalização.” (idem). O trabalho da poesia adiliana com o tema, lido de um lado como “estratégia poética de politização da vida privada” (idem), que “se levanta contra a barbárie normativa” dos discursos hegemônicos a respeito da saúde mental (HONDA, 2018, p. 90), pode também ser entendido como atitude que resiste, de outro lado, ao mito romântico do poeta como gênio perturbado ou louco²⁷⁰. A romantização das vivências em torno da saúde mental é impossibilitada pela forma irônica e ao mesmo tempo prosaica com a qual Adília trata o tema. Ao mesmo tempo, a separação entre saúde e doença é problematizada por Lopes, não apenas indiretamente, como é o caso da figura de Elisabeth, mas diretamente em diversos poemas nos quais as psiquiatras e psicanalistas são personagens importantes, geralmente retratadas de forma crítica. Nesse sentido, o diálogo com o poema “You, Dr. Martin”, de Sexton, se estende para muito além das margens do poema aqui discutido.

A figura do psiquiatra ou do psicanalista como autoridade com a qual se constrói certo antagonismo é recorrente na obra de diversas poetisas para quem o tema da saúde mental é central, além de Anne Sexton, como Sylvia Plath ou a dramaturga Sara Kane, por exemplo. Em diversos casos, o diálogo ou a referência ao médico como

²⁶⁹ “‘Ser poetisa e ter uma doença mental põe problemas’ - a politização da loucura em Adília Lopes”. Apresentação no MLA International Symposium 2019.

²⁷⁰ Como mostra Sofia Sousa Silva em seu prefácio à antologia *Aqui estão as minhas contas*, publicada no Brasil em 2019.

figura de autoridade patriarcal faz parte desse universo poético (podemos lembrar, por exemplo, “Herr Doktor/ Herr Enemy” em “Lady Lazarus”, de Plath). Oliveira (2004) chama atenção à comum associação entre as figuras do médico e do pai na poesia de Sexton: “Em ‘Cripples and Other Stories’, de *All My Pretty Ones*, a identificação é explícita: ‘God damn it, father-doctor’.” (OLIVEIRA, 2004, p.127). No poema de Adília Lopes a novidade está, então, na figura da “senhora doutora”, que vem substituir por uma mulher o médico patriarcal de “You, Doctor Martin”. Mas essa novidade de Lopes também não se limita apenas ao poema “A Elisabeth Foi-se Embora”. A psiquiatra ou a psicanalista como figura feminina de autoridade antagônica é um mote recorrente nas suas obras. É o caso de:

Duas intrujonas

Nunca tive pesadelos e nunca tive dores de cabeça. Uma vez uma médica psiquiatra não percebeu nada do que eu lhe disse, não trabalhou, mandou-me tomar Surmontil, um remédio para não ter pesadelos.

Uma vez uma cabeleireira impingiu-me um spray para o cabelo para eu pôr quando estava na praia. Eu nunca ia à praia.

29/7/15

(LOPES, 2016, p. 117)

O poema “Duas Intrujonas”, publicado em *Bandolim* (2016) recorre novamente à associação entre hospital e salão de beleza, psiquiatra e cabeleireira, brincando com a ideia dos tratamentos “para a cabeça” (tanto a cabeça enquanto parte do corpo físico, como a cabeça enquanto imagem da mente e do psiquismo), e acenando para a expressão “lavagem cerebral”. Em “A Elisabeth...”, o ato de lavar a cabeça tem também um sentido duplo, mas essa imagem é associada negativamente à doutora, e positivamente à Elisabeth (“não suporto que a senhora doutora me toque na cabeça/ eu só venho cá senhora doutora/ para a Elisabeth me lavar a cabeça”). No poema de *Bandolim*, porém, não há positividade na relação com a cabeleireira. Ambas as figuras, cabeleireira e psiquiatra, recomendam produtos que não condizem com as experiências reais do “eu”. A ponte entre o tratamento psiquiátrico e o tratamento de beleza reitera a problemática da normatização e da padronização (padrões de beleza são associados a padrões de comportamento), e o caráter dessa normatização é colocado também como problema de gênero.

Em um trecho do poema “Ler e Escrever” do livro *Manhã* (2015), a figura associada à psicanalista é a professora, e ambas ocupam um espaço de autoridade intelectual falha, invertendo a imagem da detentora de saber, e opondo tanto a educação

formal quanto o tratamento psicológico (que “não vale a pena”) à literatura, que valeria a pena. A ironia do poema, nas palavras finais, não permite saber se a expressão “não vale a pena” é dita pela professora, pela psicanalista, ou pela poeta. A psicanalista acredita que a literatura não vale a pena? A poeta conclui que a psicanálise não vale a pena?

Aos 21 anos recorri a uma psicanalista estúpida. Contei-lhe que tinha lido o *Em busca do tempo perdido*. Ela me disse: Ainda não perdeu muito tempo! As professoras e as psicanalistas não leram livros. Percebi isto tarde. Não vale a pena. (LOPES, 2015, p. 126)

Por fim, dois últimos poemas nos interessam nesse breve apanhado de figuras das psiquiatras e psicanalistas adilianas. O primeiro também se inicia contextualizando a idade do ocorrido: novamente aos 21 anos, de modo que pode se tratar da mesma psicanalista referida no poema anterior.

Uma psicanalista

Aos 21 anos, consultei uma psicanalista medonha. O consultório dela era uma casinha me lembrou logo a casinha de chocolate. Foi o que me valeu. A literatura salvou-me sempre. Pensei com os meus botões quando pude pensar com os meus botões: sei muito bem quem é esta mulherzinha! És a bruxa da casinha de chocolate! Já percebi tudo. Tenho de ser muito esperta se quero sair daqui com vida. Fui muito esperta.

27/7/15
(LOPES, 2016,

p. 120)

Aqui Adília retorna ao bordão da bruxa dos contos de fadas, mulher maldosa que atrai as crianças com a sua casinha de doces, para depois devorá-las. Com a ajuda da literatura (que “salvou-me sempre”), Lopes reconhece o mal feminino na figura da “psicanalista medonha”, e precisa ser muito esperta para sobreviver a ela (fazendo também uma brincadeira com o conceito de “resistência” em psicanálise. Não é possível saber se a resistência do “eu” do poema é um sintoma ou a necessidade real de resistir a uma situação de perigo). Mas esse mal ganha facetas menos infantis na última figura de psiquiatra que leremos aqui, em *Irmã Barata, Irmã Batata* (2000).

Em 81, disse à Dra. Manuela Brazette, psiquiatra, ‘eu sou feia’. Ela disse-me ‘Não é ser feia. Não há pessoas feias. Não tem é atractivos sexuais.’ Lembrei-me então do homem que em 74, tinha eu 14 anos, se cruzou comigo no Arco do Cego. Lembrei-me do homem, da cara do homem vagamente, mas lembrei-me muito bem do que ele me tinha dito ao passar por mim. Tinha-me dito ‘Lambia-te esse peitinho todo’. Lembrei-me também da meia dúzia de outros homens que durante a minha adolescência me tinham dito quando eu passava ‘Coisinha boa’ e ‘Borrachinho’. Ainda hoje me sinto profundamente agradecida a esses homens. Pensei que eles estavam a avacalhar, que eram uns porcalhões. Mas quem estava a avacalhar era a Dra. Manuela Brazette, ela é que é uma porcalhona. Acho que um homem nunca consegue ser mau para uma mulher como outra mulher. (LOPES, 2014, p. 408)

Há, nesse poema, aspectos sensíveis e complexos, como a inversão subversiva de sentido às memórias de assédio, que Rosa Maria Martelo interpreta como

uma forma de responder às “palavras que ferem” da psiquiatra e, invertendo a escala de valores, “se recuperar da dor e da humilhação sentidas” (MARTELO, 2004 p. 114)²⁷¹. Em vez de a conversa com a psiquiatra representar a elaboração positiva de um trauma, que poderia ser associado às memórias de assédio, são as memórias de assédio que permitem, na inversão irônica do poema de Adília, a elaboração do trauma, causado pelas palavras da Dra. Manuela Brazette. Nesse poema a própria sessão psicanalítica é o trauma. Faz parte do sistema adiliano de ironias também o uso de afirmações categóricas que, por meio do choque que causam, apontam para aspectos pouco explorados nas experiências e nas interações. O choque gerado nesse texto, principalmente pela frase final (“Acho que um homem nunca consegue ser mau para uma mulher como outra mulher”) tem um efeito hiperbólico que chama a atenção não apenas como crítica a certos pensamentos sobre saúde mental (na figura da psiquiatra), mas como necessidade de reconhecer a importância do mal exercido entre mulheres, recusando a mitificação das relações femininas como algo que seria sempre acolhedor, um mal que inclui até mesmo temas como violência de gênero.

Todas essas figuras de psicanalistas e psiquiatras encarnam vozes femininas de autoridade que são associadas na pena de Adília Lopes, mais ou menos diretamente, à maldade. A “senhora doutora” de “A Elisabeth Foi-se Embora” não é diferente. Ela é responsável pelo sofrimento vivido pelo sujeito do poema. Entretanto, na forma como Adília Lopes constrói a personagem Elisabeth (ou as memórias que o “eu” do poema tem dela), cria-se também, em paralelo, uma outra relação entre mulheres no texto, esta sim afetiva, carinhosa, e sensual, apoiada na imagem do ato de lavar os cabelos da amada, e nas imagens materiais da viscosidade e das espumas a ela associada.

“A viscosidade dos xampus”

O contraponto feito pela voz da enunciação entre a positividade do toque de Elisabeth em sua cabeça e a recusa ao toque da “senhora doutora” faz, é claro, referência à ideia de lavar a cabeça ou mexer na cabeça em sentido figurado: se a “senhora doutora” faz no poema de Lopes o papel da psiquiatra (Dr. Martin nos poemas

²⁷¹ “Este texto coloca-nos perante uma forma extremamente insidiosa de sofrimento: aquela que advém da dor infligida pelas palavras do outro. Independentemente da intenção e do contexto em que poderiam ter sido ditas, as palavras da Dr^a Brazette transformam-se, neste episódio, em autênticos bisturis, prontos a cortar ou a ferir. Simplesmente, aquela que as ouve tem uma atitude ironista e confronta essa situação discursiva, clínica, asséptica e (aparentemente) correta, com outra, que – e isso não é irrelevante – poderia ser descrita como uma situação de assédio sexual a menores na rua. E, de repente, a escala de valores inverte-se, e é isso que permite à paciente da Dr^a Brazette recuperar da dor e da humilhação sentidas.” (MARTELO, 2004, p. 114)

de Sexton), e Elisabeth representa uma *persona* (“manic Anne, sometimes sexy Anne”, como diz a carta de Sexton) que a/o psiquiatra quer eliminar, o poema de Adília defende que o toque da doutora é um toque incômodo, dolorido, que lhe faz mal, já que ela não quer que a doutora “lave” Elisabeth da sua cabeça. Por outra perspectiva, porém, Elisabeth também lava a sua cabeça, também representa essa limpeza mental. Mas a lavagem feita por Elisabeth é apoiada nas imagens sensuais e afetivas, sensorialmente prazerosas.

Nesse ponto, torna-se relevante o diálogo estabelecido por Adília Lopes ainda com outra Elizabeth. O poema “The Shampoo”²⁷², de Elizabeth Bishop, um dos poucos em que a poeta parece assumir mais diretamente a presença da experiência lésbica na sua poesia, mesmo de forma sutil, se tornou um grande marco das imagens poéticas sensoriais associadas às relações afetivas e eróticas entre mulheres. Adrienne Rich afirma que o poema “celebra um rito sério, delicado e prático entre duas mulheres”.

Em “The Shampoo”, a imagem de lavar o cabelo da amada se apresenta apenas no final do poema, como uma oferta: “— Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia/ amassada e brilhante como a lua.” (BISHOP, 2011, p. 197. trad. P. H. Brito). O início do poema aproxima as imagens dos líquens nas pedras e seu crescimento às imagens das estrelas, tematizando a brevidade da vida e da velhice, o medo da perda da amada. Mas, ao voltar das estrelas aos fios brancos no cabelo de sua amada, o poema de Bishop encontra no presente da experiência amorosa uma impressão de tempo infinito:

²⁷² O Banho de Xampu

Os líquens — silenciosas explosões
nas pedras — crescem e engordam,
concêntricas, cinzentas concussões.
Têm um encontro marcado
com os halos ao redor da lua, embora
até o momento nada tenha se alterado.
E como o céu há de nos dar guarida
enquanto isso não se der,
você há de convir, amiga,
que se precipitou;
e eis no que dá. Porque o Tempo é,
mais que tudo, temporizador.
No teu cabelo negro brilham estrelas
cadentes, arredias.
Para onde irão elas
tão cedo, resolutas?
— Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia
amassada e brilhante como a lua.
(BISHOP, 2012, p. 197. Trad: Paulo Henriques Brito)

As “estrelas cadentes” nos cabelos negros de Lota — os fios grisalhos, a própria marca da transitoriedade da existência — são a imagem central de um poema que é, no entanto, uma comemoração do amor. Ainda que esteja tão visível o prenúncio da velhice e da morte, diante da paixão amorosa a possibilidade do fim é tão remota quanto o encontro entre o halo em torno da lua e os líquens nas pedras.” (BISHOP, 2011, p. 21)

O poema de Bishop se situa na contramão de uma tradição de poemas a respeito da beleza da amada, nos quais a juventude é um valor insubstituível, e a ameaça da velhice representa a destruição do amor. Ao mesmo tempo, como vimos no capítulo anterior a imagem de Bishop como figura problemática da tradição, aqui podemos perceber as nuances da importância dessa poeta, que também desafia paradigmas da tradição masculina hegemônica, e apresenta modelos inovadores da relação poética tradicional com os temas do amor e do tempo.

A ponte com o poema de Bishop no texto de Lopes, afora abrir o diálogo intertextual do poema para além das referências a Sexton, permite mostrar Lopes brincando novamente com a identidade de “Elisabeth” que, sendo uma parte fundamental da psique, se torna também a amante que lava os cabelos. A voz do poema de Lopes se coloca, então, também no lugar da amante de Elizabeth (Bishop), lamentando a perda da amada (perspectiva que se apresentava já no poema de Bishop). Do ponto de vista da imaginação material, ambos os poemas se referem à mesma imagem das águas compostas que a lavagem dos cabelos sugere. Digo águas compostas justamente porque não há imagem de pureza ou de águas límpidas, mas do xampu que forma espuma (com suas pequenas explosões comparadas aos líquens na pedra, no poema de Bishop). As imagens do poema de Bishop, porém, transitam entre a escuridão do céu, o cinza da pedra e dos líquens, o brilho branco das estrelas e das mechas no cabelo de Lota, e o prata da bacia e da lua. O poema é como uma (belíssima) fotografia em preto e branco, na qual correspondem céu e terra em imagens espelhadas. Já a memória da lavagem dos cabelos de Elisabeth, no poema de Adília Lopes, pinta a cena em cores: “só ela sabe as cores os cheiros a viscosidade/ de que eu gosto nos shampoos”.

A viscosidade, a materialidade das “águas compostas”, parece remeter, no poema de Lopes, talvez até mais explicitamente do que no poema de Bishop, à sexualidade feminina, além da presença dos cheiros, e da descrição do prazer da água quase fria que escorre: “só ela sabe como eu gosto da água quase fria/ a escorrer-me pela cabeça abaixo”. Enquanto o poema de Bishop se permite apenas uma entrada breve e sutil no universo da sexualidade feminina a partir das suas vivências, as imagens do

poema de Lopes mergulham os dedos, por assim dizer, nas cores, nos cheiros e na viscosidade prazerosa dessa relação, mesmo que apenas imaginária, com a intimidade sensual feminina. A imagem dessa lavagem dos cabelos não é nada asséptica, se opondo inclusive ao túnel da “senhora doutora”.

Ainda assim, o poema de Adília descreve o prazer dessa relação como memória de um passado feliz, atrelada diretamente ao sofrimento presente, pelo tema da perda (que une Bishop, Lopes, e Sexton, em tons totalmente diferentes). “Não me venha dizer que o tempo cura tudo”, diz o poema de Lopes, talvez em resposta a Bishop que afirma que “o Tempo é,/ mais do que tudo, contemporizador.” (BISHOP, 2011, p. 197).

Mas a materialidade da espuma do xampu, o tempo e a mistura amalgamada viscosa entre prazer e tristeza nos levam ainda a outro poema de Lopes, do mesmo livro, publicado poucas páginas depois de “Elisabeth...”

No more tears?

No More Tears

Quantas vezes me fechei para chorar
na casa de banho da casa da minha avó
lavava os olhos com o shampoo
e chorava
chorava por causa do shampoo
depois acabaram os shampoos
que faziam arder os olhos
no more tears disse Johnson & Johnson
as mães são filhas das filhas
e as filhas são mães das mães
uma mãe lava a cabeça da outra
e todas têm cabelos de crianças loiras
para chorar não podemos usar mais shampoo
e eu gostava de chorar a fio
e chorava
sem um desgosto sem uma dor sem um lenço
sem uma lágrima
fechada à chave na casa de banho
da casa da minha avó
onde além de mim só estava eu
também me fechava no guarda-vestidos grande
mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
nunca ninguém viu um vestido chorar
(LOPES, 2014, p. 125)

Tanto “Elisabeth foi-se embora” quanto “No more tears” dialogam, dessa forma, também com o universo de imagens do poema “The Shampoo” de Bishop. Mas a ponte com Anne Sexton está estabelecida. Nesse gesto intertextual duplo, Adília Lopes coloca, como é do seu feitio, as duas poetisas para conversar, e essa não é uma conversa

tranquila. Ao que tudo indica, Anne Sexton era grande admiradora de Bishop²⁷³, mas Bishop, como já vimos, não é uma “mãe literária” fácil, e Sexton não segue os passos dela na sua escrita, situando-se no polo quase oposto ao de Bishop no cenário da poesia estadunidense da época. Bishop não esconde sua desaprovação²⁷⁴:

A poeta Elizabeth Bishop repudiou o excesso de "matéria pessoal" e "amadorismo" de Sexton. A propósito, Bishop era umas das vozes mais ácidas em relação à obra de Sexton e ao gênero Confessional: "I hate Confessional Poetry, and so many people are writing it these days. Besides, they seldom have anything interesting to 'confess' anyway". Bishop lamentava o fato de que Robert Lowell tivesse dado início a um gênero que considerava "fácil", "deplorável", em que "valia de tudo" (OLIVEIRA, 2004, p. 132)

A recusa de Bishop à poesia denominada “confessional”²⁷⁵ torna a referência ao seu poema “The Shampoo” em “A Elisabeth Foi-se Embora”, um gesto provocativo e irônico de Lopes, que insere um dos poucos poemas em que Bishop assume o uso mais direto da sua experiência pessoal na sua poesia, justamente em meio à complexa trama de referências aos poemas e à vida de Sexton. Adília Lopes obriga Bishop a dividir o mesmo espaço poético de Sexton. Podemos pensar, porém, que o trecho da lavagem do cabelo é também o momento em que o poema de Lopes mais se distancia das referências à vida de Sexton, permitindo-se imaginar para além do universo da poeta estadunidense. É como se ela colocasse as duas poetisas em conflito, mas extraísse também, de cada uma delas, aquilo que mais a interessa.

O poema “No More Tears”, cuja temática poderia ser lida como irônica em relação à suposta literatura “confessional”, parece tomar certa distância irônica do

²⁷³ Oliveira mostra, por exemplo, que em “Ringing the Bells”, por exemplo, Sexton parece se apropriar de imagens do poema de Bishop, "Visits to St. Elizabeth's" (OLIVEIRA, 2004, p. 124)

²⁷⁴ Talvez precise ser dito também que o desgosto de Bishop pela poesia de Sexton se manifestava também como uma recusa mais generalizada à escrita de muitas outras mulheres, que ela parece colocar num mesmo conjunto sem distinção, em uma avaliação bastante generalista: "Aquela Anne Sexton ainda tem um pouco de romantismo demais, e do que eu chamo de escola literária feminina da 'nossa linda prata antiga', que se resume à atitude de exclamar: Ah, como éramos gente 'de bem'. V.[irginia] Woolf, K.[atherine] A.[nne] P.[otter], E.[lizabeth] Bowen, R.[ebbecca] West, etc. -- todas vivem fazendo isso. Sua maior preocupação é deixar bem claro para o leitor qual a posição social delas -- e esse nervosismo interfere o tempo todo com o que elas acham que querem dizer". Carta de 27 jul. 1960. Apud BISHOP, Elizabeth. Uma Arte. As Cartas de Elizabeth Bishop. Tradução de Paulo Heriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 418. (OLIVEIRA, 2004, p. 133)

²⁷⁵ Após a publicação do livro *All my pretty ones* (1962), de Anne Sexton, no entanto, “Até mesmo Elizabeth Bishop, calando suas reservas anteriores, escreveu a Sexton elogiando os poemas “pungentes, terríveis, reais-- e muito bons” (OLIVEIRA, 2004, p. 140). Ainda assim, segundo Kathleen Spivack em *With Robert Lowell and His Circle*, no único encontro entre as duas, que parece ter ocorrido anos depois, ambas estavam receosas de se encontrar, e a conversa foi desviada por Bishop de qualquer tema mais diretamente literário na seguinte passagem: “‘Tell me, Anne,’ Elizabeth leaned over, ‘How much money do you get for a reading nowadays?’ ‘At least a thousand,’ was Anne’s immediate answer. And the two poets were off, talking about contracts and money and publishers who had or hadn’t done them wrong.” (SPIVACK, 2012, p. 108). O relato de Spivack termina com uma Bishop silenciosa que parece “desconsiderar” o encontro: “‘Well, really,’ she said at the door, dismissing the whole encounter.” (idem).

aspecto emocionalmente carregado no “Shampoo” de Bishop, declarando seu uso do shampoo como instrumento de criação de sentimentos fabricados, do choro desprendido de qualquer tristeza. O efeito é ambivalente: de um lado, parece defender a possibilidade de “chorar a fio” (defesa da poesia confessional?), enquanto de outro, parece ironizar o sofrimento como construção fabricada, jogo poético que não precisa passar pela honestidade da vivência pessoal.

Fazendo uma leitura mais próxima do poema “No more Tears”, podemos depreender que, se os xampus da Elisabeth (“Elisabeth foi-se embora”) remetiam à afetividade e sensualidade do poema de Bishop, aqui o xampu faz parte de uma atividade solitária da infância, que aproxima prazer e choro, em um jogo no qual é possível, trancada na casa de banho da avó, viver o choro “sem um desgosto sem uma dor sem um lenço/ sem uma lágrima”. Novamente, a ironia adiliana inverte valores: o choro é um bem, um prazer infantil, perdido diante da invenção da Johnson & Johnson. O contraste entre a relação a dois (duas) na ação de lavar os cabelos no poema anterior, e a relação solitária do poema “No More Tears”, entretanto, colapsa quando lembramos que Elisabeth é, entre outras, uma referência à *persona* de Sexton. Nesse sentido, também no poema “Elisabeth foi-se embora” podemos imaginar uma mulher solitária, que lava, sensualmente e carinhosamente, seu próprio cabelo.

Nesse segundo poema de espumas, porém, a relação entre “eu” e “eu mesma” também se sustenta em certa duplicidade: “fechada à chave na casa de banho/ da casa da minha avó/ onde além de mim só estava eu.” Esse duplo “eu”, que dialoga com a duplicidade da Elisabeth de Sexton, está acompanhado novamente, nesse poema infantil, das relações familiares femininas: a casa pertence à avó. Além disso, no cerne do poema supostamente solitário do choro voluntário como exercício autoerótico, aparece a relação dissolvida entre mãe e filha: “as mães são filhas das filhas/ e as filhas são mães das mães/ uma mãe lava a cabeça da outra”. O verso ecoa a expressão “uma mão lava a outra”: a troca acontece entre duas pessoas, ou entre as duas mãos de uma mesma pessoa? Como já vimos, as águas compostas (aqui figuradas nas imagens do xampu e das espumas) têm essa qualidade de unir e separar, dissolvendo e recriando os limites, inclusive entre identidades e relações.

No diálogo desse poema com “Elisabeth Foi-se Embora”, passando pelo Shampoo de Bishop como uma viscosidade colante que une os dois, aproximam-se também as relações afetivo-sexuais (na ação de lavar os cabelos) das relações de maternidade e filiação. Pois aqui as filhas também são mães, as mães também são filhas,

e, se “uma mãe lava o cabelo da outra”, no diálogo com a imagem sensual que está em Bishop, mas também no seu outro poema em diálogo com Sexton, os limites entre as relações afetivo-sexuais e as relações de maternidade são borrados.

More tears

Esse tema não é estranho ao trabalho poético de Sexton, nem, infelizmente, à sua biografia, seja no papel da vítima, seja da agressora. Além da peça “Mercy Street”, o poema “Rapunzel” explora imagens de incesto, remetendo ao tema do abuso infantil. Talvez os versos finais de “No More Tears”, que causam tanto estranhamento, possam fazer referência ao poema de Sexton. A imagem de estar “fechada a chave na casa de banho/ da casa da minha avó” repete a imagem do começo do poema, mas dessa vez reitera a tranca, como se precisasse testar se a porta está trancada. Não sabemos se o gesto está lá para proteger a privacidade do “eu” do poema, ou para denotar que outra pessoa poderia a ter trancado. Além disso, sua solidão na casa de banho é também redobrada, de forma ambivalente, como já vimos (“onde além de mim só estava eu mesma”). Essa ambivalência se aprofunda no final do poema: “também me fechava no guarda-vestidos grande/ mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro/ nunca ninguém viu um vestido chorar”. Se um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro, alguém mais a fechava ali? A imagem final mantém uma impressão assustadora, mas pouco definida, na qual o choro, que “ninguém nunca viu” parece absurdo (um vestido não chora), mas perde aqui a positividade do início do poema, além de ganhar o tom de um segredo sombrio.

A woman
 who loves a woman
 is forever young.
 The mentor
 and the student
 feed off each other.
 Many a girl
 had an old aunt
 who locked her in the study
 to keep the boys away.²⁷⁶
 (SEXTON, 1981, pp.244-245)

²⁷⁶ “Uma mulher/ que ama uma mulher/ é para sempre jovem./ A mentora/ e a aluna/ se alimentam uma da outra./ Muitas garotas/ tiveram uma velha tia/ que as trancava no escritório/ para manter os garotos longe.”

Os versos do poema “Rapunzel”, acima citados, podem lançar luz sobre as imagens menos explícitas do poema de Lopes. O poema faz parte do livro *Transformations*, de Sexton, em que a poeta recria uma série de contos de fadas (a história da Rapunzel é introduzida na segunda parte do poema). O livro deve interessar a Adília Lopes, já que o gesto poético de transformação de contos de fadas também é empreendido por ela em diversos poemas, como “A Bela Acordada”. Além da imagem da “velha tia” que tranca a menina no escritório “para manter os meninos longe” ser potencialmente a inspiração para as imagens ambivalentes de estar fechada “sozinha” no banheiro e no armário do poema de Lopes, os versos “The mentor/ and the student/ feed off each other” são espelhados nos versos de Lopes: “as mães são filhas das filhas/ e as filhas são mães das mães/ uma mãe lava a cabeça da outra”.

As imagens fluidas também estão presentes no poema “Rapunzel”. Quando o poema se volta de fato para a narrativa do conto de fadas, o próprio jardim da bruxa, significativamente descrito como “mais belo que o de Eva”, é repleto de imagens aquáticas fantásticas, associações entre animais e figuras ao mesmo tempo solares e sombrias, do universo da bruxa e seus líquidos (cenouras cresciam como peixes, tomates ricos como sapos, a abóbora que canta como um golfinho etc.), chegando finalmente ao último canteiro, onde estão as plantas que a poeta associa à penicilina (poção, droga, remédio), e caracteriza como “mais fluidas do que Isadora Duncan”:

Once there was a witch's garden
 more beautiful than Eve's
 with carrots growing like little fish,
 with many tomatoes rich as frogs,
 onions as ingrown as hearts,
 the squash singing like a dolphin
 and one patch given over wholly to magic --
 rampion, a kind of salad root
 a kind of harebell more potent than penicillin,
 growing leaf by leaf, skin by skin.
 as rapt and as fluid as Isadoran Duncan.²⁷⁷
 (SEXTON, 1981, p. 246)

Em outras passagens, as duas mulheres (ou a mulher e a menina) são descritas como duas nuvens brilhando na garrafa de vidro, dois pássaros que se banham no mesmo espelho d'água, etc:

²⁷⁷ “Houve certa vez o hardim de uma bruxa/ mais belo que o de Eva/ com cenouras que cresciam como peixes,/ muitos tomates ricos como sapos,/ cebolas inchadas como corações,/ a abóbora cantando como um golfinho/ e um canteiro entregue à magia --/ *rampion*, um tipo de raiz para saladas/ uma campânula mais potente que a penicilina,/ crescendo folha por folha, pele por pele./ crescendo tão extasiadas e tão fluidas quanto Isadora Duncan”

We are two clouds
 glistening in the bottle galss.
 We are two birds
 washing in the same mirror.
 We were fair game
 but we have kept out of the cesspool.
 We are strong.
 We are the good ones.
 Do not discover us
 for we lie together all in green
 like pond weeds.
 Hold me, my young dear, hold me.²⁷⁸
 (idem)

As imagens finais das duas mulheres deitadas “todas de verde”, “como plantas aquáticas” de um lago (ou, em outro trecho, “macias como musgo”), trazem à mente as águas obscuras que Bachelard associa ao mal, ou a imagem de Ofélia, morta em meio às plantas aquáticas. E o último verso da estrofe acima inevitavelmente nos remete de volta a “Elizabeth gone”: “Hold me, my Young dear, hold me.” Ecoa, pela inversão, a voz de Elizabeth que diz “let me go, let me go.” Aqui somos obrigadas a retomar a hipótese de interpretação de “Elizabeth gone” deixada de lado ainda no início deste capítulo, em que “Elizabeth” seria uma referência à tia-avó de Sexton. Segundo alguns relatos de Anne Sexton, ela teria sido uma das pessoas, além de seu pai, a abusar de Anne na sua infância²⁷⁹. As imagens do apego ambivalente, da assombração da figura que parece tentar se libertar de dentro da urna de cinzas, de quem a voz da enunciação passa o poema angustiadamente tentando se livrar, ao mesmo tempo que demonstra tristeza pela sua perda, fazem ecoar essa relação obscura.

No entanto, a primeira estrofe do poema “Rapunzel” foi citada por Linda Grey Sexton em seu livro *Searching for Mercy Street: My Journey Back to My Mother* (2011), como abertura para o capítulo “Exposures”, onde ela narra a cena da sessão de análise na qual finalmente se lembrou dos abusos cometidos por sua mãe, Anne Sexton. A dissolução de contornos e a confusão de formas de relação afetiva aparece, inclusive biograficamente, como um legado feminino trágico. A lembrança chega a ela como uma assombração, mas também como uma ideia que quer ser escrita: “Something was

²⁷⁸ “Somos duas nuvens/ brilhando no vidro da garrafa./ somos dois pássaros/ que se lavam no mesmo espelho./ éramos jogo justo/ mas nos mantivemos fora da sujeira./ somos fortes./ somos do bem./ não nos descubra/ porque estamos deitadas juntas todas de verde/ como plantas aquáticas./ me abrace, minha querida jovem, me abrace.”

²⁷⁹ “Mother’s recollection of her father sitting on the edge of her bed, drinking and fondling her, and then of being discovered there with her father by her Nana, was also mixed up with the sexual feelings engendered by special “cuddles” with Nana on the couch in the older woman’s bedroom, cuddles whose essence would also be caught in suspension in the poem “Rapunzel,” from *Transformation*.” (SEXTON, 2011, p. 253)

coming up at me from behind, like an idea trying to get written, but worse.” (SEXTON, 2011, p, 249). A importância dessa intrusão biográfica na nossa discussão se torna inevitável justamente porque Linda Sexton também é escritora, e a imagem da escrita não deixa de ser um fantasma da mãe, e ao mesmo tempo um caminho possível de comunicação e elaboração nas palavras de Linda, como era para Anne Sexton.

Apesar do incômodo diante dessas descrições, e do fato deste trabalho não ter como objetivo discutir a vida ou a maternidade concreta dessas autoras ou as reflexões de Linda a respeito dessa relação tão complexa com a sua mãe, uma imagem de sua memória é tão diretamente relevante à nossa discussão imagética, que me sinto compelida a incluí-la nesta reflexão. Ao recordar o abuso, Linda Sexton imagina a saliva da mãe como veneno: “She’s putting the poison down deep inside! Why doesn’t someone come to help.” (idem). Depois, ela se descreve “vomitando o veneno”. Após o vômito, os gestos da mãe são de cuidado, e então ela “volta a ser sua mãe”: “I’m throwing up the poison but it burns. I’m crying and she holds my head. She’s pressing a cool washcloth on my forehead. Now she’s being my mother again.” (idem).

Linda Sexton, além de ser escritora, também foi apontada por sua mãe como a familiar responsável pela obra de Anne Sexton, no dia do seu aniversário de 21 anos, poucos meses antes do suicídio de Sexton. É muito difícil fazer uma leitura que passe pela obra de Sexton sem sermos atravessadas pela sua biografia, e parte disso é inerente à forma como a poeta fez questão de unir as duas em tantas instâncias, levando às últimas consequências a exposição de suas vivências na poesia, como sua filha tenta elaborar no livro. Não me interessa entrar em pormenores a respeito da relação complexa e cheia de sofrimento das duas, nem tentar entender a relação de Sexton com a sua tia avó. Afinal, este não é um trabalho voltado para biografias. Mas, na medida em que este trabalho explora o lado sombrio das metáforas de maternidade estabelecidas pela tradição de crítica literária feminista como centrais nas tentativas de descrever qualquer hipótese de uma tradição de mulheres, as vivências dessa hereditariedade concreta informam as metáforas, e são informadas por elas. Se as imagens das “boas mães” concretas são abraçadas como imagens importantes pela crítica feminista dos anos 70, como é o caso da mãe concreta de Alice Walker em “In Search of Our Mothers’ Gardens”, por exemplo, será importante também que tenhamos coragem de, ao menos, mencionar as relações sombrias e problemáticas de maternidade e filiação concretas do universo literário? Não sei responder. Tenho a impressão, porém, que o potencial metafórico da hereditariedade do amor sufocante, pervertido, e assustador diz

respeito também à nossa reflexão. Se a busca por mães literárias é uma busca por acolhimento e a idealização de um espaço de escrita fértil e próprio, a figura das mães más também aparece na perversão do amor e do acolhimento, nas ambivalências nas quais a herança entre mulheres pode ser também uma herança de males profundamente arraigados.

Mesmo essas maternidades subvertidas, porém, não deixam de conter ambivalência, como Linda Sexton mostra em seu livro. A criação dos poemas do livro *Transformations*, no qual está “Rapunzel”, é uma memória positiva de Linda a respeito de sua mãe, que um dia, ao perceber que Linda sempre relia os Contos de Grimm, perguntou quais eram os seus favoritos, e começou o projeto de poemas inspirados nos contos. Sexton mostra os primeiros poemas à sua filha, que os adora, e o livro, dedicado a ela, é considerado por Linda uma criação que elas compartilham: “They became the book *Transformations*, which she dedicated to me. I loved her for that, too. But even as we shared the creation of *Transformations*, other difficulties brought us closer to the abyss of her despair again.” (SEXTON, p. 146.)²⁸⁰

²⁸⁰ “One afternoon Mother came into the kitchen and found me with my usual bowl of vegetable soup, and a book propped against the salt shaker. “What are you reading, honey?” I turned the blue book spine outward. “Grimms’,” I replied, barely looking up. “You never get tired of those stories, do you?” She sat down beside me, musing, cigarette smoke spiraling upward. This was true, I thought. How often had I read and reread those fairy tales: I loved their dark, clever humor, the onion-skin-thin pages, the fat binding falling apart from being so well loved. It was a gray day; the light coming through the window backlit her face. I had heard that tone in her voice before. A thinking tone. A little bit of excitement. “Which are your favorites?” She picked up a paper napkin from the holder that stood next to the hand-painted china sugar bowl she had inherited from her Nana. “‘The Twelve Dancing Princesses,’ ‘The Little Peasant,’ ‘Godfather Death,’ ‘Rapunzel,’ ‘Briar Rose,’ ‘The White Snake,’ ‘Iron Hans.’” I was thinking aloud; as I spoke, she scribbled the titles on the napkin with a pencil. The napkin tore beneath the dull lead but that did not deter her. When I had finished she had quite a list and she disappeared back into her writing room. I returned to my book. Shortly thereafter she showed me the poem “Iron Hans,” and then “Snow White.” I loved them all as they grew in her black binder like a tribe of children. They became the book *Transformations*, which she dedicated to me. I loved her for that, too. But even as we shared the creation of *Transformations*, other difficulties brought us closer to the abyss of her despair again.” (SEXTON, 2011 p. 146).

Capítulo 12 – Sylvia Plath: “mãe suficientemente má”

O poema que abre o primeiro livro publicado por Adília Lopes estabelece o encontro de Lopes com a poesia de Sylvia Plath, novamente a partir da imagem aquática dos banhos, já anunciada no capítulo anterior. A sua leitura guiará os diálogos discutidos neste capítulo. Sendo o poema que abre seu primeiro livro, o texto faz a função de um cartão de visitas da sua poesia.

Memória Para Esther Greenwood

Vou tomar um banho quente
 medito no banho
 a água deve estar muito quente
 tão quente que deves aguentar
 com dificuldade
 o pé dentro de água
 então desces o teu corpo
 centímetro a centímetro
 até que a água chegue ao pescoço
 lembro-me dos tectos
 por cima de todas as banheiras
 em que estive
 lembro-me da textura dos tectos
 das rachas
 e das cores
 e das lâmpadas
 também me lembro das banheiras
 nunca me sinto tanto eu mesma
 como quando estou dentro de um banho quente
 não acredito no baptismo
 nem nas águas do Jordão
 nem em nenhuma coisa desse género
 mas pressinto que para mim
 um banho quente
 é como a água sagrada
 para essas pessoas religiosas
 quanto mais tempo permaneço na água quente
 mais pura me sinto
 e quando me ponho de pé
 e me embrulho numa toalha
 grande branca macia
 sinto-me pura e fresca
 como um recém-nascido

(LOPES, 2014, p. 11)

Como o título sugere, o poema é uma “transcrição traduzida para português, em versos, de um dos episódios iniciais do livro *A redoma de vidro* de Sylvia Plath” (PENNA, 2019, p. 36). De fato, ainda que em alguns momentos haja breves elisões de curtas frases, que fazem referência ao contexto do banho de Esther, a passagem é bastante fiel ao texto original criando o que Anna Klobucka denomina “efeito Pierre

Menard”, em referência ao conto de Borges²⁸¹. Considerando que as imagens de banhos se tornam depois uma tópica recorrente da poesia de Adília (como vimos até agora), será possível pensar o poema “Memória para Esther Greenwood” no corpo poético de Adília Lopes, como um tipo de embrião de onde brotam todos os outros. O poema se torna, nas palavras de Anna Klobucka, “Texto fundacional da obra poética de Adília Lopes” (KLOBUCKA, 2009, p. 309). Alguns temas do poema permitem a leitura: o enfoque da memória e a temática do retorno ao estado de recém-nascido, ao final do poema, formam, imaginativamente, o nascimento da poesia adiliana, simultânea ao renascimento da escrita de Plath.

Penna considera que a atribuição do título do texto à memória já determina “uma reorientação de sentido, uma vez que a memória é pelas próprias configurações neuropsicológicas do nosso corpo seletiva, associativa e maleável” (PENNA, 2019, p. 55). É interessante também observar a escolha da preposição “para”: as memórias não pertencem à personagem Esther Greenwood, são criadas por outra mente, e dedicadas a ela? Como toda poesia que trabalha de forma tão direta com a apropriação de outros textos, a obra de Adília Lopes levanta questões sobre as já velhas discussões a respeito da autoridade e da autoria do texto literário²⁸², mas marca, a partir da “transmutação da prosa para o verso” e do título como delimitação, como aponta Penna (idem), também seu espaço de autoria.

A questão da autoria e da sua dissolução dialoga, inclusive, com o contexto da passagem na novela de Plath, e com os motivos pelos quais esse banho de banheira é significativo para a personagem. Ao retornar sozinha de uma noite conturbada ao lado de sua amiga Doreen, Esther sente a necessidade de se purificar, não apenas das influências da amiga, mas de ter criado, naquela noite, uma identidade falsa (Elly Higginbottom, de Chicago²⁸³). Ao reproduzir justamente esse trecho, Adília Lopes veste

²⁸¹ “O poema produz assim o que podíamos apelidar de um ‘efeito Pierre Menard’, na esteira do conto de Borges: o episódio do romance de Plath não é propriamente canibalizado (pois não chega a ser digerido), nem dialogicamente interrogado, mas antes pura e simplesmente copiado. Porém, tal como *Don Quijote* reescrito por Pierre Menard, o texto sofre, por via deste processo, uma reformulação profunda do seu sentido, tornando-se simultaneamente o texto fundacional da obra poética de Adília Lopes e um sinal manifesto da sua orientação ginocêntrica.” (KLOBUCKA, 2009, p. 309).

²⁸² “A noção de construção de autoridade/autoria sobre os textos, particularmente através do procedimento de cópia e repetição através de pequenos desvios, isto é, através da produção de diferença por gestos mínimos, é constantemente evidenciada na obra adiliana.” (PENNA, 2019, p. 56)

²⁸³ Esther acaba de voltar de uma noite conturbada em Nova York com sua amiga Doreen, e, sentindo-se suja, decide tomar um banho de banheira. Mas a sensação de “sujeira” que Esther sente se relaciona, em parte, com as influências da amiga Doreen. De um lado, “Esther se sentia “esperta e cínica como o diabo” (id., *ibid.*) ao lado de Doreen.” (BERTACINI, 2018, p. 63), enquanto de outro, a aparência da amiga contrastava com a dela nessa noite de forma que ela se sentia “derretendo nas sombras”, enquanto

a identidade de Plath (ou se projeta como autora do texto de Plath, tanto faz), ironicamente reescrevendo justamente a cena em que Esther Greenwood tenta se purificar desse mesmo gesto: inventar outra identidade para si. O tema se reflete nos versos “nunca me sinto tão eu mesma/ como quando estou dentro de um banho quente”.

Um dos poucos trechos do texto original elididos no poema de Lopes é um parágrafo que se refere, no romance de Plath, ao contexto daquela noite e aos outros personagens. No original, essa passagem estaria situada entre os versos “é como a água sagrada para essas pessoas religiosas” e o verso seguinte, “quanto mais tempos permaneço na água quente”:

Eu disse a mim mesma: “Doreen está se dissolvendo, Lenny Shepherd está se dissolvendo, Nova York está se dissolvendo, tudo está se dissolvendo e nada mais tem importância. Eu não os conheço, nunca os conheci, e sou muito pura. Toda aquela bebida e aqueles beijos grudentos que testemunhei, e a sujeira que se instalou na minha pele no meu caminho de volta está voltando a ser algo puro. (PLATH, 2014, p. 28. Trad. Chico Mattoso)²⁸⁴.

A imagem da dissolução é interessante justamente porque a propriedade purificante da água, à qual Esther Greenwood dedica a maior parte de suas descrições dessa passagem, entra, de certa forma, em conflito com a capacidade de dissolução que pode, de um lado, livrar o seu corpo desses outros corpos, e de outro é capaz de dissolver barreiras (entre ela e os outros), e mesmo de dissolver a si. Os limites entre dissolução e purificação são um problema constante ao longo da novela de Plath, diretamente associados à figura da mãe. Enquanto o banho de banheira quente faz o papel de retorno ao útero (cena na qual a água maternal primordial é a saída purificante), a imagem da maternidade na figura de Dodo, em contraste, se opõe à pureza, como uma consequência aprisionante do sexo:

Esther nutre um sentimento de curiosidade por Dodo, a representação exagerada da mãe suburbana da década de 1950, a mulher cujo único potencial admitido era o da procriação. Mesmo estudada e casada com um profissional, assim como a sra. Willard e a própria sra. Greenwood, Dodo direcionara a sua vida para a eterna maternidade, permanecendo em um estado perpétuo de gestação, o que, aos olhos de Esther, parece ser o motivo de seu constante sorriso de tranquilidade ao passear com os filhos sob o sol: casar e ter filhos, para ela,

Doreen, brilhante e clara, “parecia ser de prata” (idem). Além disso, porém, o banho surge para a personagem como dispositivo para limpar de si mesma a outra identidade que tinha assumido naquela noite, Elly Higginbottom, de Chicago. O cheiro de fumaça do cigarro de Doreen a recebe quando ela volta sozinha ao quarto das duas, que ela acredita “ser ‘uma espécie de julgamento final (id., ibid.) por ter resolvido se aventurar em uma vida que não lhe pertencia, forjando uma identidade que ela não conseguia assumir como sua.” (idem). É esse momento que marca a decisão do banho de banheira: a necessidade de limpar do seu corpo não apenas as experiências desagradáveis da noite, mas a identidade inventada, e as influências de Doreen.

²⁸⁴ “I said to myself: ‘Doreen is dissolving, Lenny Shepherd is dissolving, Frankie is dissolving, New York is dissolving, they are all dissolving away and none of them matter any more. I don’t know them, I have never known them and I am very pure. All that liquor and those sticky kisses I saw and the dirt that settled on my skin on the way back is turning into something pure.’”

é como passar por uma lavagem cerebral e se tornar um escravo da vida familiar. A relação de Esther com crianças, nesse momento, se resume à lógica de que a rejeição da pureza levaria ao sexo, que levaria a bebês, que levariam a uma vida doméstica controlada pela figura do homem. Suas inquietações em relação ao namoro com Buddy e aos encontros em Nova York reverberam na figura de Dodo como um destino possível – um destino que ela, diferentemente das outras mulheres ao seu redor, parece, por vezes, repugnar. (BERTACHINI, 2019, pp. 109-110)

Devemos pensar que a presença de Plath como voz apropriada justamente no primeiro poema publicado por Lopes (no livro *Um jogo bastante perigoso*) pode definir uma relação de filiação nos moldes da tradição de mulheres idealizada pela *ginocrítica*? Como entender a metáfora da maternidade associada a essa cena da banheira (recortada de seu contexto por Lopes), e os significados que ela pode ter para a relação de maternidade de Plath na poesia de Lopes? Parece haver, nas suas referências a Plath, uma recorrência de imagens ligadas à maternidade, como veremos. No entanto, como Sylvia Plath é uma referência que perpassa, ainda que de forma menos importante do que em Lopes, a escrita também das outras poetisas aqui estudadas, farei aqui um recuo para abrir o escopo da discussão, procurando tornar a pergunta a respeito da relação entre Lopes e Plath mais abrangente. É possível pensar em Sylvia Plath como uma figura literária tão importante no cânone de mulheres poetisas da modernidade a ponto de considerá-la, metaforicamente, como imagem da maternidade literária? Plath poderá nos oferecer um caminho interessante para repensar essa metáfora, partindo da relação estabelecida pelas poetisas aqui estudadas com esse grande nome da poesia em língua inglesa no século XX. Retornaremos, por fim, às metáforas aquáticas, buscando amarrar essas reflexões.

Sylvia Plath mãe literária?

Se considerarmos que o processo de consolidação da importância de uma autora para as gerações posteriores se estabelece à medida que se constitui alguma distância histórica em relação à sua produção, parece seguro afirmar que Sylvia Plath, uma das poetisas estadunidenses de maior renome no século XX, se tornaria referência incontornável para mulheres que começam a escrever poesia a partir da década de setenta e oitenta. Será possível entendê-la, então, como “mãe literária” para as três poetisas aqui estudadas? Para responder a essa pergunta, não basta apenas atestar se Adília Lopes, Ana Cristina Cesar e Patti Smith estabelecem diálogo poético com Plath, e se ela faz parte do cânone lido pelas três poetisas. Trata-se também de rediscutir a produtividade da metáfora da *matrilinearidade* hoje.

Procurando compreender os debates da crítica de Sylvia Plath em torno da questão feminista, Anna Tripp (1994) reconhece, nas primeiras décadas dessa crítica, um tipo de cabo de guerra: de um lado, o esforço de reivindicação da figura de Plath como bastião do discurso feminista, e de outro lado a recusa a esse discurso, e acusação dessa tentativa como uma “deformação do legado” da poeta, argumentando que, em sua vida, ela teria sido tudo menos feminista. Em resposta, alguns dos discursos feministas a respeito de Plath a entendiam como vítima de uma “cavalaria que chegou tarde demais”, ao apontar como o livro de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* tinha sido publicado apenas justamente no ano da morte de Sylvia.

O que Tripp percebe é que ambos os lados nessa querela estavam calcados excessivamente na disputa biográfica da figura de Sylvia Plath, e pouco dispostos a dialogar na “superfície de seus poemas” (TRIPP, 1994, p. 254) que será, segundo seu argumento, o espaço adequado para encontrar a resistência buscada pelas críticas feministas.²⁸⁵ Que seja possível depreender, da obra poética de Plath, discussões a respeito de temas de extrema relevância aos discursos feministas é hoje ponto pacífico, independente das discussões a respeito de sua vida (também ainda relevantes, pois, como vimos, diante de poetisas suicidas fugir da biografia é uma tarefa além de difícil extremamente ambígua).

Em meio às leituras feministas mais atentas aos textos poéticos, porém, problemas semelhantes ocorrem. Plath é incluída por Wendy Martin, por exemplo, em uma lista de referências de uma suposta “ética-estética feminina” de “amor, cuidado, mutualidade e comunidade” hipoteticamente compartilhada por mulheres poetisas estadunidenses:

Thus, in *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich* (1984), Wendy Martin argues that American women poets represent a particularly "female aesthetic-ethic" of love, nurturance, mutuality, and community. "Building on the tradition of such women poets as H. D., Millay, Moore, Plath, and Levertov as well as Bradstreet and Dickinson," writes Martin, "Rich has evolved a female aesthetic-ethic based on shared relationship, emotional reciprocity, and empathetic identification—concerns that Carol Gilligan has recently argued are characteristic of women's development" (ERKKILA, 1994, p. 154).

Erkkila se refere a essa passagem na sua crítica de certo essencialismo sustentado por Adrienne Rich e outras críticas feministas em seu esforço de formular,

²⁸⁵ “Because they construe Plath's work as the transparent self-expression of a tragic or self-destructive victim, and attempt to look 'through' her writing to her life, these readings neglect the surfaces of her texts. And perhaps it is precisely on these surfaces— on the level of textuality, word-play, riddling, contradictions, ambiguities and even typographical devices—that the feminist reader might locate resistance.” (TRIPP, 1994, p. 254).

justamente, uma imagem de “tradição de mulheres” em poesia²⁸⁶. Além dessa crítica mais ampla, podemos afirmar que a proposta de leitura de Martin (e Rich) parece planificar as complexidades e diferenças entre todas essas autoras. No caso específico de Plath, a ideia de uma ética-estética de “amor, cuidado e mutualidade” parece reduzir os aspectos subversivos e menos palatáveis de sua poesia.

Tais leituras, ao reduzir as relações femininas construídas na poesia apenas a aspectos de acolhimento e amor, acabam não apenas por apagar problemas mais amplos dessa discussão, mas por reduzir a produção poética de poetisas como Sylvia Plath cujos temas e construção poética não se enquadram nesse discurso.

Quanto à questão da matrilinearidade como metáfora e ao conceito advindo da ginocrítica de “tradição de mulheres”, Sylvia Plath é, logicamente, anterior a toda essa discussão. Porém, Betsy Erkkilä mostra que fazia parte do discurso de Plath certa recusa a qualquer linhagem de autoras (mulheres) do passado: “Sylvia Plath set herself against a female poetic tradition she associated with "quailing or whining like Teasdale or simple lyrics like Millay" (Letters Home 24)²⁸⁷(idem).

Por meio desse exemplo, Erkkilä lembra que Sandra Gilbert e Susan Gubar repensam suas afirmações a respeito da possibilidade das mulheres modernas de escrever com “energia e autoridade” partindo de supostas relações construídas com mães literárias. Agora elas precisam dar conta de relações complexas com mães literárias ambivalentes:

As Sandra Gilbert and Susan Gubar note in rethinking their earlier assertion that contemporary women can "now attempt the pen with energy and authority" because they have been empowered by the struggles of their "eighteenth- and nineteenth-century foremothers" (The Madwoman in the Attic 51): "Confronting the lives and deaths of sometimes problematic foremothers," modernist and contemporary women writers "have had to ask, 'How usable, how energizing is a tradition of our own?' " (" 'Forward into the Past' " 240). (ERKKILÄ, 1994, p. 8)

Seria, a partir dessa discussão, a própria Plath uma figura “energizante”, útil, produtiva para as poetisas da geração posterior?

Plath em Adília: fragmentos de maternidade

A importância da poesia de Plath na escrita de Adília Lopes é inegável. Em entrevista de 2004 à poesia *Relâmpago*, Lopes inclui a poeta estadunidense em seu rol

²⁸⁶ “Rich, and along with her many American feminist literary critics, would become increasingly essentialist in their revisions and reconstructions of the female literary tradition.” (ERKKILÄ, 1992, p. 154)

²⁸⁷ “Sylvia Plath se colocou contra uma tradição poética de mulheres que ela associava a “se encolher ou choramingar como Teasdale ou a lírica simples de Millay.”

de principais referências, ao lado de Ruy Belo e Sophia de Mello Breyner Andresen. Mais tarde, ela tenta justificar essa escolha a partir de alguns aspectos da poesia dos três, dentre eles a noção de que há, nesses três poetas, “uma ferida”, e acrescenta: “eles dão conta dessa ferida de uma maneira que eu entendo.”²⁸⁸ Nesse sentido, a hipótese da “pós-ferida” (a partir de Jamison, 2014) se torna ainda mais coerente como categoria útil para pensar a poesia de Lopes, e seu diálogo constantemente irônico e afetivo com os símbolos da dor e do sofrimento, como vimos em “no more tears”. Grande parte das referências diretas a Sylvia Plath na obra poética de Adília Lopes dialoga, porém, de alguma forma, com a figura da mãe²⁸⁹. Será possível, então, entender a relação de Lopes com Plath como uma “mãe literária”, nos modelos da *matrilinhagem* sustentados pela *ginocrítica*? Vejamos alguns exemplos de referências a Plath na sua poesia.

Uma das epígrafes do livro *Os 5 Livros de Versos que Salvaram o Tio* (1991) é atribuída a Sylvia Plath: “Mas o melhor do mundo são as crianças/ de quatro anos” (LOPES, 2014, p. 152). Os versos, porém, não parecem ser de Plath, e sim “uma composição que mistura questões biográficas de Plath com um verso do poema ‘Liberdade’, não acidentalmente, de Fernando Pessoa.” (PENNA, 2019, p. 57). O jogo com a apropriação e os questionamentos da autoridade/autoria se aprofundam nessa instância de diálogo com o nome de Plath. O primeiro poema do livro, “Anonimato e Autobiografia” discute justamente a questão da relação entre ficção e autobiografia dos autores, contando a história de “um escritor de romances escabrosos” que escrevia sobre a relação incestuosa entre três irmãos e decidiu permanecer anônimo, “não por ter vergonha de assinar romances escabrosos”, mas justamente porque “assim os leitores suspeitavam que os romances eram autobiográficos” (LOPES, 2014, p. 153). O drama do personagem desse poema inverte uma das principais questões vividas pelas poetisas a quem foi atribuída classificação de “poesia confessional”, como é o caso de Sylvia Plath. Para algumas dessas poetisas, a associação, pelo público ou pelos críticos, entre seus poemas e suas experiências biográficas, era constante motivo de preocupação e diminuição do valor de suas obras, ao contrário do “escritor de romances escabrosos” de

²⁸⁸ “Não sei responder muito bem. Não é muito consciente. O facto de serem cristãos é capital. O facto de serem contemporâneos também. A oralidade é determinante. Em Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner e Sylvia Plath há uma ferida (é verdade para todos nós, claro) e eles dão conta dessa ferida de uma maneira que eu entendo. Em Ruy Belo vejo a infância de um rapazinho, um rapazinho. Sylvia Plath é uma adolescente e uma jovem mulher.” (LOPES apud PENNA, 2019, p.35)

²⁸⁹ Talvez a exceção mais marcante nessa que parece ser uma regra geral, seja o poema “A domadora de crocodilos”, cujo diálogo com Lady Lazarus, bastante direto, foi analisado muito bem por Beatriz de Afonso Penna (2019, p. 154).

Adília, que almeja, ironicamente, a leitura biográfica de seus escritos. Ainda que não faça nenhuma referência a Plath, esse primeiro poema do livro de Lopes dialoga diretamente com a epígrafe atribuída à poeta, em uma inversão irônica do problema da autobiografia, também ironizado no gesto de atribuir a Plath um verso que não lhe pertence, justamente pela associação à sua biografia.

O verso “Mas o melhor do mundo são as crianças” faz parte, como aponta Penna (2019), da penúltima estrofe do poema “Liberdade”, de Pessoa:

Grande é a poesia, a bondade e as danças...
 Mas o melhor do mundo são as crianças,
 Flores, música, o luar, e o sol, que peca
 Só quando, em vez de criar, seca.

A referência a Pessoa insiste no tema da oposição entre vida e literatura, privilegiando a vida ao trabalho de escrita (“Ler é maçada, estudar é nada/ O sol doira/ sem literatura”). Mas o recorte do verso escolhido por Adília traduz a vida na idealização das crianças e da infância. Ao acrescentar o verso seguinte (“de quatro anos”), e atribuir as palavras a Sylvia Plath, Adília faz referência a dois episódios (biográficos) de suicídio de duas mães. Quando Plath se suicidou em fevereiro de 1963, fechou-se na cozinha e vedou a porta para que o gás não atingisse seus filhos, de 1 e 2 anos. Seis anos depois, Assia Wevill (amante de Ted Hughes, com quem ele já estava envolvido à época da morte de Plath) também se suicida, numa “espécie de encenação da morte de Plath” (PENNA, 2019, p. 57). Wevill leva seu colchão para a cozinha antes de ingerir comprimidos para dormir, mas dá o remédio também à sua filha com Ted, Shura, que à época tem quatro anos, matando, também, a menina. Como aponta Penna (2019), o procedimento textual realizado por Lopes, ao se apropriar de Plath nessa epígrafe “impede e perverte o movimento de idealização da infância do verso pessoano” (PENNA, 2019, p. 63).

A maternidade associada à Plath não pode ser uma maternidade tradicional, e é atrelada textualmente, por Lopes, às figuras trágicas e ambivalentes das mães suicidas. Na referência aos quatro anos de idade, Lopes acena sutilmente também para a figura de Assia Wevill, cuja imagem forma um duplo com a figura de Sylvia, já que Assia foi, inclusive, culpada por muitos pela morte de Plath. Assia aparece no imaginário como figura adjacente a Plath, ao mesmo tempo vítima e vilã, numa imagem bastante sombria da mãe suicida e ao mesmo tempo filicida.

Para além das histórias de vida dessas mães, a imagem das crianças, dos bebês e dos filhos é, na poesia de Plath, uma imagem que passa por processos de desvio das idealizações tradicionalmente atribuídas à figura da mãe. O mesmo ocorre com Anne Sexton. Na poesia de ambas, a maternidade própria (diferente da relação com a figura da mãe) se apresenta como dicotomia entre uma visão do ideal de uma maternidade que não se alcança, e a figura de um “eu” como mãe bastante negativa. É o caso, por exemplo, do poema “Child”, de Plath, no qual a voz da enunciação descreve os olhos claros da criança como a “única coisa absolutamente linda”, que ela desejaria preencher com cores, imagens belas, “grandes e clássicas”, mas em vez disso, a imagem que esses olhos veem é a dessas mãos angustiadas que se torcem, e desse “teto escuro sem uma estrela”. O poema parece descrever uma mãe debruçada sobre um berço, e a imagem do “teto escuro sem estrelas” pode ser entendida como os olhos da própria mãe, que não conseguem preencher os olhos da criança de imagens positivas. Um trecho do poema “Unknown girl in the maternity ward”, de Sexton, forma com o poema de Plath um paralelo. A mãe observa os olhos da criança que se abrem, como duas pedras azuis, e ela se pergunta o que a criança pode ver. A resposta, novamente, é uma imagem negativa da mãe: “I am a shelter of lies” (“eu sou um abrigo de mentiras”).

Ainda sobre a questão maternal, é de interesse apontar como a exploração da relação entre subjetividade materna e escrita é reconhecida criticamente como altamente inovadora em Sylvia Plath, combinando intimidade e ternura lírica com uma problematização da maternidade como discurso simbólico e institucional, em que os poemas reinventam o espaço libidinal, doméstico e textual da relação mãe-criança. (PENNA, 2019, p. 116)

No livro *A mulher a dias* de Lopes, há outra epígrafe de Sylvia Plath, dessa vez acompanhada de seu contexto:

“It is a heart,
This holocaust I walk in,
O golden child the world will kill and eat.”

SYLVIA, PLATH, última estrofe de “Mary’s song” (1962)

(LOPES, 2014, p. 481)

A referência à Virgem Maria não é apenas uma imagem materna no diálogo entre Adília e Plath, mas a imagem principal da maternidade na cultura cristã, evidentemente subvertida no seu ideal de pureza (tanto por Plath como por Lopes). Em “Cristo Osga”, seção de *A Mulher A Dias* que os versos de Plath fecham, a maior parte dos poemas dialoga, de alguma forma, com a tradição cristã, e há pelo menos dois poemas nos quais se menciona a figura de Maria, dentre os quais um é dedicado apenas a ela. Nesses poemas, porém, predomina o tom humorístico, em oposição ao peso e tom

grave do poema “Mary’s song”, cuja referência na epígrafe gera, então, importante contraste. O tom humorístico é, inclusive, o próprio tema do poema “Maria”, no qual a “graça”, no sentido da graça divina, e a “graça” no sentido contemporâneo e corriqueiro de humor são postos em diálogo por intermédio da expressão da oração (“Ave Maria cheia de graça”): “Deus/ acha graça/ a Maria/ porque/ Maria/ tem graça (...) e Maria/ acha graça/ a Deus/ porque/ a graça de Deus/ tem graça”) (LOPES, 2014, p. 471). Enquanto o sofrimento de Maria parece ser aspecto central do poema de Plath, no qual as imagens do sacrifício do cordeiro se mesclam com as tragédias do mundo, no poema de Lopes, Maria é “cheia de graça”, inclusive em sentido cômico.

Para Beatriz Afonso Penna, um dos aspectos da poesia de Sylvia Plath que se espelha na poesia de Adília é “uma noção e problematização da manifestação do sofrimento feminino.” (PENNA, 2019, p. 130). Podemos, seguindo esse mesmo fio condutor, lembrar a figura da “pós-ferida”, que enxerta no tema do sofrimento feminino uma camada de ironia autoconsciente. Nesse sentido, se algo desse gesto de clivagem irônica do sofrimento feminino está presente na poesia de Plath, a poesia de Lopes leva o aspecto irônico ao extremo, abandonando, em parte, os tons graves da poesia de Plath, e abraçando o humor. Se a Maria do poema de Plath está em diálogo com a figura da mãe sofredora, a Maria dos poemas de Adília é associada à graça, em sentido cômico. Pensando na Maria de Lopes como mais uma camada de ironia em relação à Maria de Plath, a presença desta última no final do livro de Lopes pode ser lida como a Maria que sofreu para que a Maria dos poemas de Lopes não precisasse sofrer: a Maria (de Plath) se torna um tipo de sacrifício crístico para que a Maria (de Lopes) possa ser “cheia de graça”. Entretanto, a Maria dos versos finais de Plath não é apenas a mãe sofredora, mas esconde, também, na página final do livro de Lopes, a figura da mãe má:

Retornando à questão do enquadramento do poema pela perspectiva da *mater dolorosa*, é de interesse observar que, além da menção no título à Virgem Maria, ao final do poema, Cristo, seu menino, comparece como criança no ato de imolação e sua subsequente sublimação – pelo fogo ou ritual da eucaristia (“O golden child the world will kill and eat”) – confirmando a perspectiva da mãe diante da sucessiva carnificina humana condensada na imagem do sacrifício do filho. Inegavelmente há uma ternura no uso da palavra “child”, ternura maternal essa perturbadora e indecorosa diante do sintagma “the world will kill and eat”, o qual afirma um apetitoso desejo pelo homicídio. Além disso, as exuberantes e luxuriantes imagens de matança atreladas à expressão de um “eu” circunscrito à figura bíblica de Maria comparecem de modo disruptivo, dada a usual representação simbólica da mãe de Deus associada à castidade, sacralidade, sofrimento e abnegação. (PENNA, 2019, p. 114)

O ato de comer, importante nos poemas de “Cristo osga” (“Eu sou/ aquilo que como/ comer é uma arte”; “Cristo é pão e vinho”, etc. LOPES, 2014, p. 477), é carregado de ambivalência no poema de Plath, no qual aquilo que come é o mal (o

mundo devora, cruel), mas comer é também a sobrevivência ao mundo, e a mãe alimenta a criança, mas também parece desejar devorá-la. A mãe e o mundo fazem parte de um mesmo núcleo: que come e alimenta. De mãe sofredora e pura, Maria ganha o potencial de se tornar a mãe filicida, ou a bruxa comedora de criancinhas.

Farei aqui um breve desvio das leituras intertextuais entre Plath e Adília para algumas observações a respeito da importância da autora também para as duas outras poetisas sobre as quais o presente trabalho se debruça.

“I have come back, Sylvia”: Patti Smith e o túmulo de Sylvia Plath

Patti Smith tem, em seu rol de referências, seja a poetisas ou rockstars, aparentemente poucas mulheres. Mas Sylvia Plath está entre as figuras literárias mais importantes para ela, como declara em *M Train* (2015), onde afirma, inclusive, que *Ariel* “se tornou o livro da sua vida” (SMITH, 2015, p. 197) quando o ganhou de presente aos vinte anos, abrindo justamente a década na qual escreveu a maior parte da sua obra poética, principalmente os poemas mais controversos, cheios de sexo, violência, figuras míticas e rituais. É provável que a leitura de Plath tenha influenciado sua escrita nesse período, mas, apesar das referências a Rimbaud, por exemplo, aparecerem textualmente na sua poesia, e apesar de Smith ter escrito, anos depois, um livro todo dedicado a Blake (*Auguries of Innocence*), não parece haver referências diretas a Plath na sua obra poética.

Em *M Train*, porém, que faz parte das produções mais recentes da poeta (no geral em prosa, repleta de textos autobiográficos), o capítulo “Tempest Air Demons” une os relatos da perda de bagagens, cadernos e fotografias (o tema dos objetos e das pessoas perdidas é central no livro todo) em meio ao tempo perdido da infância (tanto a sua própria como dos seus filhos), todos costurados em torno de um episódio principal: as múltiplas visitas ao túmulo de Sylvia Plath, e as fotografias feitas ali. Túmulos de escritores e artistas, além de seus objetos pessoais, aparecem no seu livro como sagrados, gesto que fetichiza uma relação particular com a ideia de tradição, associada às relíquias.

Movida sempre pela lógica da memória associada aos objetos, a reflexão de Smith começa em uma viagem de avião durante a qual ela acidentalmente deixa suas malas no hotel, de forma que não tem nada para ler no avião, apenas um caderno, e decide escrever para passar o tempo. Dentre as fotos do caderno, uma é de sua filha, sobre quem ela tenta escrever, mas desiste. Outra fotografia retrata o túmulo de Plath na

neve: “It was not a good Picture, the result of a kind of winter penitence. I decided to write of Sylvia. I wrote to give myself something to read.” (SMITH, 2015, p. 196)²⁹⁰. O que Smith narra a partir daí são as suas três visitas ao túmulo de Plath: A primeira parece uma memória idealizada das fotografias tiradas na iluminação perfeita de outono, enquanto as outras duas (no inverno, e depois na primavera), tentativas de reencontrar ou recriar aquilo que foi perdido.

Após narrar brevemente a história do suicídio de Plath²⁹¹, Smith relembra a sua cópia do livro *Ariel*, dentro da qual havia um envelope com algumas fotos que ela tinha tirado do túmulo de Plath na luz outonal. Nessa primeira visita, diante da luz primorosa, ela fotografa “com segurança absoluta”. Satisfeita, pede que um visitante solitário tire uma foto dela na grama ao lado do túmulo. Apesar de se achar velha na fotografia, afirma que ela “contém a mesma luz cintilante”, então fica satisfeita. O que marca essa primeira visita, porém, é a sensação rara de alegria por ter cumprido “um grande desafio com facilidade”. Por fim, ela oferece apenas uma prece distraída, e não deixa sua caneta em um balde ao lado da lápide, como tantos outros tinham feito:

I only had my favorite pen, a small white Montblac, and did not want to part with it. I somehow felt exempt from this ritual, a contrariness I thought she would understand but that I would regret. (SMITH, 2015, p. 198)

Essa passagem explica, então, o motivo da fotografia do túmulo na neve (tirada na segunda visita) ser descrita por Smith como um tipo de penitência de inverno. O envelope com as fotos desapareceria alguns dias depois, e Smith retornaria ao túmulo de Plath em fevereiro, tendo dessa vez levado mais filme e uma câmera melhor: “- I have come back, Sylvia, I whispered, as if she’d been waiting.” (idem).

A segunda visita, porém, tem um tom quase oposto à primeira. Apesar de muito mais preparada e dedicada à tarefa, Smith não consegue tirar boas fotos. A neve reflete o céu, oscilando entre luminosidade excessiva e insuficiente. Com os dedos congelando, Smith continua “fotografando irracionalmente”, e usa todo o filme, mas nenhuma das fotos a satisfaz. Apesar do frio, ela hesita em ir embora, e começa a observar como o cemitério parecia solitário e desolado, se perguntando por que Ted Hughes teria enterrado Sylvia ali e não na Nova Inglaterra, perto do mar, “onde ela

²⁹⁰ “Não era uma boa foto, o resultado de uma espécie de penitência de inverno. Decidi escrever sobre Sylvia. Escrever para ter alguma coisa para ler.” (SMITH, 2016, p.133. trad. Claudio Carina)

²⁹¹ À qual adiciona uma reflexão sombria e característica da sua relação literária com as imagens da morte e dos objetos, se perguntando o que teria acontecido com o forno, e se o próximo morador da casa recebeu o objeto impecavelmente limpo, “um grande relicário dos últimos pensamentos de uma poeta e um fio de cabelo claro enroscado numa dobradiça de metal.” (idem)

tinha nascido, onde os ventos salgados poderiam espiralar sobre o nome PLATH gravado em pedra nativa.” (2015, p. 200). A imagem dos ventos marinhos espiralando sobre o nome de Plath pode ser uma referência sutil ao poema “Blackberrying”, no qual os ventos marinhos são uma imagem central, trocando o verbo “*funnel*” do original (“a sudden wind funnels at me”²⁹²) por “*spiral*”. Essa imagem do vento salgado e marinho parece se condensar, na frase seguinte, em uma vontade quase incontrolável de urinar, e Smith se imagina deixando escorrer uma pequena corrente ali, desejando que Plath pudesse sentir o calor humano próximo: “Vida, Sylvia. Vida.” (idem)²⁹³. Como já sabemos, os fluidos corporais e excrementos representam, no imaginário de Smith, líquidos férteis que criam vida, contrastando com a neve em torno do túmulo, imagem da pureza, mas também da morte.

Tendo desaparecido o balde de canetas, talvez por conta do inverno, Smith busca em seus bolsos por alguma forma de completar a sua penitência, e encontra um pequeno caderno, uma fita de cetim e uma meia de algodão com uma abelha bordada no topo. A referência aos poemas de abelhas de Plath não é explicitada no texto, mas Smith amarra a fita em torno dos outros dois itens e os coloca ao lado do túmulo. Ao retornar ao carro, o sol aparece brevemente, “como uma vingança”, e quando ela se vira ouve uma voz que sussurra “Não olhe para trás, não olhe para trás.”:

It was as if Lot’s wife, a pillar of salt, had toppled on the snow-covered ground and spread a lengthening heat melting all in its path. The warmth drew life, drawing out tufts of green and a slow procession of souls. Sylvia, in a cream-colored sweater and straight skirt, shading her eyes from the mischievous sun, walking on into the great return. (SMITH, 2015, p. 200)

A imagem da esposa de Lot, que foi transformada em uma pedra de sal justamente por olhar para trás enquanto escapava de Sodoma, se dissolve derretendo a neve. A cena mítica dialoga perfeitamente com a frase ouvida logo antes (“não olhe para trás”). Em vez de ser punida, como a esposa de Lot, por olhar para trás (em sentido mais amplo: por olhar para o passado, por visitar túmulos, por escrever sobre aquilo que

²⁹² “The only thing to come now is the sea./ From between two hills a sudden wind funnels at me” (PLATH, 1981, p. 169).

²⁹³ Vale apontar que, no poema “Blackberrying”, de Plath, a expectativa da chegada do mar guia o caminho do “eu” pelo seu trajeto entre arbustos de amoras silvestres, e a tensão principal do poema se dá entre a expectativa do mar e a sua ausência: “I do not think the sea will appear at all”. Ao final do poema, chega-se a uma parede de pedra e ao espaço vazio: “A last Hook brings me/ To the hill’s Northern face, and the face is Orange rock/ That looks out on nothing, nothing but a great space/ Of white and pewter lights, and a din like silversmiths/ Beating and beating at an intractable metal.” (PLATH, 1981, p. 169). O desejo de que Plath tivesse sido enterrada perto do mar, manifestado por Smith, pode remeter, então, não apenas à referência biográfica, mas ao poema seco de Plath, no qual a expectativa de chegar ao mar não se realiza. O impulso de urinar, profanador e ao mesmo tempo associado por Smith a um gesto afetivo de vida, continua essa mesma associação: prover o líquido salgado, marinho, ao qual Plath não atinge.

se perdeu, por voltar sua atenção de escritora para o passado), Smith é presenteada com uma visão de vida. Mas a ordem de não olhar para trás aponta uma referência dupla, também ao mito de Orfeu e Eurídice, no qual é concedido a Orfeu o direito de levar Eurídice, sua esposa, de volta ao mundo dos vivos, desde que ele não olhe para trás enquanto ela o segue no caminho que levaria ambos para fora do mundo dos mortos. Logo antes de chegar à superfície, porém, Orfeu volta os olhos para trás, e Eurídice se perde, em uma segunda morte da qual não retornará. Plath seria, na passagem de Smith, a Eurídice que morre, novamente, quando Smith volta os olhos para trás? Mas os dois mitos (tanto da esposa de Lot quanto de Eurídice) parecem ser revisitados de forma transformadora por Patti Smith. Na sua passagem, a esposa de Lot, feita de sal, se desfaz e ajuda a dissolver a neve solitária e morta, trazendo vida de volta ao cemitério, e à visão de Sylvia Plath, escondendo seus olhos do sol, e caminhando em direção ao “grande retorno”. A desobediência que gera punição para a esposa de Lot é desfeita junto com a sua figura de sal, que, por sua vez, dissolve a neve trazendo o retorno da vida. O gesto de olhar para trás retoma a tentação de Orfeu, que perde Eurídice, mas é também ao olhar para trás que Smith ganha a visão de Plath.

A passagem se sustenta na ambivalência entre penitência e inexistência de punição: de um lado, por não ter deixado sua caneta para Plath, Smith será punida, não podendo guardar nenhuma boa foto do túmulo. De outro lado, o gesto de se voltar para trás (imagem recorrente da relação com a tradição²⁹⁴) insistentemente, mesmo que não se entregue à autora do passado a própria escrita, o próprio estilo e assinatura (na imagem da caneta), não será punido. Se a esposa de Lot é uma penitente por ter olhado para trás, sua penitência se desfaz, permitindo que o olhar para a tradição seja sempre a injeção de nova vida no cemitério morto.

Em uma viagem à Inglaterra com a sua irmã, que queria conhecer as terras das irmãs Bronte, Smith visita o túmulo de Plath pela última vez. É nessa última visita,

²⁹⁴ Voltar os olhos para trás é uma imagem bastante recorrente da relação com a tradição: “We look back through our mothers”, diz Woolf, inspirando uma geração inteira de crítica feminista. A imagem está presente também na leitura de Walter Benjamin a partir do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, o “anjo da história” que tem, para Benjamin, os olhos voltados para o passado e para a tradição, sem poder, porém, conter a tempestade que o impulsiona para o futuro, na visão negativa do progresso apresentada pelo filósofo. Em contrapartida, a imagem de Orfeu também pode ser lida a partir de certa relação tensa da poesia setentista com o passado, mais especificamente, com as obras de arte do passado, como reflete Viviana Bosi ao comentar *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (por meio da relação estabelecida com ele por Ana Cristina Cesar): “Podemos reconhecer uma analogia com o ponto de partida do questionamento dos anos 1960 e 1970, na sua desconfiança em relação à arte, ao repudiar a constituição de objetos perenes. Olhar para trás supondo assim conferir imortalidade ao evento reconstruído em objeto artístico não o salvará da morte.” (BOSI, 2021, p. 175)

dessa vez na primavera, que Smith faz a fotografia guardada na sua coleção, comparada por ela às medalhas colecionadas pelos peregrinos do caminho de Santiago de Compostella. A foto “é muito bonita, mas não possui a cintilante qualidade das fotos perdidas. Nada pode na verdade ser replicado. Nenhum amor, nenhuma joia, nenhuma frase.” (SMITH, 2016, p. 137).

As figuras femininas ocupam toda essa passagem: da fotografia da filha à fotografia do túmulo de Plath, da imagem da esposa de Lot à última visita, ao lado da irmã, depois de percorrer os caminhos das irmãs Bronte. Mesmo que Smith não admita textualmente a existência de uma relação com metáforas familiares de uma linhagem de mulheres em torno da literatura, tal relação aparece na sua escrita.

As imagens em torno da segunda visita ao túmulo de Sylvia são imagens que compõem ar e água, água e sal: a neve e a urina, se opondo numa inversão característica de Smith entre bem e mal, o vento marítimo imaginado no túmulo de Plath, e a pedra de sal na figura da esposa de Lot, que derrete a neve, liquefazendo as distinções entre vida e morte, passado e presente, outro gesto característico de Smith. A relação estabelecida com Plath nessa passagem é, de certa forma, exemplar da devoção de Smith às figuras dos autores do passado, por vezes simbolizada por túmulos, objetos, e nomes, que destacam a existência biográfica desses autores, mais do que seus textos.

Em contraponto, porém, há nessas passagens também certa construção de tensão entre o “eu” e esse “outro” literário do passado. A imagem da caneta que ela se recusa a entregar é o exemplo principal dessa tensão, que se traduz em desobediência, da qual Smith se arrepende, mas, ao mesmo tempo, espera que Plath compreenda. Na primeira visita, ela mesma aparecia na fotografia ao lado do túmulo, como uma ousadia. A compensação por não entregar a caneta a Plath é, de um lado, a impossibilidade de guardar as fotos perfeitas, como ídolos que se deve quebrar. De outro lado, ela compensa sua desobediência com a entrega de outros três objetos: a fita, a meia, e o caderno. O caderno no lugar da caneta pode ser uma imagem bastante significativa: se o caderno está vazio, a sua entrega representa uma oferenda de páginas em branco, para que Sylvia pudesse, metaforicamente, preenchê-las. Se está cheio, porém, Smith está entregando seus poemas já escritos a Plath, como quem pede que a mentora leia seus poemas. A caneta, porém, seria a entrega do próprio meio de escrita, seria se desfazer da sua voz e assinatura, para poder comungar com a voz e a escrita da autora de sua devoção. O jogo é afetivo e de admiração e respeito pela tradição, mas Smith quer também guardar a sua própria voz, quer injetar um pouco da sua vida em Plath, na

imagem da urina. Por fim, o meio termo é a visão no cemitério, a foto imperfeita, e a noção de que nada pode ser replicado, nem mesmo as frases da tradição.

“Sylvia Plath é muito bom, mas sai azar!”

Se para Patti Smith, na passagem discutida acima, a figura de Plath enquanto pessoa concreta é extremamente importante, alguém cuja vida (e morte) sustenta um mito com o qual é possível estabelecer uma relação concreta por meio dos túmulos, das fotografias, das relíquias; para Ana Cristina Cesar o aspecto biográfico parece ser o caráter que a afasta de Plath:

Sabe qual é o problema com a Sylvia Plath? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida (com a melhor das intenções biografílicas), as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão: é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda. O mesmo tom persiste, grave. Mas é muito forte. (CESAR, 1999^a, p. 209)

Ainda que Plath a tenha impressionado muito, como afirma Riaudel em entrevista, “Sabemos que a escritora brasileira leu a Sylvia Plath, menciona na correspondência o impacto dado pela obra da Plath que é, de fato, uma grande escritora” (GALVÃO, 2020, p. 177); como aponta o próprio pesquisador, “quando você lê Sylvia Plath, não tem nada a ver com a estética da Ana Cristina” (idem). Essa diferença de estilo parece estar calcada, em parte, justamente na ideia do distanciamento, das máscaras, ou daquilo que Cesar denomina como “olhar estetizante”. É claro que nenhuma dessas características deixa de estar presente na poesia de Sylvia Plath, mas a leitura que Ana Cristina Cesar faz dela parece indicar que a poeta carioca associava a poeta estadunidense de forma incisiva à proximidade entre vida e texto, assim a sua poesia causa um mal estar que a incomoda, e do qual ela escolhe se distanciar em sua escrita.

Em outra carta, dessa vez a Heloisa Buarque de Hollanda, Cesar escreve: “Tem uma coisa meio decadente, um ritmo narcisista com ironia sacaneando o *páthos*, Sylvia Plath é muito bom mas sai, azar!” (CESAR, 1999a, p. 57). Parece haver, na sua relação com Plath, um jogo de identificação a distanciamento, este último tomado quase como uma reação impulsiva de rejeição, uma tentativa de se proteger de certa contaminação. Do lado da identificação, porém, claramente alguns aspectos da estética de Plath interessam-na muito. O jogo “sacaneando o *páthos*”, ou seja, a ironia com a presença do sentimento intenso, das paixões na poesia é uma marca importante da sua escrita, por exemplo na brincadeira com os “patos” em *Luvras de Pelica*, mas em outros

aspectos da sua dicção poética que clama pela presença do leitor em “apelo patético” (BOSI, 2021, p. 157).

A importância da poesia de Plath para Ana Cristina Cesar parece evidente, porém, na relação com a tradução. A tradução de alguns poemas de Plath foi um projeto que a poeta tocou em conjunto com Ana Cândida Perez, e as cartas escritas a Perez no período marcam trocas importantes no rol de escritos epistolares reunidos em *Correspondência Incompleta*. A tradução do poema “Words” de Plath também gera reflexões importantes de seu ensaio “Traduzindo o poema curto” (CESAR, 1999, pp. 419-420), no qual a poeta e tradutora discorre sobre a necessidade de busca da condensação na tradução de poesia moderna, e o caso da sua tradução de Plath é, para ela, um exemplo de sucesso nessa empreitada²⁹⁵.

Além da tradução, o nome de Plath está presente indiretamente também na personagem da “brasilianista do Texas”, Sylvia Riverrun, criada por Ana Cristina Cesar em seu diálogo ensaístico com a crítica feminista. De um lado, sendo um dos principais nomes femininos da poesia estadunidense moderna, Sylvia parece uma escolha de nome bastante natural. De outro lado, porém, lembrando a divisão entre as críticas que reivindicam Plath enquanto nome feminista, e aquelas que se opõem veementemente a tal reivindicação, o gesto de deslocar o nome de Sylvia Plath da poesia à crítica feminista parece também bastante provocativo. Talvez justamente por tal situação ambígua, o nome emprestado de Sylvia Plath garantida à Sylvia Riverrun de Ana C a sutileza e os desvios tão característicos dos seus ensaios a respeito do tema.

Ainda assim, nas duas instâncias exemplificadas acima, a referência à Plath apenas tangencia a poesia de Ana Cristina Cesar. Em meio a tantas referências que interferem diretamente em seus textos poéticos, tantas apropriações e *vampiragens* na relação com a poesia moderna, Ana Cristina parece ter poucas alusões diretamente identificáveis à poesia de Sylvia Plath. De fato, há diferenças importantes entre os estilos das duas poetisas, mas se tantos outros autores de quem sua poesia se diferencia imensamente (T. S. Eliot, Joyce, Katherine Mansfield, Dickinson, Bishop etc.) aparecem em diálogos intertextuais, e se Cesar se interessava pela poesia de Plath, haverá algum motivo para a sua ausência? Plath não figura no conhecido “Índice

²⁹⁵ É possível aventar alguns ecos de versos das suas traduções de Plath em seus poemas, como é comum na escrita de Cesar. Em “Três Cartas a Navarro”, a frase “Versos a galope descem alamedas a pisotear-me a alma” (CESAR, 2013, p. 316) lembra indiretamente “Ecos que partem/ a galope” (CESAR, 1999, p. 429), escolha de tradução da qual ela se orgulhava, justamente por tornar sua versão “mais condensad(a)” do que o original (“Echoes travelling/ Off from the center like horses”) (idem, p. 419).

Onomástico” em *A Teus Pés*, nem faz parte do pequeno grupo de autoras com quem sua poesia estabelece um diálogo explícito, como é o caso de Emily Dickinson, Katherine Mansfield e mesmo Bishop. Quem sabe a resposta esteja justamente na questão “biografílica”, para usar o termo da própria Ana. Talvez a poesia de Plath chegue muito perto de algo do qual Ana Cristina quer tomar distância (“saí azar!”), ao menos na sua escrita, algo que ela prefere manusear com *Luvras de Pelica*.

Uma hipótese de aproximação intertextual (muito mais indireta e velada do que costuma ser o caso na poesia de Ana Cristina Cesar) pode ser aventada a partir, justamente, de um potencial diálogo entre o poema “Lady Lazarus” de Plath, e o “Epílogo” de *Luvras de Pelica*. Essa aproximação se dá justamente pelo viés da performatividade, aspecto que gera distanciamento entre vida e obra, ou melhor, que pode, como no caso do poema de Plath, transformar a experiência vivida em espetáculo. Faz sentido que esse gesto interesse a Ana Cristina Cesar, e faz sentido também que ela se aproprie do gesto de forma a torná-lo mais corriqueiro, desassociando a imagem do suicídio, tão direta no poema de Plath.

O “Epílogo” de *Luvras de Pelica* é um texto que se diferencia de todo o resto do livro, no qual os textos brincam com os gêneros da carta e do diário, jogando com a intimidade. Não se trata de um interlocutor único nem evidente, mas os textos se constroem na intimidade dessas trocas textuais e relatos cotidianos das suas “viagens pelo lado do confinamento” (Hollanda). No Epílogo, porém, a cena muda. O texto é construído como uma apresentação de teatro ou de circo, um truque de mágica, algum tipo de performance para o público (a quem a voz da enunciação se dirige): “I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue Picture postcards./ Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.” (CESAR, 2013, p. 72). Diante desse público, após vestir as luvas, a sujeita do poema vai abrir a mala onde estão os cartões postais, descrever alguns, e passar esses objetos para o público. Por fim, alegando um cisco no olho, ela se retira, prometendo voltar, mas antes, deixa a luva no espaldar da cadeira. A apresentação se caracteriza como um truque de mágica justamente por meio da relação que ela estabelece com o público:

Repare nas minhas mãos, vazias.

Meus bolsos também estão vazios.

Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.

Viro de costas, dou uma volta inteira.

Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.

(idem)

No poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, após estabelecer a temática do poema (a voz da enunciação, como um gato “tem nove vezes para morrer”), a ideia da mulher que morre e nasce novamente se torna um espetáculo (grifos meus):

The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot——
The big strip tease.

Gentlemen, ladies

These are my hands

My knees.
(PLATH, 1981, p. 245)²⁹⁶

Os versos em destaque remetem às convencionais frases ditas pelo mágico na sua apresentação, que mostra que as mãos estão vazias, garantindo que não há truques. Ana Cristina investe mais prolongadamente nessa imagem. No “Epílogo”, em vez de se tratar da vida e da morte transformada em espetáculo macabro, o espetáculo apresentado como truque de mágica tem um aspecto anticlimático, já que não há grande feito, não há qualquer motivo para o prelúdio que prepara o público para assistir a algo impressionante. No poema de Plath, o tema da espetacularização da morte pode ser lido como imagem da literatura, que transforma em obra de arte ou espetáculo aquilo que é da ordem da vida íntima (e, segundo a voz da enunciação, ela “o faz extremamente bem”, tem “um talento” para isso). É fácil, segundo nos diz a voz da enunciação de Plath, “morrer numa cela”, “morrer e se manter morto”. A graça está no espetáculo, a graça está no retorno, em plena luz do dia, e a graça está, finalmente, na reação do público (“a miracle!”):

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I’ve a call.

It’s easy enough to do it in a cell.
It’s easy enough to do it and stay put.
It’s the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

²⁹⁶ “A multidão mascarando amendoim/ Se aglomera para ver/ Desatarem minhas mãos e meus pés – / Um strip-tease pra valer./ senhoras e senhores,/ Eis aqui minhas mãos/ E meus joelhos.” (PLATH, 2023, p. 33. Tradução de Marília Garcia)

'A miracle!
That knocks me out.
(PLATH, 1981, p. 245)²⁹⁷

O poema de Ana Cristina Cesar, de outro lado, parece jogar justamente com o tema da espetacularização, não da morte, necessariamente, mas a espetacularização como literatura. Seu poema trabalha com o esvaziamento do significado desse espetáculo, ou melhor, com o espetáculo como espetáculo. A voz do poema de Ana Cristina monta o cenário do espetáculo, porém não entrega ao público a vida e a morte. Os pequenos fragmentos do “eu” oferecidos “por um preço” no texto de Plath (“And there is a charge, a very large charge/ For a word or a touch/ Or a bit of blood/ Or a piece of my hair or my clothes.”) são alterados no texto da carioca. O que o poema de Ana Cristina entrega, no lugar dos pedaços de vida, são os cartões postais. Se no poema de Plath os fragmentos do corpo, da pessoa, os fragmentos da vida concreta, se tornam relíquias a serem comprados no espetáculo, no poema de Ana Cristina esses fragmentos já são, por si mesmos, fragmentos textuais, referências imagéticas e literárias: “A valise conterà objetos de toucador?/ Não, meus amigos.”; “a valise contém apenas papel...” (CESAR, 2013, p. 73). Para um público que esperava objetos da intimidade, o “eu” de Cesar oferecerá pedaços de papel: a intimidade da literatura e da correspondência. Se o espetáculo de Plath é um espetáculo literário da vida concreta, o espetáculo de Ana Cristina é o espetáculo literário da própria literatura.

Esses papéis, cartões postais, fragmentos de referências serão manuseados pela performer, mas agora as mãos não estão mais nuas, ela fará isso vestindo as luvas de pelica (“com as minhas mãos enluvadas”). As luvas de pelica entram em cena, de certa forma, como dispositivos de distanciamento, ou melhor, imagem concreta do tal “olhar estetizante”²⁹⁸. Mas são também adereços da feminilidade: as associações entre os dispositivos estéticos e o ato de enganar são pelo menos tão antigos quanto a caça às bruxas. Se as mãos estavam vazias no início do poema, já não estão mais. (Seria a aliteração em “l” de Luvas de Pelica e Lady Lazarus apenas coincidência? Na leitura de

²⁹⁷ “Morrer/ É uma arte, como tudo./ É algo que conheço a fundo./ Faço parecer o fim do mundo./ Faço parecer real./ Dizem que tenho o dom./ É tão fácil fazer numa cela. É tão fácil se esconder dentro dela. É como voltar./ À cena já em pleno dia./ Ao mesmo posto, ao mesmo rosto, ao mesmo grito/ Brutal e divertido./ ‘Milagre’,/ Que sempre acaba comigo” (PLATH, 2023, pp. 33-34)

²⁹⁸ As luvas de pelica também podem ser pensadas, como sugere Bosi (2021, p. 169) enquanto imagens da vestimenta do texto, que permite criar algum tipo de distinção entre “eu” e “o outro”: “Em muitos momentos, deparamo-nos com uma poética que enfatiza a dificuldade de edificar um texto puramente literário, constituindo-o como vestimenta apartada de si própria (‘luvas de pelica’...), quando se está tão ciente da proximidade ou da fusão entre a voz dos outros e a própria.”

Ana Cristina Cesar, arrisco dizer que se não suspeitamos, em certo momento, de estar delirando, não estamos jogando o jogo).

Mas a figura da feminilidade mascarada não está só nas luvas. Ao final do trecho mais longo no qual se listam as imagens dos cartões, uma frase em itálico: “*Sejam misteriosas*”. Na lista dos cartões postais, o primeiro cartão é descrito como “uma moça afogada entre os juncos” (Ofélia, emblema do suicídio feminino, da morte “aquática”). Por entre imagens de lugares, paisagens e museus, estão outras figuras femininas como “Carmen”, “Marilyn” (representando a *femme fatale*?), “Salomé... (...) Outra Salomé”: imagens da mulher má. Mesmo a referência à canção de Fred Astaire joga com esse tema: “Lady be good”. “And I am a smiling woman”, diz Plath em *Lady Lazarus*, ironicamente. Na última página, uma sequência de imagens está destacada por meio da quebra de linhas:

A dama em desespero;
O sangue da Medusa;
As mães malvadas;
Tranco a porta sobre mim

A sequência de versos vai da imagem da donzela em apuros (mote tradicional na literatura e nos filmes hollywoodianos, imagem da mulher inocente, vítima), até as mães malvadas, desenvolvidas a partir da referência a Medusa (poema de Sylvia Plath que tematiza a figura materna associada a imagens de sufocamento, desgosto e conflito). Em seguida uma imagem de enterrar-se, esconder-se em um porão? A porta não é trancada atrás de si, mas sobre seu próprio corpo.

Se nos debruçássemos sobre essa mala de cartões postais talvez pudéssemos descrever um complexo panteão de referências e de diálogos literários e culturais de Ana Cristina Cesar. Ao menos é essa a impressão que o texto parece querer nos passar. Talvez seja esse o desafio feito ao “jovem artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque”, pela mulher de branco que deixa cair sua luva: seguir a sua dona, descobrir “a história fantástica”, ou “a história verdadeira”, como ela é descrita em dois momentos diferentes do texto. Mas o jovem recusa o desafio, como nós desistimos, eventualmente, de correr atrás dos infinitos coelhos brancos de Ana Cristina Cesar, porque sua relação com as referências é infinita.

Por fim, a performer avisa que vai se retirar, “Eu preciso sair mas volto logo./ Um cisco no olho, um pequeno cisco”, diz ela, como uma *lady* em um filme hollywoodiano, que esconde as lágrimas afirmando que caiu alguma coisa em seus olhos. Novamente, temos Ana Cristina Cesar “sacaneando com o *páthos*”, como ela

reconhece em Plath. O “Epílogo” de *Luvas de Pelica*, entre outros gestos, “sacaneia” com a poesia dita confessional²⁹⁹. Talvez o próprio título possa ser mesmo um diálogo com Robert Lowell, mestre de Plath e de Sexton, cujo poema “Epilogue” discute justamente os limites da sua escolha pelo confessionalismo, pela poesia que se parece “com uma fotografia”, “ampliada da vida”, mas “paralisada pelos fatos”³⁰⁰.

Ana Cristina Cesar monta o palco da performance de Lady Lazarus, mas em vez de morrer e renascer, espalha cartões postais e referências para que seus leitores embarquem na caça ao tesouro. Se “a intimidade era teatro”, sua peça é interativa, cheia de quebras de quarta parede, contemporânea, pós-dramática, “pós-ferida”.

Interlúdio

Abandono mais uma vez o desejo (ou a necessidade) de ser levada a sério, porque há muito essa caça ao tesouro deixou de ser uma empreitada acadêmica e se tornou uma brincadeira de gato e rato, uma obsessão provocativa. Já tínhamos decidido fechar, ao melhor dos nossos esforços, as tantas pontas soltas, e estava proibido abrir novas portas. “Agora chega, né?”, ela me dizia. “Agora chega”, eu respondia, exausta da minha própria vocação ao excesso (“inquietante”, só para mim mesma) e desesperada com o volume de páginas a revisar, com a quantia de pingos sem “i”s. Chegou, então, uma mensagem dela, dizendo “Leia o poema Lesbos, da Sylvia. Há uma chave de leitura para as piratarías da Ana.” E completava, na mensagem abaixo, com um sorriso de feiticeira, que não acompanha a mensagem, mas que eu conheço bem: “Estou quebrando a minha própria regra de não acrescentar mais nada.”. Dei risada, anotei “Lesbos” em um post-it cor de rosa, e continuei a trabalhar. Leio, aos quarenta e cinco do segundo tempo, o poema de Plath. Vou me perguntando do que ela estava falando. Chego às últimas linhas e meu queixo cai.

Sweetheart, that kleptomaniac.

I am still raw.

I say I may be back.

You know what lies are for.

Even in your Zen heaven we shan't meet.

²⁹⁹ A relação com a poesia chamada “confessional” é, em Ana Cristina Cesar, uma relação de jogo irônico, no qual sua poesia se vale de certa “montagem de cacoc confessionais” (BOSI, 2021, p. 157). Tais “cacoc confessionais” se organizam em cenas que não são, como observa Bosi, “claramente decodificáveis”, “Nem a voz que fala nem o interlocutor permanecem estáveis.” (idem, p. 168).

³⁰⁰ Ainda assim, porém, ele insiste na necessidade de levar a vida concreta ao texto: “Yet why not say what happened?”; “We are poor passing facts/ warned by that to give/ each figure in the photograph/ his living name.”

(PLATH, 1981, pp. 229-230)

A graça nem está no fato de eu reconhecer de cara os versos da Ana, mas na seguinte coincidência: o título do meu projeto de mestrado, oito anos atrás, era “cleptomaniac sweetheart”. Que bonito esse “doce coração cleptomaniaco” da Ana Cristina, eu pensava. Ele representava, para mim, o seu gesto de ladroagem/vampiragem, de pés e braços afundados na lama do páthos. Mas aqui está o próprio roubo. Não por coincidência, em Luvas de Pelica:

Chega uma carta da capital do Brasil que diz: ‘Tudo! Tudo menos a verdade’. ‘Os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados; todos mentem e querem ser iludidos. Querem desesperadamente.’ Era ao contrário um trem atravessando o countryside da civilização. Era um trem atrasado, parador, que se metia em túneis e nessas horas eu planejava mais longe ainda, planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes.

Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de Bliss.

É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partida.

Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração cleptomaniaco.

As últimas frases estão grifadas na minha edição de 1998 de A Teus Pés. Restos de quando eu ruminava o Luvas de Pelica durante a pesquisa de Iniciação Científica sobre a figura do estrangeiro na Ana, doze anos atrás. O verso virou título de projeto, mas eu sequer pensei que fosse Sylvia Plath. O verso não chegou ao título da dissertação. Me lembro de uma reunião para definir, afinal, os poetas que ficariam na dissertação. Eliot, Whitman, Mansfield e Dickinson eram certeza. Discutíamos Joyce, Kerouac e Sylvia Plath, como se refizéssemos ali as rasuras do índice Onomástico. Ela dizia, “mas fora traduzir a Sylvia, ela não a cita muito diretamente, cita?”. “Não”, eu concordava. A Ana escondia o jogo, ou foi meu ouvido que entortou. A graça da caça ao tesouro da Ana Cristina é essa: doze anos. “Eu poderei voltar”, ela disse. Gosto das assombrações que chegam sempre fora de hora. Não há referência que uma Ana esconda bem o suficiente para que outra Cristina não encontre, anos depois, leitora enfurecida. Fico bittersweet porque perdi o trem (atrasado, parador). Esse achado era do mestrado. Olho a tese cheia de pontas soltas pelo lado de dentro, me sento no meio do labirinto, rabisco um bilhete: “cara leitora...”. Errata. Falhei algumas páginas atrás. Tinha Sylvia em tudo. Sempre teve Sylvia saindo pelo ladrão nas Luvas de Pelica. Mesmo as frases seguintes, no texto, são referências ao poema Lesbos, veja:

Pondo na mala de esguelha sobras do jantar, gatos e bebês adoentados. Bafo de gato. Gato velho parado há horas em frente da porta da frente. Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala.

Da Sylvia:

*I am packing the hard potatoes like good clothes,
I am packing the babies,
I am packing the sick cats.
(PLATH, 1981, p.229)*

A porta da frente está no poema de Plath, enraivecido, longo, e complexo, que termina com uma despedida desagradável. A voz do poema põe na mala as batatas, os bebês e os gatos doentes, dos quais alguém (um homem violento) reclamava, os bebês que ele sugeria afogar. A voz do poema afirma que pode voltar, mas é mentira, e as mentiras são úteis: “you know what lies are for”. Tudo menos a verdade, clamam os personagens no texto de Ana C. Para os leitores da poeta que performa encontro (“caio a teus pés”) e promete reencontro (“daqui a dez anos estarei de volta/ Certeza de que um dia nos reencontramos”), é mais cruel ou mais gentil omitir, da referência, a negação do encontro, dada pela própria Plath? (“Even in your Zen heaven we shant meet”). Talvez eu devesse formular interpretações, talvez eu devesse reformular o capítulo, a tese, voltar no tempo em um trem que anda ao contrário e reescrever a dissertação. “You are so exhausted” me diz a Sylvia. “Perdi um trem. Não consigo contar a história completa.” Coração põe na mala. Coração fecha a mala.

Me pergunto então, apenas isto: por que esconder tão bem escondida a Sylvia, Ana? Tantas referências você deu de bandeja. Por que a Sylvia tão quieta dentro das Luvas? Será que foi preciso recalcar a mãe suficientemente má que é Sylvia Plath? Talvez pela maldade mesmo (“You peer from the door,/ Sad hag./ ‘Every woman’s a whore./ I can’t communicate.”, diz a Sylvia, cruel, poucos versos antes daqueles citados pela Ana). Esconder a Sylvia é um gesto de generosidade com a leitora, ou consigo própria? Pegar a Sylvia, só com Luvas de Pelica. Roubar à Sylvia a cleptomania, guardar a Sylvia em uma caixa e bater na madeira três vezes: sai azar! É preciso, talvez, recalcar a poeta suicida que sabe que essa história de “poderei voltar” é mentira, e que conhece, melhor do que ninguém, a utilidade das mentiras. A mentira, a cleptomania, a poesia: são questões de sobrevivência.

Fim do interlúdio

Medusa

No intuito de amarrar essa discussão (que parece cada vez mais feita de fios soltos e nós), trago, por fim, o poema “Preocupação com os meus cabelos”, de Adília Lopes, publicado no livro *Clube da Poetisa Morta*, de 1997).

Preocupação com os meus cabelos

Cobras em vez de cabelos
 afugentam os meus pretendentes
 quem me dera ter os cabelos lisos
 e usar franja
 como a Sylvie Vartan
 e a Françoise Hardy
 Medusa colchão no toucado
 Rapunzel de tranças cortadas
 pela madrasta pelo amante
 suplico à Dona Lena
 que me decapite
 Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon
 me valham
 o turíbulo da minha alcova
 é varrido no chão
 e deitado fora
 pela Paula
 a minha mãe mete-lhe
 a gorjeta no bolso da bata
 cumprindo o sacrifício ritual
 e eu Joana d'Arc
 Maria Antonieta mártir das modas
 arrefeço na Escola Politécnica
 (LOPES, 2014, p. 301)

Os temas tratados até aqui estão, me parece, todos presentes no poema: A visita à cabelereira como uma experiência violenta da (im)possibilidade de encontro entre mulheres, as referências tanto a musas do *pop* como às mulheres más, a própria figura da Rapunzel (de tranças cortadas pelo amante e pela madrasta, na referência dupla às relações sensuais e violentas com as figuras masculina e feminina, e à mãe incestuosa), e entre elas a imagem que considero principal: Medusa. Não me interessa, porém, aprofundar a leitura das múltiplas referências desse poema, e abstenho-me de passar pela análise minuciosa da importância da figura da Medusa como imagem mitológica nesse texto, justamente porque a interpretação dessa referência nas suas associações com os ideais de beleza atrelados à feminilidade já foi bastante bem explorada por HONDA (2018, pp. 59-64). O que mais me interessa aqui é a Medusa como referência ao poema de Sylvia Plath (cujo nome é aludido veladamente justamente na figura que se opõe à Medusa no texto: **Sylvie** Vartan). Enquanto o poema de Lopes coloca Medusa como uma opção positiva para o problema da “preocupação com os cabelos” (preocupação esta que se atribui à figura da mãe opressiva), esta é, no desenvolvimento irônico de “pós-ferida” de Lopes, uma opção de auto-sacrifício e aniquilação. Apesar de ter sido recuperada diversas vezes por vozes feministas como

figura subversiva (é o caso de *O Riso da Medusa*, por exemplo, de Hélène Cixous³⁰¹), Lopes não fará nesse poema essa mesma recuperação. A Medusa aqui é, mesmo que menos diretamente, também a mãe destruidora, como em Plath.

Medusa

Off that landspit of stony mouth-plugs,
Eyes rolled by white sticks,
Ears cupping the sea's incoherences,
You house your unnerving head—God-ball,
Lens of mercies,
Your stooges
Plying their wild cells in my keel's shadow,
Pushing by like hearts,
Red stigmata at the very center,
Riding the rip tide to the nearest point of
departure,

Dragging their Jesus hair.
Did I escape, I wonder?
My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous
repair.

In any case, you are always there,
Tremulous breath at the end of my line,
Curve of water upleaping
To my water rod, dazzling and grateful,
Touching and sucking.
I didn't call you.
I didn't call you at all.
Nevertheless, nevertheless
You steamed to me over the sea,
Fat and red, a placenta

Paralyzing the kicking lovers.
Cobra light
Squeezing the breath from the blood bells
Of the fuchsia. I could draw no breath,
Dead and moneyless,

Overexposed, like an X-ray.
Who do you think you are?
A Communion wafer? Blubbery Mary?
I shall take no bite of your body,
Bottle in which I live,

Ghastly Vatican.
I am sick to death of hot salt.
Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sins.

³⁰¹ Cixous parte da imagem da Medusa como símbolo do medo da castração em Freud para recuperar o mito da Medusa como símbolo feminista: “Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri (...) Olhe os Perseus trêmulos avançarem em direção a nós, cobertos de apotrópicos, de marcha ré! Belas costas! Nem mais um minuto a perder, Saíamos daqui.” (CIXOUS, 2022, p 62. Trad. Natálias Guerellus e Raísa França Bastos)

Off, off, eely tentacle!
 There is nothing between us.
 (PLATH, 1981, pp. 224-226)

“Medusa” talvez seja o poema mais importante da maternidade negativa no cânone moderno, e essa figura é desenvolvida justamente pela materialidade das imagens aquáticas. Proponho que imaginemos o poema de Sylvia Plath como marco simbólico da relação da geração das poetas “pós-feridas” com as imagens das mães literárias, e com a ideia de tradição.

Por inscrever na poesia formas inovadoras e subversivas de dialogar com as figuras da maternidade (sua própria maternidade, a maternidade de sua própria mãe, além das diversas referências a símbolos maternos transformados pelo mal), Plath é capaz de criar uma cisão ambivalente: ao mesmo tempo impossibilitando a ideia da *matrilinhagem*, e abrindo espaço para uma escrita que produz, de forma subversiva, a partir dessa ideia. Talvez possamos tomar “Medusa” como um poema emblemático de toda a trajetória do diálogo da poesia de Adília Lopes com a poesia de Plath, já que, como vimos, as imagens da mãe, e especificamente da mãe associada ao mal, guiam esse diálogo.

Nesse sentido, Lopes busca em Plath diversas figuras de uma maternidade maléfica (basta lembrar os exemplos já discutidos das figuras das mães suicidas e assassinas nas epígrafes atribuídas a Plath, e da figura de uma Maria de Mary’s Song, cuja ambivalência entre mãe que alimenta e que devora era sublinhada por Lopes). Talvez seja possível considerar, então, Plath como um tipo de exemplo, para Lopes, da anti-maternidade, aquela que possibilita, justamente, a figura da mãe má. Para Adília, talvez Plath ocupe o lugar de uma mãe-anti-mãe. Ou seja, um modelo paradoxal da possibilidade de não-maternidade (da recusa desse lugar simbólico como mulher, como poeta, mas também a recusa da idealização e reverência às figuras maternas).

Mesmo em Ana Cristina Cesar (que cita “Medusa” em direta relação com “as mães más”) e Patti Smith, Sylvia Plath guarda um espaço de importância tão sólido quanto ambivalente, atrelado à figura biográfica da poeta suicida, que causa reação de repulsa em Ana Cristina (“sai, azar!”), e que se torna imagem fetichizada na escrita de Smith (sem permitir, porém, o estabelecimento de um diálogo diretamente literário na sua poesia). Smith insiste cegamente na peregrinação pela foto perfeita, pela possibilidade de capturar Sylvia, e ao mesmo tempo precisa recusar sua caneta no gesto de resistência às influências dessa mãe ambivalente.

Lembremos o poema “Memória para Esther Greenwood”, de Lopes, onde a banheira-útero era uma imagem aquática maternal que não se sustentava apenas na positividade da purificação, mas na penitência: “a água deve estar muito quente/ tão quente que debes aguentar com dificuldade”. Mesmo a imagem seguinte, de afundar e ficar com a água até o pescoço, remete ao sufocamento e afogamento: a purificação não vem sem um preço. Não parece haver prazer das sensações físicas durante o banho, apenas posteriormente, no retorno ao útero, o renascimento na imagem leitosa da toalha, quando afirma, “sinto-me pura e fresca/ como um recém-nascido.” As águas da purificação da banheira de Esther também são, como vimos, as águas da dissolução. Os limites entre purificação e dissolução são, além de um problema presente na obra de Plath, uma questão das imagens de maternidade literária, associadas às imagens das águas compostas. A dissolução purifica, mas desfaz a subjetividade. A dissolução dos limites une os corpos e as vozes, nos gestos amorosos e afetivos, mas também na dissolução entre barreiras necessárias para a sobrevivência (literária e concreta).

O “sangue da medusa”, citado por Ana Cristina Cesar, é também uma última imagem do *phármakon*. No mito, tendo assassinado Medusa, Perseu entrega seu sangue a Atena, que presenteia este a Asclépio, para que Asclépio use o poder ambivalente do sangue da górgona: da veia esquerda brotava um sangue que servia como veneno mortal, enquanto da veia direita o sangue representava um remédio tão potente que poderia ajudar Asclépio a ressuscitar os mortos. A ambivalência das mães literárias está descrita perfeitamente nessa imagem, que não pode ter seu paradoxo resolvido: o sangue da Medusa mata a escritora filha, mas também é capaz de ressuscitar as poetisas do passado, as mortas, as esquecidas.

Não à toa, na referência de Ana Cristina Cesar à Medusa, a expressão “as mães malvadas” está no plural, pois parece ser essa possibilidade que o poema de Plath estabelece como seu legado: o questionamento dessas figuras como coletividade, como expressão mais ampla do que individual. Se o poema de Plath poderia ser lido, de uma perspectiva biográfica, como um poema a respeito da “própria” mãe, ao transformar Plath em figura da tradição, a “Medusa” se torna também o símbolo coletivo do problema das “mães literárias” (impossíveis, maldosas, sufocantes), dividida entre água viva venenosa, espessura aquática sem contornos, e aprisionante em seus tentáculos, e olhar que paralisa, petrifica. O paradoxo está posto: não é possível haver questionamento da possibilidade dessa tradição, sem alçar os símbolos construídos por outra poeta justamente a esse lugar de predecessora, de tradição.

É como se Sylvia Plath permitisse dizer, com autoridade, “não acredito em matrilinearidade, não acredito em tradição de mulheres, não acredito em mães literárias”. Ora, esse gesto é, para suas sucessoras, paradoxalmente libertador. O gesto de autorizar a negação de uma linhagem de mulheres também permite escrever, entrega, em certa medida, os subsídios “nutrientes”, que a *ginocrítica* esperava que o encontro das mães literárias pudesse providenciar. Sylvia Plath, mãe “suficientemente má”³⁰², oferece um modelo de maternidade literária invertida, um modelo do mal, da impossibilidade, um modelo a não seguir, ou um modelo da problematização da imagem da mãe. Por isso mesmo, ela reúne em si o paradoxo: é preciso se tornar um modelo para afirmar a falsidade da ideia de modelo. E não há forma de falar de “tradição de mulheres”, nem da sua impossibilidade, fora do paradoxo.

Quando Adília Lopes afirma que “as mães são filhas das filhas, e as filhas são mães das mães”, está afirmando a indistinção, apontada a diluição e mescla, função das águas compostas. Mas a frase de Adília revela também que, pela dissolução e indistinção, não há mais mães literárias: se as filhas são mães, e as mães são filhas, não há mães, nem filhas. Voltamos, portanto, à falta denunciada pela *ginocrítica*, dessa vez não causada pela ausência, mas pela indistinção sufocante. Medusa é um poema que evidencia o problema da indistinção dessa água viscosa (prazerosa, mas também pegajosa), que separa e cola, une e desune. É o verso final de “Medusa” que denuncia essa problemática, ao mesmo tempo apontando a impossibilidade de qualquer ligação, qualquer afetividade, de qualquer relação (a quebra da coletividade possível entre mulheres); e a impossibilidade, em contraponto, de distinção, de subjetividade, de diferenciação: “Não há nada entre nós”.

As águas compostas que colam, no seu sentido maléfico, são também, entre tantas outras imagens, as salivas venenosas das mães incestuosas, a sensualidade das espumas nas relações ambivalentes, que precisam assumir também seu próprio mal, o mal que são capazes de causar umas às outras. Assumir, dentro do jogo subversivo poético, o conflito e a ambivalência dessas relações afetivo-maternais-sensuais, pode ser uma proposta construtiva diante da indistinção. Esse é o jogo que será explorado nos últimos capítulos deste trabalho.

³⁰² A expressão é um jogo com a “mãe suficientemente boa”, conceito psicanalítico de Donald Winnicott, que se refere à mãe como figura que supre as necessidades do bebê de acordo com as necessidades reais deste, e não com as suas próprias necessidades de “ser boa”. A mãe suficientemente boa falha continuamente e, continuamente, corrige tais falhas. Ela sabe, por exemplo, que “o não alimentar constitui a base do alimentar”. (Winnicott, D.W. *Os bebês e suas mães*, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.55). Agradeço à Mirella Martinelli Glasberg pelas referências ao conceito de Winnicott.

PARTE 5 – Figuras Femininas do Mal



“Fragment of a Queen’s Face” 1390-1336 A.C – MET: Metropolitan Museum of Art

Capítulo 13 – Ana C. e a *Femme Fatale*

“*When I’m good, I’m very good, but when I’m bad, I’m better.*”
Mae West, *I’m no angel*, 1933

A partir das referências a Greta Garbo (uma das representantes centrais das *vamp* no cinema hollywoodiano) e as outras figuras femininas *pop* “da ousadia” (Camargo) em “atrás dos olhos das meninas sérias” e em “instruções de bordo”, assim como a partir da mistura recorrente entre figuras do mal, contemporâneas e arcaicas, na sua poesia, me parece produtivo pensar a *femme fatale* de Ana Cristina Cesar. Trata-se de um tipo de modelo simbólico a partir do qual diversos aspectos da poesia da poeta carioca se articulam. Em certo sentido, a *femme fatale* poderia ser a bruxa moderna cuja constituição se associa diretamente à imagem visual, ao cinema e à fotografia, e cuja relação com o mal e a sedução se apresenta como performance, sempre na ambivalência de uma figura ora atraente e comercial ora subversiva do universo da indústria cultural. Todas essas características estão em constante discussão na poesia de Ana Cristina Cesar. *Femme fatale*, isto é:

The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture. She is as old as Eve, and as current as today’s movies, comic books and dime novels. (Place, 1998, p. 47 Apud HANSON; O’RAWE, 2010, p.1)³⁰³

Tirando proveito da dimensão de dualidade da figura ao mesmo tempo histórica e mítica da bruxa, a *femme fatale* pode ser lida na mesma chave. Especialmente pela sua característica de sedutora perigosa e traiçoeira, ela se manifesta com determinadas qualidades específicas a partir de contextos históricos modernos. Sua relação com a figura (historicamente situada) da bruxa pode ser traçada a partir da ideia de uma sexualidade que foge ao controle masculino, tornando-se ameaçadora. O elemento do fingimento e da dissimulação, que a definem, estiveram também presentes nos discursos dos demonólogos sobre a bruxa, já que, aos seus olhos, esta última falsifica a sua aparência e até o choro: as bruxas supostamente não sentiriam dor sob

³⁰³ “A dama sombria, a mulher-aranha, a sedutora maléfica que tenta o homem e causa sua destruição, está entre os mais antigos temas da arte, da literatura, da mitologia e da religião na cultura ocidental. Ela é tão antiga quanto Eva, e tão atual quanto os filmes, quadrinhos e as novelas de hoje” (PLACE, 1998, p. 47 Apud HANSON; O’RAWE, 2010, p. 1)

tortura (de modo que o sofrimento das acusadas é interpretado como estratégia para enganar os inquisidores)³⁰⁴.

A *femme fatale* é, ainda, uma antítese da figura materna, algo como uma mulher estéril: “ela não produz nada em uma sociedade que fetichiza a produção” (idem, p. 11). A proximidade com a figura (histórica) da bruxa se torna novamente evidente: a bruxa é a mulher que evita a fertilidade, que aborta, e, no limite da imaginação dos inquisidores, cozinha bebês para fazer unguentos mágicos.

Os mitos e imagens culturais que associam o mal à mulher sempre se ramificam, e apesar da bruxa descrita pelos demonólogos ter diversas associações possíveis com a *femme fatale*, a origem da figura moderna também se associa a outras figuras mitológicas e religiosas, como Eva, Circe, Salome, etc (citadas tanto por Hanson e O’Rawe, como por Mary Ann Doane em seus estudos sobre a figura da sedutora). Além disso, será o vampiro (outra imagem cara à Ana Cristina Cesar) a figura de terror gótico mais associada à *femme fatale*, como mostra o termo utilizado para a mesma figura cinematográfica em inglês: *vamp*. As *vampiragens* de Ana Cristina Cesar, elaboradas por Camargo (2003) se relacionam diretamente com essa figura da *vamp*:

O termo *vamp*, diminutivo do inglês “vampire”, é definido por Pedro Vasquez como “a mulher capaz de extrair toda a energia vital de um homem, transformando-o em seu escravo e adorador.” E acrescenta: “tem conotação deliciosamente nefasta”. No entanto, não podemos esquecer que todas as *vamps*, ou quase todas, foram, ironicamente, vampirizadas pelo “sistema”, identificação às avessas entre vida e arte, entre atrizes e personagens. (CAMARGO, 2003, p. 272)

Apesar da figura da sedutora maléfica estar “entre os temas mais antigos da arte, da literatura, da mitologia e de religião nas culturas ocidentais” e apesar de suas origens mitológicas, a *femme fatale* enquanto figura cultural específica historicamente situada se estabelece entre os séculos XIX e XX³⁰⁵. Segundo Mary Ann Doane (1991), a *femme fatale* ganha centralidade no século XIX na pintura, com Gustave Moreau e Dante Gabriel Rossetti, e em textos literários de diversos autores, como Théophile Gautier e Baudelaire (mas podemos acrescentar também Guy de Maupassant, por

³⁰⁴ “Existe uma correspondência entre o útero, simultaneamente esconderijo e escondido no interior do ventre, e a tendência para a dissimulação, para a mentira, que caracteriza a mulher, e pode desde logo ser observada na sua própria aparência, que ela falsifica, embeleza. Não esqueçamos que os anjos caídos do céu no Livro de Henoch ensinaram às mortais os segredos do adorno e da sedução. (...) A moda é por definição um artifício, mutável como a inconstância do Diabo, nas suas diversas transformações. (...) Aquela que se enfeita é já diabólica. (...) Segundo um provérbio alemão, o espelho é ‘o verdadeiro cu do diabo’” (CHOPPARD, 2007, p. 84)

³⁰⁵ “(...) the *femme fatale*, at least in Western literature and art, ‘is only formulated as a clear and recognizable ‘type’ in the late nineteenth century’ (Stott 1992: ix).” (HANSON/O’RAWE, 2010, p. 3)

exemplo, cujo conto “La Femme de Paul” de 1881, foi mais tarde traduzido para o inglês com o sugestivo título “femme fatale”).

Na confluência entre modernidade, urbanização, psicanálise e novas tecnologias de produção e reprodução, a femme fatale, segundo as análises de Doane, se consolida através de dois fatores sociais centrais: a industrialização (e consequente alienação dos homens em relação aos seus próprios corpos), e os medos e angústias gerados pela psicanálise e pela descoberta do inconsciente. À mulher, então, como espécie de “outro” cultural automático, são associados os medos característicos do momento: a angústia a respeito do desconhecimento de si e a alienação em relação ao próprio corpo³⁰⁶. “O corpo feminino é insistentemente alegorizado e mitificado como excesso na arte, literatura, filosofia.”, o que explicaria, em parte, a figura da *femme fatale*, que se consolidaria então como representação excessiva do corpo, justamente porque esse corpo “tem agência independente da sua consciência” (HANSON/O’RAWE, 2010, p. 11).

In a sense, she has power despite herself. The evacuation of intention from her operations is fully consistent with the epistemological recognition accorded to the newly born psychoanalytic concept of the unconscious. The femme fatale is an articulation of fears surrounding the loss of stability and centrality of the self, the “I,” the ego. These anxieties appear quite explicitly in the process of her representation as castration anxiety. (idem, p. 11)³⁰⁷

É possível observar esse aspecto da *femme fatale* no poema *The Vampire*, de Rudyard Kipling, uma das obras literárias fundadoras de certa linhagem cultural da *femme fatale* como vampira. O poema inspira a peça “A fool there was...”, de Emerson Browne (encenada na Broadway em 1909), cujo título repete os versos iniciais do poema, além do filme de 1909, que consolida o termo “*vamp*” no cinema estadunidense. No poema de Kipling, “havia um tolo” (“a fool there was”) enganado por uma mulher sedutora: “(We called her the woman who did not care),/ But the fool he called her his lady fair—”. Um dos temas repetidos ao longo do poema é justamente a falta de consciência da “lady vamp” em relação aos seus atos:

³⁰⁶ É sabido que a associação da mulher ao corpo, ou seja, sua compreensão como uma figura excessivamente corporificada, em oposição ao homem espiritual/mental, é muito mais antiga do que a revolução industrial, porém, segundo a hipótese de Buci-Glucksmann, citada por Doane, no período em questão essa associação histórica é exacerbada devido à perda masculina do acesso ao próprio corpo, “confiscado pela alienação das máquinas e submetido à industrialização e urbanização” (idem, minha tradução), de modo que a figura da mulher passa a se ligar ainda mais ao corpo.

³⁰⁷ “Em certo sentido, ela tem poder apesar de si mesma. O esvaziamento de intensão das suas operações é inteiramente consistente com o reconhecimento epistemológico atribuído ao recém-criado conceito psicanalítico do inconsciente. A femme fatale é uma articulação de medos em torno da perda da estabilidade e centralidade do ‘self’, do ‘eu’, do ego. Essas angústias aparecem bastante explicitamente no processo da sua representação enquanto angústia de castração”

Oh, the years we waste and the tears we waste,
 And the work of our head and hand
 Belong to the woman who did not know
 (And now we know that she never could know)
 And did not understand!³⁰⁸

Faz parte das características da *femme fatale* justamente a “incerteza discursiva”, como mostra DOANE (1991, p. 10), que espelha tanto o medo de ser enganado como, em certo sentido, o medo do auto desconhecimento. A transformação da “ameaça da mulher” em segredo que pode ser desmascarado representa, para Doane, o próprio impulso narrativo:

For her most striking characteristic, perhaps, is the fact that she never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable. In thus transforming the threat of the woman into a secret, something which must be aggressively revealed, unmasked, discovered, the figure is fully compatible with the epistemological drive of narrative, the hermeneutic structuration of the classical text. Sexuality becomes the site of questions about what can and cannot be known. (DOANE, 1991, p. 10)³⁰⁹

A *femme fatale* representa, então, não apenas o mistério da figura feminina que engana, mas ao mesmo tempo o prazer narrativo de ler/assistir para descobrir a verdade por trás das máscaras, e, conseqüentemente, o medo de que não haja verdade a ser descoberta, a impossibilidade de revelação, que atemoriza e seduz: “A *femme fatale* é então lida simultaneamente como estereótipo cultural arraigado e ao mesmo tempo nunca totalmente conhecida: ela está sempre além de definições.” (HANSON/O’RAWE, 2010, p. 1). Apesar de ter suas origens na literatura e na pintura, a *femme fatale* tem “especial relevância” no cinema, justamente porque o cinema (especialmente hollywoodiano) “apela para o visível como base da produção da verdade.” (DOANE, 1991, p. 10)

Da ausência de verdade a ser desvendada para a androginia da figura há um passo que Jess Sully dará. No cinema hollywoodiano, geralmente associada à homossexualidade ou à bissexualidade, a figura andrógina também se reflete na imagem das próprias atrizes:

Androgyny still acted, partially, as a signifier of homosexuality: Dietrich and Garbo, both tall and thin, were both rumoured to be bisexual. Their films allude to homosexuality through transvestism; in *Morocco* (1930), Dietrich, dressed in a tuxedo, finishes a number in a nightclub by kissing a girl on the lips; in *Queen Christina* (1933), Garbo is a

³⁰⁸ Disponível em: <https://poets.org/poem/vampire-0>

³⁰⁹ “Pois a sua característica mais marcante é, talvez o fato de ela jamais ser de fato aquilo que parece. Ela carrega uma ameaça que não é inteiramente legível, previsível, ou manejável. Transformando, assim, a ameaça da mulher em um segredo, algo que deve ser agressivamente revelado, desmascarado, descoberto, tal figura é inteiramente compatível com o impulso epistemológico da narrativa, a estrutura hermenêutica do texto clássico. A sexualidade se torna o local do questionamento a respeito daquilo que pode ou não pode ser conhecido.” (DOANE, 1991, p. 10)

sixteenth-century lesbian ruler of Sweden who dresses as a man to escape the restrictions of royal life. (HANSON/O'RAWE, 1991, p. 57)³¹⁰

Para Sully, Bernhart, o importante é que Nazimova e Dietrich, assim como Garbo, “entenderam e exploraram os elementos de ambiguidade de gênero que já se encontram nos mitos originais da *femme fatale*” (idem), cujo potencial subversivo será destacado pelo feminismo para além de sua redução à condição de produto vendável da beleza sedutora. Para a autora, é preciso interpretar essa figura da sedutora a partir de uma ameaça que se traduz, também, por uma apropriação de características supostamente masculinas de poder. Ora, o elemento da androginia é articulado por Camargo na própria proposta poética da *vampiragem* que define o estilo de Ana Cristina Cesar: a autora inclui no termo *vampiragens* não mais apenas a relação com os textos da tradição, mas também o roubo de certo espaço de poder³¹¹.

Ana Cristina Cesar parece reconhecer o potencial subversivo da imagem sedutora da *vamp* ou da *femme fatale*. A forma como a poeta utiliza a referência à Greta Garbo potencializa as ambivalências subversivas identificadas pelas críticas feministas na figura da *femme fatale*, além de reiterar o tema da auto-mitificação, recorrente em sua poesia.

Femme fatale como procedimento estético de Ana C.

Os procedimentos de produção de intimidade e os jogos entre sinceridade e máscara, tão discutidos pela fortuna crítica da poeta carioca (“a intimidade era teatro” [CESAR, 2013, p. 120]), podem ser lidos à luz justamente da figura da *femme fatale*, sobre quem é impossível conhecer qualquer verdade, de modo que ela acaba por

³¹⁰ “A androginia ainda agia, em parte, como um significador de homossexualidade: A respeito tanto de Dietrich como Garbo, ambas altas e magras, havia rumores de que fossem bissexuais. Seus filmes aludem à homossexualidade por meio do travestismo; em Marrocos (1930), Dietrich, vestida de smoking termina seu número musical em uma boate beijando os lábios de uma garota; em Rainha Cristina (1933), Garbo é uma rainha lésbica da Suécia no século XVI que se veste como homem para escapar as restrições da realeza.”

³¹¹ A partir dessas considerações, é possível pensar que a escolha de ser a greta e o garbo – de ser Greta Garbo – parece indicar, além da coexistência andrógina do feminino e do masculino, a possibilidade de a própria imagem da mulher sedutora – a vamp – mudar de sentido e de valor, tornando-se uma identidade mais complexa e problematizada. Assim, neste poema, ser a greta autogarbosa é signo de outra forma de exercer a sedução: signo de ambiguidade. Signo de liberdade. Signo também de puro Narciso, que se vê e constrói sua própria imagem, no espelho.” (...) “Vampiros não veem sua imagem refletida nos espelhos, Narciso só se vê. Complementariedade dialética? A imagem da sedução está presente em ambos e se dá, mais uma vez, pelo olhar. (...) Se o olhar que instaura a vamp é o olhar sedutor, a greta garbosa tem outra forma de sedução: a sedução do texto e pelo texto. A palavra sedutora e livre funde corpo e texto, numa duplicidade cúmplice (...) (CAMARGO, 2003, p. 278)

representar a impossibilidade de conhecimento.³¹² Aquilo que Marcos Siscar denomina “intimidade provocante” (SISCAR, 2011, p. 22), uma atitude específica que a poesia de Ana Cristina Cesar toma ao mobilizar o outro, associada ao exibicionismo, pode ser lida, num recorte de gênero, justamente à luz da figura da *femme fatale*.

Siscar considera significativa a inclusão de “efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza”, aspectos de “segredos íntimos” na poesia de “uma poeta preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído”. Para explicar esse fenômeno sua hipótese é centrada na ideia da provocação:

(...) a presença desses lances de intimidade *provoca* (isto é, tanto irrita quanto seduz) uma tradição poética na qual a intimidade ou o exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como um paradigma romântico, místico ou espontâneo da poesia, mas igualmente como um modo negativamente marcado da escrita, um modo ‘feminino’ (ao qual Ana C. se referia, em crítica a um artigo de Roger Bastide). (idem)

Tal gesto provocativo identificado por Siscar a partir dos “lances de intimidade” poderia ser associado também à figura da *femme fatale*. Talvez a poeta se valha dessa máscara de uma personagem tão *pop* da feminilidade ameaçadora e enganadora redobrando um gesto de crítica à marca negativa de uma suposta “escrita feminina”. Em vez do feminino como confessional, temos o feminino como máscara da máscara: “E finjo fingir que finjo/ Adorar o fingimento/ Fingindo que sou fingida” (CESAR, 2013, p. 151). Trata-se do uso de um estereótipo de feminilidade, a *femme fatale*, como um tipo de estratégia de problematização de outro estereótipo de feminilidade: a confissão excessiva, o sentimento bruto³¹³. Sem perder, é claro, o caráter de busca da intimidade com o leitor, pois a chave está na ambivalência entre “intimidade” e “teatro”. Não há ingenuidade nessa escolha, mas um jogo duplo de afirmação e desqualificação da figura feminina da *femme fatale*, como se ela nos mostrasse, ironicamente, que ao mesmo tempo em que é impossível fugir desses tipos, é possível escolhê-los como máscaras. Com “a faca nas costelas da aeromoça”, a *femme fatale* desbanca certa feminilidade frágil para reconfigurar outra figura feminina que não

³¹² “the *femme* is, in diegetic and critical terms, both unknowable and an index of unknowability, always representing more than can be articulated.” (HANSON, O’RAWE, 2010, p. 2). [“a *femme*, em termos críticos e diegéticos, tanto impossível de se conhecer quanto um índice de desconhecimento, sempre representando mais do que pode ser articulado”]

³¹³ O diálogo com a poesia dita “confessional” pode ser pensado, inclusive, como diálogo indireto com uma tradição poética moderna importante para muitas poetisas mulheres, como já vimos com Anne Sexton, por exemplo. A relação, na escrita de Ana Cristina, entre esse jogo de confissão e “ciframento” e as questões marcadas pelo gênero é apontada por Clara Alvim: “O esforço para não dizer dizendo, o ciframento de todo dia, sobretudo nas mulheres – como a forma literária”. (ALVIM, 1993 In: CESAR, 2013, p. 474)

resolve o problema, mas aponta a ironia das máscaras que caem para revelar novas máscaras.

Na *femme fatale* parecem confundir-se, segundo Doane (1991) “poder, subjetividade e agência justamente com a falta desses atributos” (p. 11)³¹⁴. É nesse sentido que podemos ler a poesia de Ana Cristina Cesar como uma escrita da *femme fatale*, cujos procedimentos poéticos sustentam tanto o paradoxo entre confissão da intimidade e construção poética esteticamente e racionalmente concebida, quanto o paradoxo entre o empoderamento, de quem escolhe sua imagem nos seus termos, e o assujeitamento ou a vitimização que as imagens da feminilidade construídas culturalmente e apropriadas pelo mercado sempre acabam por implicar. Assumir essas figuras como parte de uma construção de identidade poética não é pessimismo em relação à impossibilidade de emancipação, mas reconhecimento do jogo ambivalente, que Ana Cristina não se recusa a jogar.

Para além das referências recorrentes à técnica cinematográfica na escrita, e ao universo hollywoodiano, a ideia de uma verdade sempre à espera de ser revelada, que nunca se revela, “tilintar de verdade que você seduz” (em “este livro”), que pode ser associada à *femme fatale* em Ana Cristina, também resulta em uma série de outros jogos poéticos, como a apropriação das palavras da tradição, sugerindo sempre o gesto de esconder e revelar as referências para leitores. A sedução como ameaça (“de uma doçura/ venenosa” – em “homem público n. 1”) perpassa sua relação tanto com a figura do leitor como de seus “lidos”. Ou seja: a doçura venenosa é dirigida aos leitores, mas também àqueles a quem ela mesma lê: os autores da tradição. Não é de se espantar: se a tradição é sempre ao mesmo tempo sedutora e assustadora, é preciso seduzir e ameaçá-la de volta.

A construção poética a partir da *femme* dialoga também na composição de um mito da figura da poeta, já presente no seu próprio modo de construção de uma *persona* poética, desde a fotografia com os óculos escuros (que ressoa figuras das divas do cinema americano) até versos do poema citado acima, de 1968, ainda no início da sua produção:

³¹⁴ “The attraction to feminist critics of the *femme* resides in the terminal ambiguity of her active sexuality, her narrative agency, her ‘visual centrality’ (Place 1998: 54) and, conversely, the problematic nature of this sexual ‘power’; critics have decried her role as a textual fantasy, and interrogated the enduring stereotype of the sexual powerful woman as a ‘symptom of male fears about feminism’ (Doane 1991: 2–3) (HANSON ETC, P 3)

Pergunto aqui meus senhores
 Quem é a loura donzela
 Que se chama Ana Cristina
 (CESAR, 2013, p. 151)

Um dos riscos desse jogo pode ser que a imagem da poeta se fixe, para os leitores, em uma das máscaras, perdendo-se o movimento aéreo de substituição de imagens, de personas, de figuras, que a poesia de Ana C tanto produz. O risco é, porém, a graça da *femme fatale*, a “pirataria em pleno ar”, e cabe a nós, leitoras, não deixar cristalizar a imagem, manter ativo o movimento contínuo da poesia de Ana C.

Ambivalência de gênero e sexualidade

Se a *femme* representa a impossibilidade de conhecer a verdade por trás de máscaras, e a sedução desse processo, trata-se também da impossibilidade de decifrar o desejo “verdadeiro” dessa figura, sugerindo a ambivalência do gênero desejado e seduzido, ou seja, da sua sexualidade. Não à toa a figura da *femme fatale* é associada no imaginário da cultura *pop* à bissexualidade. Shiri Eisner (2013) chama atenção ao fato de que o perigo dessa personagem no cinema está “muitas vezes associado à sua (bi)sexualidade já que ela é comumente percebida como uma ameaça sexual” (EISNER, 2013, p. 113). Um dos motivos para essas personagens serem lidas como tão perigosas é o fato de não sabermos a quem pertence a sua lealdade (idem). A ameaça que essas personagens representam, segundo Eisner, “é uma ameaça ao patriarcado: personagens masculinos e seu domínio.” (idem³¹⁵).

A ambivalência do desejo sexual está presente na poesia de Ana Cristina Cesar principalmente em sentido metafórico. Como Siscar mostrou, a relação de Ana Cristina com o leitor ou a leitora passa pela provocação e pela sedução. Lembremos uma das passagens emblemáticas de sua obra a respeito da relação de jogo com os leitores:

Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o

³¹⁵ A *femme fatale* bissexual é caracterizada como enigma: “The bi *femme fatale* is a riddle because she carries knowledge that neither the characters nor (presumably) the viewers possess. Her full knowledge of “both worlds” indicates missing knowledge on part of the other (monosexual) characters. This is knowledge that only she has access to and that is ultimately the key for solving her riddle. Thus the fact that this character has a choice also indicates that she has more knowledge—knowledge that is again perceived as a threat in light of her duplicitousness and unclear loyalties.” (idem, p. 114)

hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 2013, p. 50)

O trecho de *Correspondência Completa* a respeito de “Gil e Mary”, analisado por Silviano Santiago como construção de relação com um leitor “singular e anônimo” na poesia de Cesar, pode ser lido também à luz da relação de provocação e sensualidade da poesia da carioca com seus leitores, desenvolvida por Siscar. O verso que antecede o trecho citado acena para a questão dos afetos: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”. Talvez a relação difícil tanto com Gil quanto com Mary seja justamente a tentativa de explicar a ternura inexplicável, ressoando o tema da *femme fatale*, de uma relação com certo leitor múltiplo e ambivalente, “singular e anônimo”, mulher e homem. É nesse trecho apenas que se explicita a relação entre Gil, Mary e a figura do leitor, mas ao longo de todo o texto, estruturado como uma carta para “my dear”, assinada por “Julia”, Gil e Mary são duas relações centrais sempre espelhadas, com os quais a remetente da carta forma uma triangulação afetiva:

Ontem fizemos um programa, os três. Nessas ocasiões o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe mas ele tem leveza de um fetinho. É maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos. Resulta um show da uva, brilhante microfone do ciúme! Há sempre uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir *outra* opinião. (CESAR, 2013, p. 48)

A relação de triangulação entre Julia, Gil e Mary se reduplica diante da presença do destinatário, uma quarta pessoa, para quem Julia se confessa sem confessar (“há sempre uma sombra no meu rosto”), revelando, parcialmente e de forma vaga, os pormenores dessas relações. O destinatário se multiplica, as relações se redobram, há sempre alguém (nós) à espreita na busca de rasgos de verdade, espectadores no buraco da fechadura, lendo as correspondências que não nos pertencem: “Aproveito para pedir *outra* opinião”.

Não importa nessa análise buscar qualquer aspecto diretamente sexual ou amoroso nas relações tecidas, pois a bissexualidade associada à *femme fatale* interessa aqui apenas como metáfora: imagem de um desejo múltiplo e ambivalente, de difícil decifração, pois triangula e se equilibra sobre a variação em torno dos gêneros na relação de provocação afetiva que Ana Cristina Cesar tece com a figura dos (as) leitores (as).

A *femme fatale* e a tradição literária

A mulher fatal, como sabemos, é um tema tão antigo quanto Eva (HANSON/O'RAWE, 2010). Do romantismo ao início do século XX, porém, é possível traçar algumas linhas de desenvolvimento: “No início do romantismo, a mulher fatal, vetor da transcendência normalmente é representada como aparição fantasmagórica que encerra os mistérios do sonho, da morte e dos ‘outros mundos’” (SANTOS, 2015, p. 129). Nessa categoria poderíamos incluir também Claremond, a vampira de *La Mort Amoureuse* de Gautier, citado por Doane como uma das origens literárias da *femme fatale*. Com Baudelaire, teria ocorrido uma transformação “antirromântica” do mito:

Charles Baudelaire, com suas Flores do Mal (1857), é o grande responsável por essa associação entre o mistério e o corpo da mulher maldita, configurado como alegoria material da transcendência. Em poemas como “Le poison” e “a peça condenada” “Le Léthé”, toda a carga semântica associada aos mistérios do feminino que os românticos anteriores plasmaram na imagem da mulher mágica, como no já citado poema de Keats ou na natureza sublime, como na atmosfera noturna inegavelmente feminina dos Hinos à Noite de Novalis, é convocada para a composição da mulher maldita. Essa mulher, contudo, não corresponde mais à amante fantasmagórica que instaura o encantamento desorientador no mundo conhecido, mas sim à mulher comum, à mulher perdida ou à amante indiferente que abre a experiência cotidiana do desejo aos abismos da morte e da diluição. (SANTOS, 2015, p. 129)

Autores realistas e naturalistas passam a usar a figura antes sobrenatural como prosaica. Naná, de Zola, por exemplo, tem sua sexualidade lida como indomável e por isso ameaçadora. A tais personagens é atribuída a destruição dos homens, mesmo que elas não sejam diretamente violentas.

A partir de um viés crítico e irônico, o conto “La femme de Paul”, de Guy de Maupassant, sinaliza como a instabilidade do gênero e da sexualidade já estava presente nas fundações da *femme fatale*. Acompanhando um dia de lazer de Paul e sua amada Madeleine nos arredores da região de Bougival, o conto narra as suspeitas e os ciúmes de Paul em relação à personagem que Maupassant ironicamente nomeia Pauline, uma mulher que se veste com trajes masculinos e, junto às suas companheiras, chega ao restaurante flutuante *La Grenouillère* em um barco recebido pelos boêmios com aplausos e gritos de “Lesbos!”. Ao final do conto, as suspeitas de Paul são confirmadas, ele se lança ao rio gritando o nome de Madeleine, e se afoga. O tema da *femme fatale*, interpretado pelo viés da bissexualidade, é tratado como pergunta sem resposta: a quem Madeleine é fiel, afinal? Ao homem, Paul, ou ao seu duplo feminino, Pauline?

O personagem Paul é representante da visão masculina conservadora da época, ironizado no conto de Maupassant³¹⁶ por revelar sua relação reprimida e

³¹⁶ Guy de Maupassant explora, tanto na sua obra literária de modo geral, como nas suas vivências concretas (evidenciadas pela sua correspondência), uma relação pouco ortodoxa com a sexualidade:

repressiva com a sexualidade, realizando um tipo de narrativa irônica que evidencia a *femme fatale* enquanto construção assombrosa da imaginação masculina. Uma imaginação visivelmente angustiada com os seus próprios medos em relação à sexualidade feminina, mas também, e talvez principalmente, em relação a quaisquer desvios para além da heterossexualidade e da fixidez do gênero.

O olhar preconceituoso de Paul em relação às lésbicas é retratado nas próprias palavras de Paul, que são rapidamente contrapostas pelas respostas incisivas de Madeleine:

— C’est honteux ! on devrait les noyer comme des chiennes, avec une pierre au cou.
 Mais Madeleine, brusquement, s’emporta ; sa petite voix aigre devint sifflante, et elle parlait avec volubilité, comme pour plaider sa propre cause :

— Est-ce que ça te regarde, toi ? Sont-elles pas libres de faire ce qu’elles veulent, puisqu’elles ne doivent rien à personne ? Fiche-nous la paix avec tes manières et mêle-toi de tes affaires...

Mais il lui coupa la parole.

— C’est la police que ça regarde, et je les ferai flanquer à Saint-Lazare, moi !

Elle eut un soubresaut :

— Toi ?

— Oui, moi ! Et, en attendant, je te défends de leur parler, tu entends, je te le défends.

Alors elle haussa les épaules, et calmée tout à coup:

— Mon petit, je ferai ce qui me plaira ; si tu n’es pas content, file, et tout de suite. Je ne suis pas ta femme, n’est-ce pas ? Alors tais-toi.³¹⁷

Ao lembrar a Paul que eles não são casados, além de marcar sua independência, Madeleine nega ser posse de Paul, um dos sentidos do título do conto: “Je ne suis pas **ta femme**”. Em termos da figura da *femme fatale*, porém, essa assertividade sincera vai contra a imagem da sedutora que engana, que disfarça seus desejos, de modo que a característica que mais aproxima Madeleine da *femme fatale* é a sexualidade desviante, o desejo por mulheres, tanto quanto ou mais do que a

experienciando e retratando fetiches, exibicionismo, sexo grupal e travestismo, além de demonstrar, nas suas cartas pessoais, desejos e práticas bissexuais, como mostra Stivale (2003).

³¹⁷ “- É vergonhoso - deveriam afogá-las como cadelas, com uma pedra no pescoço.

Mas Madalena bruscamente se irritou; sua pequena voz aguda se tornou sibilante e ela falava com volubilidade, como se advogasse a sua própria causa.

- Isto lhe concerne? Elas não são livres de fazer o que querem, se não devem nada a ninguém? Deixe a gente tranquila com as suas ideias e ocupe-se dos seus negócios...

Mas ele lhe cortou a palavra.

- É à polícia que isso interessa e eu as farei atirar em São Lázaro, eu!

Ela teve um sobressalto:

- Você?

- Sim, eu! E por enquanto eu lhe proíbo de lhes falar; ouviu? Eu lhe proíbo!

Então ela levantou os ombros e acalmada subitamente:

- Meu querido, eu farei o que me agrada; se você não está contente dê o fora e já. Eu não sou sua mulher, não é? Então, cale-se.” (MAUPASSANT, 1983, p. 276)

infidelidade. No momento ápice do conto, quando Paul finalmente surpreende as duas juntas, é principalmente o ato sexual entre mulheres que o horroriza tanto:

Oh ! si c'eût été un homme, l'autre ! mais cela ! cela ! Il se sentait enchaîné par leur infamie même. Et il restait là, anéanti, bouleversé, comme s'il eût découvert tout à coup un cadavre cher et mutilé, un crime contre nature, monstrueux, une immonde profanation.³¹⁸

Nesse sentido, Guy de Maupassant marca com ironia mordaz o peso da sexualidade homoafetiva como ameaça principal à figura masculina dominante, cuja fragilidade, no conto, é retratada como patética.

Para além disso, o conto representa duas funções diferentes da *femme fatale* encarnadas respectivamente por Madeleine e Pauline. A princípio Madeleine seria a *femme fatale*, porém ela não tem diversos atributos dessa figura, enquanto Pauline, que não é a figura da mulher bela e sedutora para Paul, realiza esse papel para a própria Madeleine. No final do conto, depois do afogamento de Paul, é ela quem acolhe Madeleine em seus braços, insiste que ela não sinta culpa, e a convida para passar a noite em sua casa, para que ela não fique sozinha, como se ali se revelasse que ela era de fato a *femme fatale* sedutora, que roubou a amada e destruiu a vida de Paul. Pauline representa, no entanto, mais do que isso. A princípio a “mulher de Paul” referida no título seria Madeleine (cujo nome também é bastante significativo), mas se pensarmos que Pauline é a versão feminina do nome Paul, podemos considerar que o título também se refere a ela: a “mulher de Paul” poderia ser a “versão mulher” de Paul, seu lado feminino.

Aquilo que tanto ameaça a psique do personagem principal não é apenas o amor inconsistente e os afetos e desejos indecifráveis e volúveis de sua amada Madeleine (que afirma logo no início não ser sua mulher), mas o próprio duplo de Paul, sua “versão-mulher” ou sua “porção-mulher”, lembrando a canção de Gil, retomada por Ana Cristina Cesar em sua discussão a respeito da literatura de mulheres. O que assombra Paul e o leva ao suicídio é, mais do que a traição, a instabilidade do gênero, a impossibilidade de domar a sexualidade (talvez não apenas a de Madeleine, mas a sua própria). Na figura de Pauline, a feminilidade travestida e masculinizada, está o espelho invertido do personagem principal: a greta e o garbo, Paul e Pauline.

³¹⁸ "Oh! Se fora um homem, o outro; mas isso! Isso! Sentia-se amarrado pela infâmia delas. E permanecia lá, aniquilado, transtornado, como se tivesse descoberto subitamente um cadáver querido e mutilado, um crime contra a natureza, monstruoso, uma profanação imunda." (MAUPASSANT, 1983, p. 282)

Sereias: mito de origem da *femme fatale*

Maupassant desenha em “*La femme de Paul*” um cenário aquático, de barcos, pescadores, e banhistas que exibem suas curvas nadando no rio. Além da referência sutil, dentro do restaurante *La Grenouillère*, as mulheres também são descritas “procurando uma presa para a noite” (MAUPASSANT, 1983, p. 274), como as figuras mitológicas das sereias, cujas presas são os marinheiros. Em outra cena marcante, Paul assiste a um pescador que arranca violentamente o anzol de um peixe que acaba de pescar. Para Paul, o anzol é o seu amor por Madeleine, que ele não pode arrancar sem destruir-se³¹⁹. A vitimização de Paul é narrada como pensamento do personagem, e a imagem do peixe compõe um universo atualizado do mito da sereia, que seduz e captura pescadores e viajantes marítimos, culminando na cena final do conto, com o afogamento de Paul, que remete ao final trágico dos marinheiros seduzidos.

A alusão da narrativa ao mítico canto da sereia é muito clara: na história, enquanto os dois amantes passeiam juntos, Paul se sente inundado pela beleza da tarde, e é justamente nesse momento que Madeleine começa a cantar uma canção da moda. O canto de Madeleine não é belo e sedutor, mas estridente e irritante. Seu canto representa, para Paul, a incompreensão de Madeleine em relação aos seus sentimentos e, em última instância, a prova de que ela seria vazia. Driblando a angústia de não compreender as emoções e pensamentos de Madeleine, Paul opta por acreditar que não há nada a ser compreendido³²⁰:

Son petit front, étroit, qu’il aimait tant, était donc vide, vide ! Il n’y avait là-dedans que cette musique de serinette ; et les pensées qui s’y formaient par hasard étaient pareilles à cette musique. Elle ne comprenait rien de lui ; ils étaient plus séparés que s’ils ne vivaient pas ensemble. Ses baisers n’allaient donc jamais plus loin que les lèvres ?³²¹

A referência à “*musique de serinette*” (instrumento musical mecânico) remete imediatamente à *sirène*, pela similaridade sonora das palavras. A inversão entre

³¹⁹ “Il regardait fixement, sur la berge en face, un pêcheur à la ligne immobile. Soudain le bonhomme enleva brusquement du fleuve un petit poisson d’argent qui frétillait au bout du fil. Puis il essaya de retirer son hameçon, le tordit, le tourna, mais en vain; alors, pris d’impatience, il se mit à tirer, et tout le gosier saignant de la bête sortit avec un paquet d’entrailles. Et Paul frémit, déchiré lui-même jusqu’au cœur ; il lui sembla que cet hameçon c’était son amour, et que, s’il fallait l’arracher, tout ce qu’il avait dans la poitrine sortirait ainsi au bout d’un fer recourbé, accroché au fond de lui, et dont Madeleine tenait le fil.” (MAUPASSANT, 1981, p. 267)

³²⁰ A ideia do mistério que não pode ser revelado pois por baixo das máscaras e véus há apenas a falta de sentido ou o vazio, é um dos elementos que compõem as narrativas da *femme fatale*.

³²¹ “Aquele cabecinha estreita que ele tanto amava era, pois, vazia, vazia! Dentro dela só havia essa música de passarinho e os pensamentos que por acaso ali se formavam se pareciam com essa música. Ela não compreendia nada dele; estavam mais separados do que se não vivessem juntos. Seus beijos não iam, pois, nunca além dos lábios?” (MAUPASSANT, 1983, p. 279)

as sílabas reitera o uso irônico do mito do canto da sereia, cujos efeitos são ambivalentes no conto, já que imediatamente após a frustração do canto, ele volta a mostrar-se apaixonado.

“As sereias são uma imagem do som encantador, e não da visão. O som viaja pelo espaço mas é também um chamado do passado.”³²² A própria poesia, segundo Bachelard, tem algo de aéreo, justamente pela sua associação com a voz e a respiração: “Toda poesia – não somente a poesia declamada, mas a poesia lida em silêncio (...) – está sob a dependência dessa economia primitiva dos sopros.” (BACHELARD, 1990, p. 246). A associação dupla entre ar e mar, que compõe o imaginário da sereia, constitui o universo do poema “instruções de bordo”, as imagens materiais do segundo “Atrás dos olhos das meninas sérias”, com seu “primeiro sidecar anfíbio” e ainda pode ser lida como afirmação de resistência que ecoará em outros textos: “não me afogo mais” (CESAR, 2013, p. 94). Mas a poesia de Ana Cristina Cesar inclui sobretudo duas referências importantes e mais diretas à figura mitológica da sereia: a primeira em *Cenas de Abril*, o conhecidíssimo “nada, esta espuma”, referência ao poema *Salut* de Mallarmé, e a segunda, em *A Teus Pés*, breve poema de apenas um verso: “A história está completa: wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel.” (CESAR, 2013, p. 91).

“A história está completa”

A breve referência à sereia nos curtos versos acima citados estabelece um diálogo, ainda que apenas pontual, com algumas das discussões da crítica literária feminista, por meio da referência à obra de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, de 1966. Retomando diretamente a narrativa de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *Wide Sargasso Sea* conta a história de Antoinette Cosway, que se casa com o Sr. Rochester, e que, na obra de Charlotte Brontë é retratada como “a louca no sótão”, origem da imagem usada por Gilbert e Gubar como mote para um dos livros fundamentais da *ginocrítica*. Atribui-se à obra literária de Rhys grande importância no desenvolvimento da própria crítica literária feminista:

(...) the novel itself played an important role in the evolution of feminist critical trends. Indeed, when white Anglo-American feminists took up Rhy's West Indian novel as a successful corrective to the imperialism of their cult feminist text *Jane Eyre*, a new page was

³²² O termo utilizado em inglês, nesse caso, é “sirens”, que por vezes diferencia a sereia mitológica associada aos pássaros da sua versão aquática da cultura popular moderna (“mermaid”): “The Sirens are an image of enchanting sound, not of sight. Sound travels across space but is also a call from and back to the past.” (HANSON, O’ROWE, 2010, p. 11).

effectively turned whereby they realized that any claim to totality and representativeness-including their own- could inadvertently result in the exclusion of some groups from totality. (MARDOROSSIAN, 1999, p. 79)³²³

A obra de Rhys representa um ponto de vista crítico aos aspectos coloniais e raciais de *Jane Eyre*, de modo que, no verso de Ana Cristina Cesar, “a história está completa” mantém-se um duplo significado: de um lado, completa-se uma narrativa pelo desenvolvimento do passado da personagem, enquanto de outro, um olhar crítico vem complementar a história, dando maior complexidade às discussões políticas que surgem a partir dela. A referência ao romance de Jean Rhys insere o curto poema de Ana Cristina Cesar em um longo diálogo da crítica feminista, problematizando a ideia de “*female tradition*”, principalmente em seu aspecto totalizante e majoritariamente branco.

A referência, porém, é breve, e gera a impressão de um diálogo apenas incipiente na poesia de Ana Cristina Cesar, ainda não plenamente desenvolvido. A cor azul destacada nos versos (“azul azul que não me espanta”) parece ser uma referência ao próprio Mar de Sargaços, conhecido pela sua coloração azulada. Como interpretar, porém, a imagem da “sereia de papel” associada à referência à obra de Rhys?

A sereia de papel, “imagem enigmática” (ZULAR, 2015, p. 96), poderia, quem sabe, ser pensada como a transformação da figura mitológica do canto sedutor em texto. Por outro ponto de vista, a imagem lembra a expressão inglesa “*paper tiger*” (“tigre de papel”), que se refere a algo ou alguém que se parece ou se pretende poderoso e ameaçador e que, na realidade, não oferece ameaça. A expressão se tornou conhecida pela sua origem chinesa, quando Mao Tsé-Tung a utilizou para se referir aos seus inimigos, em especial os Estados Unidos. Considerando que a referência a Jean Rhys indica uma mudança de paradigma da crítica literária feminista, especificamente a crítica ao caráter imperialista e colonialista da obra de Brontë, talvez possamos pensar que a “sereia de papel” não seria a obra de Rhys. A escrita de Rhys, quem sabe, ao desafiar a grandiosidade atribuída a Brontë, aponta a sereia da obra da inglesa como o canto de um “*paper tiger*”, transformando-a em uma “sereia de papel”.

³²³ “(...) o próprio romance teve um importante papel na evolução das tendências da crítica feminista. Quando feministas brancas anglo-americanas tomaram o romance caribenho como um corretivo bem sucedido ao imperialismo de seu cultuado texto feminista *Jane Eyre*, uma nova página foi virada de forma que elas perceberam que qualquer alegação de totalidade e representatividade – incluindo sua própria – podia inadvertidamente resultar na exclusão de certos grupos dessa totalidade.” (MARDOROSSIAN, 1999, p. 79, minha tradução)

Talvez o canto da sereia de papel aponte, ainda de forma muito distante e sutil, a necessidade de reconhecer as vozes da alteridade dentro do próprio discurso feminista hegemônico, em um aceno, quem sabe, na direção de assumir o dissenso e o conflito: a sereia que se volta para si mesma. Considerando a possibilidade dessa interpretação, Ana Cristina Cesar parece buscar o início de um diálogo com as discussões da crítica feminista, acenando para os conflitos desse campo, mas apenas de forma incipiente. É, ainda, no seu diálogo frontal com a tradição dominante (masculina), que as imagens dos mitos da figura feminina maléfica mais parecem render frutos na sua poesia.

“Nada, esta espuma”

Em “Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)”, Roberto Zular (2015) retoma Blanchot ao associar o canto da sereia à pura voz, ao grito, que “se instaura aquém do simbólico”, de modo que “a sedução da voz das sereias é a sedução de um instante eterno anterior à palavra” (ZULAR, 2015, p. 97). A transformação desse grito puro em palavras com sentido é o gesto de resistência de Ulisses:

Ulisses acorrentado ao mastro transforma-se em Homero: aquele que conta o encanto da voz das sereias. Para Adorno e Horkheimer (1985), Ulisses e sua astúcia são o próprio processo civilizatório: resiste-se ao canto ao custo da própria corporalidade e submete-se o corpo à racionalidade que o mito prefigura. (ZULAR, 2015, p. 98)

Partindo da mesma discussão de Adorno e Horkheimer, Griselda Pollock atenta para a marcação de gênero do mito. Na sua interpretação, aponta que as sereias representam “tudo aquilo que *homens* devem abdicar para se tornarem *homens*: ou seja, certo tipo de sujeito individualizado e viril.”

In the Homeric text, and its modern interpretations by philosophers and cultural analysts, we find the precise description of the patriarchal– bourgeois–capitalist phallogocentric model of the one human subject – Man – whose becoming exacts a price of fear and longing, projected onto the allure of, and deflected by the horror at, the fatal woman. (HANSON/O’RAWE, 2010, p. 30)

Como situar as sereias de Ana Cristina Cesar nesse contexto? Vejamos, a partir desses diversos pensamentos em torno do mito da sereia e das interpretações possíveis do seu canto, o poema de Ana Cristina Cesar e seu duplo, de Mallarmé:

<p>nada, esta espuma Por afrontamento do desejo insisto na maldade de escrever mas não sei se a deusa sobe à superfície ou apenas me castiga com seus uivos. Da amurada deste barco quero tanto os seios da sereia. (CESAR, 2013, p. 27)</p>	<p>Salut Rien, cette écume, vierge vers À ne designer que la coupe; Telle loin se noie une troupe De sirènes mainte à l’envers.</p> <p>Nous naviguons, ô mes divers Amis, moi déjà sur la poupe Vous, l’avons fastueux qui coupe Le flot de foudres et d’hivers;</p> <p>Une ivresse belle m’engage Sans craindre même le tangage De porter debout ce salut</p> <p>Solitude, récif, étoile À n’importe ce qui valut Le blanc souci de notre toile</p>
--	--

Para Zular, a referência a Mallarmé na poesia de Ana C diz respeito à busca do poeta de “fisgar o ‘fluxo inominado’” tentando “reter o indizível dito”: “Nomear o inominado aqui é tentar cravar pelo enunciado a força da enunciação.” (ZULAR, 2015, p. 95). A poeta carioca “ainda se põe a escrever poemas que dialogam com essas propostas” (idem, p. 96), porém, como reconhece Zular, “produz desvios interessantes”. São esses desvios que resultam, a meu ver, em uma relação diferente com a figura da sereia, e tudo aquilo que ela representa enquanto símbolo cultural.

O poema de Mallarmé “faz-se espuma sobre sereias invertidas, como que dominadas pela maestria do verso virgem.” (idem, p. 99). A imagem das sereias afogadas (não apenas uma, mas “uma tropa”³²⁴), aponta para a hipótese de que, no poema de Mallarmé quem não sobrevive ao canto (ou ao verso virgem), são as próprias sereias.

O poema de Ana Cristina Cesar, porém, não afoga suas sereias. Ou melhor, talvez na esteira de Mallarmé, deseja que elas tenham sobrevivido ao afogamento (“não sei se a deusa sobe à superfície”). A resistência ao afogamento é, aliás, tema recorrente na sua poesia, o qual vai retornar no segundo “Atrás dos olhos das meninas sérias”,

³²⁴ “Ao longe se afoga uma tropa/ de sereias vária ao inverso”, na tradução de Augusto de Campos.

como já vimos (“não me afogo mais” [CESAR, 2013, p. 94]), e nos versos finais de um conhecido poema escrito em 1983, em *Inéditos e Dispersos*: “Barca engalanada adernando,/ mas fixa: doçura, não afoga.” (idem, p. 290).

Embora não produza afogamento, a relação com as sereias se aprofunda em “nada, esta espuma”. Transformando o primeiro verso de Mallarmé em título, o poema de Ana C parte simultaneamente da referência à tradição poética moderna com todo o seu peso simbólico; da ausência, ou do silêncio (“nada”); e do murmúrio, rumor de vozes, “ecolalia enunciativa”, como já aponta Zular, na imagem da espuma. É no cruzamento entre essas três instâncias da voz (a voz da tradição, o silêncio, e as vozes primordiais e múltiplas da sereia), que Ana Cristina constrói seu poema.

A imagem da espuma, porém, tem outras conotações interessantes nos mitos de figuras femininas, como o nascimento de Afrodite, que surge das espumas formadas pelos órgãos sexuais de Cronos jogados ao mar (na versão de Hesíodo), e, em oposição, a morte das sereias, afogadas no poema de Mallarmé, imagem que está no conto de fadas de Andersen “A Pequena Sereia”, no qual as sereias, quando morrem, se tornam espuma do mar³²⁵.

Os primeiros versos do poema, “por afrontamento do desejo/ insisto na maldade de escrever” situam a escrita como tema principal, assim como acontece em “*Salut*”, porém há um desvio significativo de “virgem verso” à “maldade de escrever”. A pureza que o poema de Mallarmé parece buscar não caracteriza a escrita da qual fala Ana Cristina. O desejo se impõe, “por afrontamento”, e é ele quem insiste na escrita, ou melhor, na sua maldade³²⁶.

Zular atribui a maldade à qual o poema se refere à diferença, estabelecida pela encenação da primeira pessoa, “entre o desejo e a voz que enuncia” (idem, p. 100). É preciso reconhecer, porém, que o poema se refere justamente a uma figura mítica da

³²⁵ O conto de Andersen, publicado em 1837, representa um tipo de doma do mito das sereias. Se as sereias de Homero são mulheres fatais cujo canto está associado a um som primitivo, força do passado, e irracionalidade, à qual Ulisses deve resistir em seu gesto civilizatório, a Pequena Sereia de Andersen (mais tarde adaptada por Walt Disney) já vive sob um regime patriarcal (mesmo no conto) e abdica de seu canto (e sua voz de modo geral) em troca de pernas para viver como humana, e da possibilidade de adquirir uma alma imortal, caso o príncipe se case com ela. Quando isso não acontece, ela ainda se sacrifica por ele, morrendo e transformando-se em espuma do mar, e é recompensada pela sua bondade com a possibilidade de ascender, enquanto espírito, ao paraíso cristão. O desejo e a tentação da mulher fatal na figura da sereia são transformados em submissão e desejo da própria sereia pela ordem civilizatória masculina na imagem do casamento. O canto é extinguido e transformado em moeda de troca pela salvação divina.

³²⁶ “Essa afronta, contudo, está eivada de ambiguidade entre afrontar o desejo, ou seja, colocar-se como limite ao desejo, ou o que parece ser o sentido mais claro, o desejo que afronta. O desejo que impele a escrever, ainda que esse ato implique a resistência.” (ZULAR, 2015, p. 99).

maldade feminina, de modo que a maldade aqui é também da própria sereia. Então a escrita, que precisa da resistência ao canto (Ulisses vira Homero a partir dessa resistência³²⁷), parece, porém, não recusar o desejo nem se livrar das sereias, reinscrevendo-se no território do “mal da sereia”.

A centralidade da figura da sereia no poema, além da insistência da poesia de Ana Cristina Cesar na ambivalência de gênero, permite interpretar que o “eu” do poema precisa se haver com a dupla identidade de marinheiro tentado, de um lado, e de sereia tentadora, de outro. O canto do poeta em Mallarmé pode distinguir-se do canto da sereia a partir do seu “verso virgem”, mas o canto da poeta em “nada, esta espuma” tensiona-se na identificação dupla com ambas as figuras, pelo “afrontamento do desejo”, que se apropria da maldade da sereia na escrita, de um lado e, de outro, representa o desejo pela própria sereia, situando-a como outro. Ser e desejar a sereia, ser e seduzir Ulisses.

Como bem aponta Zular, a “amurada do barco” onde o sujeito de Ana Cristina se situa no final do poema é um “limiar”, “nem proa nem popa” (ZULAR, 2015, p. 100), enquanto o sujeito de Mallarmé está na popa. A recusa à escolha entre os dois polos (o canto da sereia ou o verso virgem, as sereias ou Ulisses, a proa ou a popa) se torna palpável nessa imagem de entrelugar, em que o sujeito pode “ser a Greta e o garbo”, a sereia e o marinheiro na amurada do barco sem cera no ouvido, desarmado. A amurada marca o limite entre navio e mar, as bordas e margens que tanto interessam à poesia de Ana Cristina, principalmente quando associadas ao desejo: “marco para mim o/ limite da paixão, e me tensiono na beira” (CESAR, 2013, p. 237).

O desejo pelos seios da sereia, que pode ser interpretado, é claro, metaforicamente, também tematiza o desejo homoerótico feminino (lembrando que o desejo homoafetivo é, na interpretação da figura da *femme fatale*, parte da ameaça sedutora). Dessa forma, o corpo ainda tem vez e voz. O que permite, em termos simbólicos, que o sujeito do poema de Ana Cristina Cesar se situe na amurada do barco, a ouvir os “uivos” e desejar os seios, mas sem restrições físicas? Talvez justamente o reconhecimento da identidade dupla de sereia e marinheiro (ou de sereia e poeta).

No conto de Maupassant, Paul deseja afogar Pauline porque ela representa seu duplo, uma versão mulher de Paul que, vestida de homem, com atributos masculinos

³²⁷ O que permite a Ulisses se tornar Homero é a astúcia de ouvir o canto amarrado (“astutamente, ouvi-la amarrado, resistir a ela, para poder contá-la: fazer da voz a palavra (...) Ulisses acorrentado ao mastro transforma-se em Homero.” [ZULAR, 2015, p. 98]), ou seja, ter acesso ao canto, e poder *narrar* o canto.

e femininos (como toda *femme fatale*), põe em xeque a fixidez de seu gênero e sua sexualidade. Como em diversas histórias do duplo, o sujeito não pode viver enquanto o seu duplo existir, um dos dois precisa morrer. Paul, que deseja afogar Pauline, acaba por afogar-se a si mesmo, realizando inteiramente por conta própria o destino da tentação das sereias, justamente pela impossibilidade de ser duplo: Paul e Pauline. Ana Cristina inversamente cria, em seu poema, um sujeito que não precisa se desfazer ao deparar-se com a sua duplicidade, que pode reconhecer sua existência dupla, estar nos dois polos, sem tentar destruir uma das imagens. Esse marinheiro não se lança ao mar nem se perde (não afoga as sereias nem a si mesmo) porque reconhece, “por afrontamento do desejo”, sua duplicidade de sereia, e produz, a partir dessa duplicidade, a escrita.

Retornamos ao drama da mulher escritora diante das figuras de uma cultura constituída simbolicamente por meio da resistência à alteridade na figura da mulher fatal: ser a mulher fatal, ou o escritor? Porém, se essa dicotomia era paralisante para autoras do século XIX (como teorizam Gilbert e Gubar, por exemplo), as poetas da segunda metade do século XX, como Ana Cristina Cesar, sabem desviar da escolha aprisionante, que se torna fonte de produção poética criativa, a partir, no caso de Ana C., da multiplicidade de identificações simbólicas do eu.

Tampouco parece se tratar, no caso de Ana Cristina Cesar, da reabilitação dessas figuras mitológicas do feminino fatal ou maléfico³²⁸. Em parte, a proposta reabilitadora (que apagaria, a meu ver, o aspecto do mal nas figuras femininas da mitologia) se mantém ainda na crítica posterior à década de oitenta, por exemplo, na leitura das sereias como origem da *femme fatale* por Pollock, que em tantos aspectos nos interessou aqui, mas que termina também por sugerir a necessidade de traduzir esse “outro” representado, no caso, pela sereia, “não como grotesco e fatal, mas belo e cantante” (HANSON, O’ROWE, 2010, p.31). Não parece ser essa a escolha de Ana Cristina Cesar, e faz-se necessário analisar sob esse ângulo as demais poetas estudadas nesse trabalho.

³²⁸ É o caso da leitura de Alicia Ostriker (*The thieves of language, 1986*) em relação à produção poética em língua inglesa nos anos sessenta, entre outras. Apesar de levantar pontos muito interessantes a respeito do uso revisionista dos mitos pelas poetas, Ostriker afirma que essas versões têm caráter reabilitador. Essa reabilitação corre o risco de ser domesticante, e resultar no retorno ao polo oposto, do “anjo do lar”. Novamente trata-se da dicotomia sem solução entre vítima e vilã. A identificação total com as figuras das sereias não poderia produzir a escrita, mas a recusa à identificação com essas figuras femininas do mal na cultura também silencia. Quando o sujeito do poema de Ana Cristina assume a identidade dupla entre mulher fatal e poeta tentado pelo canto, o drama se performa em produção poética, em vez de paralisar. A instabilidade do gênero, tema fundamental da poesia de Ana C., assume também essa faceta.

A insistência na maldade de escrever aponta para a apropriação parcial da figura da sereia, enquanto mito feminino fatal, como fonte de produção poética, mas não a reabilita e não recusa a ambivalência da escolha impossível entre a posição de poeta-Ulisses ou de mulher-sereia. Ana Cristina joga, justamente, com essa oscilação e multiplicidade de “eu”s. Se há sempre um paradoxo na reapropriação das figuras femininas do mal, o aproveitamento da figura da *femme fatale* e da sereia em Ana Cristina Cesar parece se dar justamente por meio do acolhimento da instabilidade de identidades que a figura feminina enganadora, com suas tantas máscaras, representa. Operando essa instabilidade a seu favor ela se transforma, na sua poesia, em mobilidade.

Capítulo 14 – Evas de Adília Lopes e Patti Smith

A presença da *femme fatale* na poesia de Ana Cristina Cesar, cujas referências e associações a procedimentos formais da poeta foram discutidas no capítulo anterior, aponta a escolha por uma versão especificamente moderna da figura do mal feminino sedutor. Na escrita de Patti Smith e Adília Lopes, porém, as referências a figuras femininas do mal parecem mais arcaicas. Talvez seja Eva a mais significativa dentre elas, tanto na poesia da estadunidense quanto da portuguesa. Já vimos que, em algumas discussões feministas a respeito da *femme fatale*, Eva aparece como um tipo de origem para essa figura da sedutora má. Além disso, enquanto mãe da humanidade e responsável pelo pecado original, Eva também pode ser pensada como uma figura primordial da mãe má na cultura ocidental.

Dada a sua importância nas culturas das religiões bíblicas, Eva é uma figura revisitada recorrentemente pela literatura, e amplamente discutida no âmbito feminista. Um breve apanhado de algumas das principais discussões feministas a respeito dessa figura, dando prioridade àquelas que se apoiam mais diretamente na literatura e na poesia, possibilitará selecionar alguns dos principais temas presentes nas revisões literárias dessa figura mitológica, que servirão de norte para a discussão dos poemas de Adília Lopes e Patti Smith que tematizam Eva.

Eva e crítica feminista

Considerado um dos trabalhos fundamentais para o estabelecimento da teologia feminista, o livro *Beyond God and the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation* (1973), de Mary Daly, é um exemplo central da discussão feminista a respeito da figura de Eva. Ao apresentar seu método e os problemas fundamentais dos quais parte seu trabalho, Daly argumenta que é preciso compreender um fato fundamental: “nós mulheres tivemos o poder de *nomear* roubado nós. Não fomos livres para usar nosso próprio poder de nomear a nós mesmas, o mundo, ou Deus.” (DALY, 1985, p. 8). Associando esse problema à narrativa do Gênesis, em que Adão, além de nomear as feras, nomeia também a própria Eva, Daly atribui o processo de libertação das mulheres à recuperação do direito e do poder de *nomear*, associando a Eva primordialmente o problema da linguagem:

To exist humanly is to name the self, the world, and God. The ‘method’ of the evolving spiritual consciousness of women is nothing less than this beginning to speak humanly

– a reclaiming of the right to name. The liberation of language is rooted in the liberation of ourselves. (DALY, 1985, p. 8)³²⁹

Apesar desse ponto de partida fundamental, Mary Daly não se dedica tanto quanto poderíamos esperar à discussão do mito propriamente dito, ou às interpretações simbólicas de figura de Eva, e a sua discussão a respeito dessa figura é, antes de mais nada, um ponto de partida para suas reflexões mais extensas a respeito da situação concreta das mulheres na sociedade em que Daly está inserida, apresentando, inclusive, propostas de transformação dessa realidade (em relação às quais já se apontou, principalmente em referência a seus trabalhos posteriores, uma série de problemas³³⁰).

Alguns dos principais desenvolvimentos da sua leitura da figura de Eva, porém, se apresentam no segundo capítulo, “Exorcising Evil from Eve: The Fall into Freedom”, no qual, subvertendo o significado do pecado original, Daly considera que este último se refere antes ao pecado da origem da opressão das mulheres, entendendo Eva como produto de um sistema baseado na criação de bodes expiatórios³³¹. Quanto ao mito, dois pontos principais são desenvolvidos: a noção de falsa nomeação (“*false naming*”), por meio da qual o pecado original nomeia falsamente o mistério do mal como o mistério do mal feminino; e a proposta da inversão (bastante literal) de sentidos da palavra queda, do negativo para o positivo³³². Ou seja, em vez de a **queda do sagrado**, localizada em um passado mítico, a queda, projetada por Daly, é uma queda

³²⁹ “Existir humanamente significa nomear a si mesmo, ao mundo, e a Deus. O ‘método’ da consciência espiritual em desenvolvimento para as mulheres não é nada menos do que esse começar a falar humanamente – uma recuperação do direito de nomear. A libertação da linguagem está enraizada na libertação de nós mesmas.”

³³⁰ Tendo sido figura central do movimento lésbico separatista, as críticas a Daly vieram de muitos lados. No entanto, entre correntes importantes do feminismo seu trabalho foi questionado de forma bastante contundente. Do ponto de vista das discussões de raça e sexualidade, é conhecida uma carta escrita a ela por Audre Lorde em resposta a seu livro *Gyn/Ecology*. Nele, Lorde notou a ausência de figuras mitológicas femininas de fora do cânone ocidental, e teria entendido essa ausência como resultado apenas de um recorte restrito pelo escopo do trabalho, não fosse a presença de narrativas de mulheres não-europeias em outros capítulos, sempre representadas como vítimas e perpetradoras de violência, por meio das narrativas sobre mutilação genital: “Your inclusion of African genital mutilation was an important and necessary piece in any consideration of female ecology, and too little has been written about it. To imply, however, that all women suffer the same oppression simply because we are women is to lose sight of the many varied tools of patriarchy. It is to ignore how those tools are used by women without awareness against each other.” (<https://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordeopenlettertomarydaly.html>). As visões de Daly em relação ao movimento LGBT também já foram extensivamente problematizadas. Mesmo uma leitura apenas inicial aponta problemas no modo como Daly parece subordinar outras lutas e movimentos à discussão feminista de forma indiscriminada. Ainda assim, sendo uma das inauguradoras das discussões feministas sobre a figura de Eva, seu trabalho nos é fundamental.

³³¹ “She represents the category into which the Christian tradition has tended to place all women who have not managed to imitate the rather puzzling model of the virgin who is also a mother.” (DALY, 1973, p. 60)

³³² “Meaning is divested from its negativity and becomes positive” (DALY, 1973, p. 67)

ainda por vir, iniciada pelas mulheres, **em direção ao** sagrado e, portanto, à liberdade. Faz parte, então, da política de Daly a respeito da figura de Eva, justamente a recuperação dessa figura como identificação potencialmente positiva (e até mesmo utópica) para as mulheres feministas. Trata-se de uma tendência geral, que parece se manifestar em diversas reflexões da segunda onda feminista: de um lado, a hermenêutica da suspeita diante dos mitos patriarcais, e a importância da sua denúncia; de outro, a recuperação e reabilitação idealizada das figuras femininas associadas, tradicionalmente, ao mal³³³.

Quanto à presença dessa figura na poesia e na literatura, a recuperação da figura de Eva e sua reabilitação não tem origem nos anos setenta, mas faz parte de um movimento mais antigo de reinterpretação e reapropriação por parte de mulheres escritoras e intelectuais, que se apresenta de formas diversas ao longo de alguns séculos. Na obra fundacional de Mary Wollstonecraft (*A vindication for the rights of women*, 1792), a autora questiona a ideia de Eva como produto da costela de Adão, e afirma que esse mito está na origem das tentativas de subjugar a mulher aos desejos do homem. Dois séculos antes, porém, Aemelia Lanyer (1569- 1645) em "Eve's Apology in Defense of Women" e Lady Anne Southwell (1574 - 1636) em "All married men desire to have good wives" retomam a figura de Eva buscando interpretá-la em oposição às tendências do século XVII. Para Lanyer, interessava questionar a atribuição da culpa a Eva, não pelo viés do questionamento dos valores atribuídos à queda (como fará Daly), nem, ainda, pelo viés da recuperação da agência feminina, mas como vítima da tentação e do seu "excessivo amor" por Adão. Lady Anne Southwell, por sua vez, denuncia, em seu poema, a recusa dos maridos a seguir as mesmas normas morais que esperam de suas esposas, tendo Adão como exemplo fundamental. Ambas buscam lembrar suas próprias sociedades que Eva não pecou sozinha, e, de certa forma, almejam, enquanto filhas simbólicas de Eva, compartilhar a responsabilidade pelo pecado original com os filhos simbólicos de Adão:

A autora [Lanyer] procura denunciar a culpa do sexo masculino pela transgressão argumentando, entre outras coisas, que se Eva era a mais fraca, então o que a mais fraca oferece ao mais forte, este último poderia ter recusado. Além disso, para Lanyer, a queda teria sido resultado do fato de Adão, e não de Eva, ter aceitado o fruto. A culpa de Eva foi ter tido muito amor por Adão, argumento esse que Milton utilizará de forma inversa em *Paraíso Perdido*, dizendo que a culpa foi de Eva e o erro de Adão foi justamente amá-la demasiadamente. Lanyer

³³³ No caso de Daly, é possível notar uma tendência, para além da reabilitação, à crença de que esses "símbolos e mitos da religião patriarcal estão morrendo" (p. 68). Tendo em vista a presença (muitas vezes irônica e dessacralizadora, é verdade), desses símbolos e mitos na poesia contemporânea, a sua previsão não parece se verificar. Os símbolos e os mitos não morreram, mas seus usos estão, de fato, em constante transformação.

argumenta que se Eva errou, foi por conta do conhecimento e da falsidade por parte da serpente, mas apenas o fruto foi o que convenceu Adão a transgredir. A autora ainda diz em seu poema que apesar da culpa recair na primeira mulher, que só buscava o conhecimento, os Homens se orgulharão do conhecimento que tiraram da mão de Eva e se vangloriarão de possuir mais do que as mulheres. (OLIVEIRA, 2023, no prelo. P. 130)

Boa parte da discussão da crítica literária feminista em torno da figura de Eva na literatura se deu através das diferentes leituras do *Paraíso Perdido* de Milton³³⁴, seja pelas suas leituras críticas elaboradas por feministas, seja pelas releituras literárias da obra de Milton, afinal, a importância desse “patriarca paradigmático da literatura inglesa” (EDWARDS, 1997, p. 231) é evidente também na obra de figuras femininas centrais na tradição literária, especialmente as obras do século XIX. Exemplo disso é a discussão de Gilbert e Gubar (1979), as quais denominam algumas das principais autoras inglesas do século XIX como “filhas de Milton”, e leem romances como *Shirley* de Charlotte Bronte, *Wuthering Heights*, de Emily Bronte, e até mesmo *Frankenstein*, de Mary Shelley pela chave da reescritura do Paraíso Perdido. Gilbert e Gubar reconhecem nessas obras certa identificação dupla das personagens centrais tanto com Eva como com Satã, a partir da sua versão miltoniana.

Partindo da ideia de “mitologia revisionista” (*revisionist mythology*), em *Stealing the Language* (1986), que discute a reapropriação de figuras mitológicas femininas nas obras de autoras estadunidenses e inglesas, Alicia Ostriker observa, na poesia do século XIX, referências a Eva como um tipo de estratégia para abordar temas que do contrário provocariam a sensibilidade puritana da época: “Quando a poesia americana era dominada por ideais de pureza sexual e requinte burguês, mulheres usavam heroínas como Sappho e Eva como disfarces para escrever versos eróticos” (OSTRIKER, 1986, p. 214). A partir dessa observação, é possível entender o tema da sexualidade como um dos aspectos centrais da apropriação poética de tal figura mitológica e religiosa. Apesar do tom subversivo que esse tipo de disfarce parece ganhar, diversas dessas produções atribuem à figura de Eva valores como a pureza. É o caso da personagem de Elizabeth Oak Smith, por exemplo, que, como mostra Ostriker,

³³⁴ Edwards (1997) reconhece, nas primeiras décadas da recepção feminista da obra de Milton, uma interpretação unívoca a respeito da personagem Eva como a mulher ideal na concepção do autor. Dentro dessa interpretação comum, a autora observa uma divisão entre críticas acusatórias, que condenam a construção da personagem, e aquelas que justificam e defendem a mesma. Para as primeiras, Milton teria inaugurado a interpretação desigual entre Adão e Eva, enquanto para o segundo grupo, teria sido ele a permitir a Eva uma maior igualdade. A partir dos anos 90, porém, um debate mais aprofundado e atento à teoria literária e ao contexto histórico teria matizado essas posições antitéticas, permitindo leituras mais complexas da personagem na obra de Milton. A leitura de Edwards articula diversas interpretações anteriores que discutem o desejo em Eva, para argumentar que Eva de Milton apresenta a resistência à representação por parte de um “Outro desejável”.

“não é apenas uma nova Eva, como também uma versão feminina de Cristo, que converte a maldade dos homens por meio de sua beleza e pureza.” (idem)³³⁵.

Para além dessa reflexão, as referências de Ostriker ao tema da Eva (e os textos literários que a reescrevem) são poucas³³⁶. Porém, a figura faz parte da lista mais geral de exemplos de figuras mitológicas que sustentam as bases da discussão que ela encaminha: “É graças aos mitos que acreditamos que a mulher deva ser anjo ou monstro” (OSTRIKER, 1986, p. 212). Ostriker interpreta uma ampla produção literária de mulheres sob a ótica do roubo e da ressignificação da linguagem e dos mitos que constituem a cultura ocidental. Essa imagem das “ladras da linguagem”, central para a sua discussão, dialoga com o tema do mito de Eva que, nas palavras de Mary Daly, diz respeito justamente ao direito de nomear, roubado de Eva e, simbolicamente, de todas as mulheres.

De um lado, é possível observar esse mesmo gesto de recuperação e reabilitação da figura de Eva nas duas autoras aqui discutidas, mas, de outro lado, elas parecem também criar desvios nesse esquema. Dentre os temas que aparecem associados à reapropriação literária dessa figura (e sua discussão pelo viés feminista), é possível destacar três aspectos que parecem centrais na poesia de Smith e Lopes: 1. O direito e o poder de nomear, ou a apropriação da palavra; 2. O mal, a culpa e a imputabilidade; e 3. A sexualidade e o desejo na sua relação com a agência e a sujeição. Os dois últimos temas estão intrinsecamente atrelados no mito, de modo que tentarei seguir essa costura na minha leitura da poesia de Smith e Lopes.

O direito e o poder de nomear: Eva, a palavra e a criatividade da escrita

No poema “notice”, que abre a segunda coleção de Patti Smith (*Witt*, 1973), assim como a última coleção da década de setenta (*Babel*, 1978), a figura de Eva é aproximada à figura da artista, e representa a origem da criação artística. O poema é o único da coleção (*Babel*) a apresentar uma marcação gráfica diferente dos outros: suas margens são formadas por um retângulo preto que faz com que o poema pareça estar escrito em um cartaz, materializando o sentido do título (“aviso”). A epígrafe do poema,

³³⁵ “Elizabeth Oakes Smith's ‘The Sinless Child,’ one of the most popular narrative romances of the mid-nineteenth century, has a heroine named Eva who is not only a new Eve but a female Christ who converts the wickedest of men by her beauty and purity.” (OSTRIKER, 1986, p. 214)

³³⁶ As breves menções a Eva identificadas na obra de poetas, como Emily Dickinson e Marianne Moore, não são analisadas em profundidade. Mesmo no artigo “A Word Made Flesh: The Bible and Revisionist Women's Poetry” (1991), no qual Ostriker se dedica exclusivamente à recuperação dos mitos bíblicos, as menções a Eva são muito breves, e pouco discutidas.

atribuída a Breton (“*beauty will be convulsive or nota t all’- Nadja*”) contribui para a ideia de que esse aviso é também um tipo de manifesto artístico, um espaço onde a poeta expressa suas intenções enquanto artista, abrindo seu livro.

O texto em prosa não segue, porém, a linearidade racional de um aviso concreto. Pleno de interferências de imagens oníricas típicas da poesia de Smith, nele estão misturadas também referências à música e ao rádio, à fotografia e ao cinema³³⁷. Como em outros poemas, recorrendo a fragmentos do formato cinematográfico, Smith determina o cenário, a trilha sonora (“the soundtrack: 14 movements/ a riot of rádios” [“a trilha sonora: 14 movimentos/ uma rebelião de rádios”), e os personagens (“hero: the runner/ heroine: the artist” [“herói: o corredor/ heroína: a artista”). Ainda que a heroína/artista seja nominalmente determinada como Eva apenas na última estrofe, algumas imagens já anunciam a referência bíblica na estrofe anterior: desde a menção ao jardim (“the premier mistress writhing in a garden graced w/ highly polished blades of grass”³³⁸); até as imagens de rebelião contra a servidão ao “pastor celestial” (“to break from the long bonds of servitude – ruthless adoration of the celestial shepherd.”³³⁹). Na última estrofe, Eva surge como uma divindade que brota da terra:

all honor goes to the runner who would still seek glory in the heart of failure, all honor goes to the guardian of ritual as he caresses the land with the entrails of language: **witness the birth of eve**-she is rising she was sleeping she is fading in a naked field sweating the precious blood of nodding blooms...in the eye of the arena she blends in half in service-the anarchy that exudes from the pores of her guitar are the cries of the people wailing in the rushes...a riot of ray/dios... (SMITH, 1978, p. 13)³⁴⁰

A Eva desse poema nasce da terra a partir das carícias das “entranhas da linguagem”, como se a linguagem precisasse ser destruída ou dissecada para que, em contato ritualístico/sexual com a terra, pudesse fazer brotar a artista. Apesar de não ser associada diretamente à palavra, essa Eva de Smith, que possui uma guitarra (como a própria Smith), e cujos fluidos corporais (suor e sangue) são geradores de vida e de som, é apresentada como uma matriarca da criação artística feminina. A Eva de “notice”

³³⁷ “fade in... a field... tresses of h/air wave... the extreme and shifting train of dreams. The 14 stations evoke 14 stills from the archives of the forbidden cinema – that which is not yet shot... that which has no perceivable die/rection” (SMITH, 1978, p. 13). [“fade in... um campo... tranças de cabel/ondas sonoras... a extrema e oscilante linha de sonhos. As 14 estações evocam 14 *stills* dos arquivos do cinema proibido... aquele que ainda não foi filmado... aquele que não tem direção perceptível.”]

³³⁸ (“a primeira amante/madame se contorcendo num jardim agraciado com lâminas de grama altamente polidas”)

³³⁹ “quebrar com os antigos vínculos de servidão – adoração impiedosa do pastor celestial”

³⁴⁰ “toda a honra vai para o guardião do ritual que acaricia a terra com as entranhas da linguagem. testemunhe o nascimento de eva – ela está ascendendo ela estava dormindo ela está desaparecendo em um campo nu suando o sangue precioso dos botões de flores voltados para o chão... no olho da arena ela se dobra/mescla ao meio em serviço – a anarquia que exsuda dos poros da sua guitarra são os gritos das pessoas gemendo entre os juncos... uma revolta de raios/rádios.” (SMITH, 1978, p. 13)

segue, em linhas gerais, esse movimento, típico dos anos 70, de recuperação da figura mitológica de Eva como uma figura de criação, uma figura positiva de identificação para as mulheres. Representando vários gêneros artísticos, podemos pensar nessa Eva como uma instância da recuperação do direito de nomear, no sentido da produção da linguagem enquanto criatividade artística. De um lado, o movimento de Smith está em consonância com uma tendência do seu tempo, da produção poética que recupera e reabilita míticas figuras femininas do mal, como mostram as pesquisas de Ostriker. De outro, porém, quando pensamos na reapropriação da figura de Eva por Smith, parece se tratar menos de uma reabilitação moral da figura de Eva especificamente, e mais um gesto de recuperação ampla de figuras associadas ao mal enquanto bastiões da criação artística (seguindo a tradição dos poetas malditos, e em certos aspectos mesmo dos Românticos, como Blake³⁴¹).

Pereira (2012) identifica, a presença da figura de Eva em diversos exemplares da poesia portuguesa contemporânea, nos quais reconhece ainda algo da recuperação simbólica da capacidade e do direito de nomear, especificamente nas “microficções de alcance revisionista” (PEREIRA, 2012, p. 10) que Ana Luísa Amaral engendra em *Às Vezes o Paraíso*, de 1998. Verifica-se, então, que essa ideia do “resgate feminino do ato de nomear” (idem) via Eva, já anunciado por Daly no início dos anos 70, segue sendo uma tópica poética importante, inclusive em língua portuguesa, também na contemporaneidade. A relação com a linguagem a ser recuperada ganha complexidade, porém, no contexto da produção contemporânea, também na produção brasileira, como podemos verificar na ainda mais recente “eva” de Adriana Lisboa³⁴² em seu livro *O Vivo*, de 2021, que leva como epígrafe, aliás, o poema *Clarice Lispector*, de Adília Lopes:

eva

como se lavra a palavra
terra
como se pesa
se pila
a palavra
como se bebe a palavra
água
como se morde a palavra
cão

³⁴¹ Smith dedica a Blake seu livro de poemas *Auguries of Innocence*.

³⁴² Esse breve desvio (a leitura do poema de Lisboa) tem a função de mostrar como a retomada da figura bíblica não se limita a um ou outro momento histórico, e que a questão continua interessando à poesia de hoje, cuja abordagem será distinta e ainda assim dialogará com certa tradição da recuperação e problematização dessa figura.

como se livra
do livro
no livro
essa brasa acesa
essa ave brava
essa eva
a palavra?

(LISBOA, 2021, p. 18)

Aqui a temática da relação entre Eva e a palavra parece, à primeira vista, estar em vias de se tornar uma questão de “livrar-se”, mais do que de recuperação. Mas o problema não se resolve tão simplesmente. O início do poema busca a ação: transformação da palavra em gesto concreto (“como se lavra a palavra/ terra”). Trata-se talvez da busca pela vida na palavra, ou da busca pela vivência concreta por meio da palavra. Ao final, porém, a imagem de livrar-se do livro no livro abre a possibilidade da referência tanto ao livro da poeta (esse mesmo que o leitor tem em mãos) como ao Livro, no sentido bíblico. É possível livrar-se do livro de poemas ao escrever o livro de poemas? Ou ainda: é possível livrar-se do peso simbólico bíblico dentro do livro de poemas? Por fim, diferente das instâncias de recuperação da nomeação como um direito de Eva, aqui a palavra não é devolvida a Eva nem recebida dela, mas igualada a ela. A palavra, para Lisboa, é “essa brasa acesa”, “essa ave brava”, “essa eva”. O que une as três imagens, além dos belos jogos sonoros de aliteração? A brasa acesa e a ave brava sugerem movimento de ataque, iminência de ação e perigo. A palavra é ave, brasa, eva, justamente porque a palavra não se deixa domar? A palavra, sendo “uma eva”, retoma a questão da Eva despossuída da palavra pelo viés da colagem de signos: Eva não tem a palavra porque Eva é a palavra. Mas se Eva é “A Palavra”, Lisboa aproxima Eva também de Deus, e sua capacidade de criação é redescoberta.

Quanto a Adília Lopes, cujo diálogo com as temáticas bíblicas segue sempre um viés irônico e dessacralizante³⁴³, a ideia da nomeação parece ser retomada a partir de certos desvios, realocada a gestos sutis como, por exemplo, a renomeação do próprio fruto proibido. Se Eva não pode nomear as feras, como Adão, talvez esteja a seu alcance a (re)nomeação de plantas, ou, ao menos, do fruto a ela eternamente associado: “o fruto proibido/ era a cereja” (LOPES, 2014, p. 293), ou a framboesa, lembrando que no

³⁴³ "Na obra de Adília Lopes, a intrusão intermitente da palavra bíblica da criação e a insistente presentificação dos arquétipos adâmico e évico terá que entender-se como partícipe de um concertado programa de 'deflação e dessublimação do poético' (Guerreiro, 2001, s.p) e de desmonumentalização do texto canônico e patrimonial que se concretiza na retoma dessacralizante, quando não expressamente blasfêmica, da palavra sagrada. Diagnosticando o desconcerto lírico da autora em *Dobra*, Anna Klobucka destacou já sua 'expressão literária exemplarmente pós-aurática' e o seu 'ingênuo e sofisticadíssimo terrorismo discursivo' (KLOBUCKA, 2009, 314)" (PEREIRA, 2012, p. 13)

poema “a sobremesa sabor framboesa”, ela ganha o papel de fruto do conhecimento do bem e do mal. Em “Seventh Heaven”, cuja leitura mais aprofundada faremos em seguida, Patti Smith também renomeia o fruto: “But be sure it was no apple./ An apple looks like an ass. I’s fag’s fruit./ It must have been a tomato./ Or better yet. A mango.” (SMITH, 1994, p. 18)³⁴⁴. No verso “But be sure it was no apple”, a voz do poema assume certa autoridade sobre o mito, um saber a mais do que seus interlocutores, retomando o direito de nomear. Ao sugerir outras frutas, porém, Smith brinca ironicamente com esse saber sobre o fruto (conhecimento do fruto *versus* fruto do conhecimento). No poema, a renomeação do fruto se torna um jogo de criatividade ativa, como se o processo criativo fosse compartilhado. A expressão “better yet”, não denota uma correção racional, e sim um processo criativo, de imaginação. Alterando um símbolo importante, mas ao mesmo tempo transformando um detalhe na narrativa que tem, afinal, pouca consequência no desenrolar dos fatos, ambas as poetisas operam um gesto irônico e sutil de jocosidade retomada do poder de nomear as plantas, já que não toca a Eva nomear os animais.

Na poesia de Adília Lopes, a recuperação do poder de nomear também é associada à questão fundamental do nome próprio, como no poema de *Irmã Barata* *Irmã Batata*, em que os personagens se chamam Adão Loppes e Eva Loppes. O tema da nomeação e da renomeação passa, aqui, pelo gesto de autodeterminação do nome próprio, via pseudônimo. Ao emprestar seu sobrenome (também inventado por ela) para Adão e Eva, Adília associa a questão da pseudonímia e da autoria a Eva e a Adão. O desvio do nome, na grafia com dois “p” (similar à sua estratégia na grafia de “Marianna Alcoforado”) é explicado no poema como uma ousadia e arrogância do próprio Adão, que se gaba de ser descendente de um barão, enraivecendo Deus. Este, desejando punir Adão, deixa que Eva (que não tem as “peneiras”, ou “frescuras” do marido) dê à luz “criaturas de sangue frio e clorofila”. A ambivalência entre punição e permissão é central no poema, de modo que não sabemos se Eva tem agência ou desejos em relação à sua função materna:

Adão Loppes assinava Loppes com dois pp porque era dos Loppes de dois pés oriundos de Paredes de Coura. Deus furioso com Adão Loppes por se gabar de ter um avô barão, Dom Lopo de Coura e Paredes, e por não se contentar com o nome de baptismo, deixou Eva Loppes, que não tinha as peneiras do marido, dar à luz criaturas que não eram do sangue dela, seres de sangue frio e de clorofila. Deixa Eva Loppes dar à luz irmãs, primas, tias, mães, pais, amigos, amigas, inimigos, inimigas, conhecidos, conhecidas, desconhecidos, desconhecidas. Eva

³⁴⁴ “Mas pode ter certeza, não era maçã. / Uma maçã parece uma bunda. É a fruta das bichas. / Deve ter sido um tomate. / Ou melhor ainda. Uma manga.”

Loppes dá mesmo à luz víboras e maçãs. E gosta de todas as suas crias, sem nunca abortar. (LOPES, 2014, p. 405)

Sexualidade e agência

O poema “Oath”, de Patti Smith, sustenta ao longo do texto a ambivalência do título, que pode significar tanto uma promessa ou juramento (geralmente envolvendo uma testemunha divina), quanto profanação ou blasfêmia.

oath³⁴⁵

Jesus died for somebody's sins
but not mine
melting in a pot of thieves
wild card up my sleeve
thick heart of stone
my sins my own
I engrave my own palm
sweet black X
Adam placed no hex on me
I embrace Eve
and take full responsibility
for every pocket I have picked
mean and slick
every Johnny Ace song
I've balled to
long before the church
made it neat and right
So Christ
I'm giving you the good-bye
firing you tonight
I can make my own light shine
and darkness too is equally fine
you got strung up for my brother
but with me I draw the line
you died for somebody's sins
but not mine

(SMITH, 1994, p. 7)

Sua promessa é ao mesmo tempo uma blasfêmia, um juramento de recusa direta do sacrifício de Cristo pelos seus pecados, como afirma no primeiro verso. O texto investe no acolhimento dos próprios pecados e da responsabilidade por eles, em uma lógica que, de um lado, neutraliza a ideia negativa do pecado e, de outro, coloca o sujeito (feminino?) como responsável, voluntariamente. O processo de constituição de identidade parece passar por essa tomada de autoridade, poder e agência pelas faltas individuais. Eva está presente justamente como uma reapropriação positiva, que a opõe

³⁴⁵ “Jesus morreu pelos peados de alguém/ mas não os meus/ derretendo em uma panela de ladrões/carta na manga/ coração grosso de pedra/ meus pecados são meus/ marco minha própria mão/ doce e negro xis/ Adão não colocou maldição alguma em mim/ eu abraço Eva/ e me responsabilizo totalmente/ por cada carteira que bati/maldosa e lisa/ cada canção de Johnny Ace/ que me fez chorar/ muito antes da igreja/ tornar tudo claro e certo/ Então Cristo/ estou te dando adeus/ te despedindo hoje/ posso fazer a minha própria luz brilhar/ e a escuridão também é igualmente válida/ você se amarrou pelo meu irmão/ mas comigo eu traço o limite/ você morreu pelos pecados de alguém/ mas não os meus.”

a Adão: “Adão não colocou maldição alguma em mim/ Eu abraço Eva/ e me responsabilizo totalmente/ por cada carteira que bati”. A maldição, nos versos de Smith, seria uma ação de Adão, que ela evita, assumindo, ao acolher a figura de Eva, a responsabilidade pelas próprias faltas cometidas.

A ideia de assumir a posição de pecadora será associada mais diretamente à sexualidade quando o poema é utilizado por Smith na sua gravação da canção “Gloria” da banda THEM, que havia se tornado lugar comum do rock na década de sessenta, e cuja narrativa consiste em um sujeito masculino que se gaba da conquista sexual de uma mulher chamada “Gloria”³⁴⁶. Smith recita trechos do seu poema no início e no final da canção, sem deixar de cantar a letra original, que joga com a associação entre a glória divina e a conquista sexual. No cerne dessa nova obra, “fusão do *cover* com o seu próprio material poético”, está a “reconquista da própria agência, tanto sexual como geral”, segundo Greening³⁴⁷. O gesto de assumir a responsabilidade pelo pecado, já presente em “Oath”, se torna em “Gloria” uma reclamação direta da sexualidade como agência, também feminina. Entretanto, curiosamente, nesse gesto de pastiche o trecho dedicado a Eva no poema original é deixado de lado na canção, que utiliza apenas os primeiros e últimos versos do seu poema. A associação entre a figura de Eva e certo gesto emancipatório em relação à sexualidade se torna, então, um processo indireto, e, em certa medida, lacunar.

Adília Lopes também parece reclamar a agência de Eva como sujeito desejante em um poema de *Clube da Poetisa Morta*, no qual, entretanto, a Eva desejante se torna a Eva indesejada. O resultado dessa versão de Eva cujo desejo sexual é assumido é, ironicamente, uma Eva infeliz. Pensando a associação entre desejo e agência no poema de Lopes, a falta original, ou, o pecado (associado, portanto, ao desejo) é transformada, no poema de Adília, em falta no sentido de ausência, de frustração do desejo.

A solidão
de Adão
antes da criação
de Eva
devia ser
terrível

³⁴⁶ “THEM’s ‘Gloria’ consists of a male-coded rock and roll narrative in which a man celebrates his sexual conquest of a woman named Gloria over top of an aggressively repetitive three chord rock n roll guitar riff” (GREENING, 2018, p. 55)

³⁴⁷ “At the heart of the material now is Smith’s reclamation of her own agency, sexual and otherwise.” (idem, pp. 55-56).

mas a minha
 é bem pior
 os homens
 que escreveram
 o Génesis
 não pensaram
 que Adão
 em vez de saudar
 Eva
 com um grito de júbilo
 a mandasse embora
 com sete pedras na mão
 mas eu acho
 que foi o que me aconteceu
 temendo isso
 Deus
 não me deu
 o papel de Eva
 nem o de Maria
 porque também
 S. José
 me tinha corrido
 a pontapé
 (LOPES, 2014, pp. 302-303)

Tornar-se sujeito do próprio desejo não implica que Eva se torne, porém, objeto de desejo, de modo que a infelicidade de Eva é deslocada da punição pelo pecado à solidão, rejeição. Adília Lopes parece sempre lembrar seus leitores que o desejo raramente se deixa caber nos moldes de uma racionalidade, mesmo que emancipatória e feminista, como o diálogo com a psiquiatra Dra. Manuela Brazette já nos apontava. A identificação com Eva (“mas eu acho/ que foi o que **me** aconteceu”) não se torna, portanto, fonte de emancipação nem de apropriação do desejo sexual como agência, positivamente, mas como retrato irônico, de humor ácido autodepreciativo da solidão. De certa forma, na poesia de Adília Lopes, a identificação e o gesto de recobrar a agência não são suficientes³⁴⁸.

Imputabilidade e culpa

Adília parece se aproximar do problema do pecado e da culpa em Eva por duas estratégias poéticas diferentes: primeiro, a neutralização do mal por meio do argumento de inocência ou animalidade, e segundo, a recuperação do mal como elemento de ironia, marcado por atributos da feminilidade. No primeiro caso, podemos retomar poemas como este, ainda em *Irmã Barata, Irmã Batata*, de apenas uma linha:

³⁴⁸ “(...) compreende-se que os decalques bíblico-litúrgicos não orquestram, nesta poesia, um solene *magnificat* criacionista, mas redundem antes num desconcertante nivelamento do trivial e do místico, liquidando a *gravitas* hierática do texto sagrado pela imiscuição do teatro autobiográfico patético e irisório desta *freira poetisa barroca*.” (PEREIRA, 2012, p. 13)

“Eva não era má. Adão também não. Eva e Adão eram novos de mais na Terra como nós todos.” (LOPES, 2014, p. 411). Se aqui a ingenuidade e a inocência são atribuídas aos personagens bíblicos como antídotos do mal, justificadas por um tipo de juventude enquanto habitantes da Terra (que generosamente Adília Lopes estende também a “todos nós”), no poema publicado na página seguinte, será a animalidade a exercer a função neutralizadora do mal, em um texto que projeta a narrativa do Gênesis ao futuro pós-apocalíptico:

Depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão da maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém.

Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas. Sei que, quando vejo uma barata de pernas para o ar a espernear virada do avesso, a ajudo a ficar de pé. A barata não está habituada a ser ajudada. Estranha. Esperneia cada vez mais. Às vezes trepa-me para a minha mão. E não sei se se sente agradecida. No fim, mal fica em pé, corre muito depressa para baixo dos móveis.

(LOPES, 2014, p. 412)

Na contramão de diversas narradoras clariceanas³⁴⁹ (e sabemos que Clarice Lispector está entre as leituras de Lopes³⁵⁰), a relação com as baratas não passa aqui pelos conflitos em torno do ato de matar baratas, mas, pelo contrário, de ajudá-las a ficar de pé. A quebra com essa lógica do universo doméstico (atribuído à feminilidade), na qual o mal se apresenta duplamente na figura da barata e no gesto de matá-la, desestabiliza a lógica esperada da relação: “A barata não está habituada a ser ajudada”. Dentre diversas narrativas sobre baratas escritas por Clarice Lispector, o poema parece dialogar especialmente com o conto “A quinta história”, no qual a imagem de um mundo devastado como o amanhecer em Pompéia é mobilizada para descrever as baratas petrificadas após comerem a mistura mortal preparada pela narradora. As baratas de Lispector comem a mistura (associada à poção) como quem come o fruto proibido, e morrem pelos pecados cometidos³⁵¹. Se as imagens adâmicas e “élicas” eram menos explícitas no conto de Clarice, Adília Lopes reimagina essa associação de forma direta, afastando-se da ideia de um Apocalipse de baratas, como o de Lispector, mas oferecendo-lhes o papel de recomeço de uma “humanidade de baratas” diante do holocausto humano, para as quais não há pecado, nem sujeira, nem o mal. As

³⁴⁹ Talvez seja possível aventar também um diálogo distante com o texto kafkiano, já que, em *Metamorfose*, a imagem da barata e da maçã também são postas em relação. Se a maçã é a derrocada de Gregor Samsa, porém, as baratas de Adília comerão da maçã e viverão o paraíso terreno.

³⁵⁰ “Clarice Lispector,/ a senhora não devia/ ter-se esquecido/ de dar de comer aos peixes”, são as primeiras linhas do segundo poema do livro *Clube da Poetisa Morta*, em que a voz da enunciação responde ao livro infantil de Lispector, *A Mulher que Matou os Peixes*.

³⁵¹ “Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro.”; “Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam.” (LISPECTOR, 1987, pp. 155-156)

idealizações iniciais de um mundo de baratas da primeira estrofe são, porém, questionadas na segunda: “Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas.”

Uma última Eva, fundamental para o tema do mal em Adília, está em *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada* (2006), cuja maldade é ligada à vaidade, pecado diretamente associado à feminilidade:

Não tenho
paciência
para os outros

Não sou
cristã

Ou
não estou
cristã

Tenho
uma crista

Sou vaidosa
como Eva

Sou má

Sou mazinha
(LOPES, 2014, p.590)

Se a maldade de Eva tinha sido, até aqui, neutralizada na poesia de Adília via naturalização e animalização da dupla Adão e Eva, nesse poema de *Le Vitrail La Nuit*, Eva aparece não apenas diretamente identificada com o “eu” do poema, mas sozinha (sem Adão, mas também sem a falta de Adão), e voltada para si mesma, ou para sua própria imagem³⁵². Ao voltar-se para si mesma, a vaidade retorna o mal ao centro da questão: Adília-Eva “é má”, na medida em que é vaidosa.

A relação entre a vaidade e o mal em *Le Vitrail Le Nuit* é lida por Luís Maffei pelo viés da imagem dos espelhos, associados, pela própria poeta, ao diabo (“os espelhos/ são o diabo” idem, p. 575). Como aponta Maffei, o livro *Le Vitrail Le Nuit* “é uma espécie de jogo de espelhos, no qual as cenas, as imagens, as figuras, as figurações relacionam-se umas com as outras em estado de mútua recuperação e alteração (...) Os espelhos são mesmo assim: devolvem, invertem, ampliam.” (MAFFEI, 2020, p.2). A associação entre o diabo e os espelhos é comentada por Maffei também a partir da

³⁵² Vale lembrar que no *Paraíso Perdido* de Milton o primeiro gesto de Eva, antes de se voltar a Adão, é voltar-se para a sua própria imagem refletida na água.

etimologia da palavra diabo, à qual se associam as ideias de divisão e de arremesso ao longe, lembrando que o espelho (assim como o diabo), ao multiplicar a imagem, divide, cinde, corta, e afasta de Deus (caminho único): “(...) os espelhos também dividem, antes de tudo por causa da beleza física, potencialmente sexual, que separa o corpo, sempre arriscadamente erotizável, de seu único caminho, que deve ser Deus.” (idem, p. 6). A partir desse raciocínio, a ideia da vaidade em Eva é já um anúncio também da sua sexualidade.

A maldade, porém, associada, portanto, à sexualidade, mas também indiretamente ao gesto de voltar-se para si mesma (espelho), é destacada no poema de Adília Lopes apenas para ser, em seguida, torcida ironicamente no uso do diminutivo. O verso “sou má” forma uma estrofe única, deslocada da sequência de dípticos e tercetos anteriores, em destaque. Os dois últimos versos em destaque não formam entre si uma estrofe, ainda que sejam subsequentes: “sou má/ sou mazinha”. Ambas as ideias estão soltas, ecoando as afirmações que se apresentam como subsequentes, mas que são também antitéticas (ser má e ser “mazinha”, ou seja, ser menos do que má).

Se a assunção do prazer é também a assunção da vaidade (e do mal), aqui essa assunção é deslocada, em um gesto tipicamente adiliano de ironia associada aos estereótipos da feminilidade, a qual veste a máscara tanto da fragilidade quanto da inocência por meio do diminutivo. Nesse sentido, a “mazinha” é uma Eva que dialoga também com a *femme fatale* de Ana C, a qual seduz a partir de sua ilusão de inocência, da sua aparência frágil e não ameaçadora, da sua versão desejável e midiática.

Maffei sugere também que um caminho interessante para pensar essa Eva de Adília seria a imagem da Lilith, “que desafiou Adão não só pela insubmissão, mas pela assunção do prazer e pelo rico conhecimento da própria obscuridade” (idem, p. 6). De fato, a assunção do prazer é um dos temas centrais nas reapropriações poéticas da figura de Eva. Por que escolhem falar de Eva e não de Lilith, então, essas (e tantas outras) poetisas? Do ponto de vista do imaginário em torno da maldade feminina, Eva parece representar ainda uma marca cultural mais significativa, com a qual parece fundamental dialogar.³⁵³

³⁵³ É possível aventar, inclusive, a hipótese de que essas novas imagens de Eva sejam construídas a partir do empréstimo de atributos que pertencem, originalmente, a Lilith. Há de fato uma referência à narrativa de Lilith em uma das Evas de Adília: Quando Deus quer punir “Adão Loppes” pela arrogância e por recusar o nome de batismo, “deixou Eva Loppes, que não tinha as peneiras do marido, dar à luz criaturas que não eram do sangue dela, seres de sangue frio e de clorofila. (...) Eva Loppes dá mesmo à luz víboras e maçãs. E gosta de todas as suas criaturas, sem nunca abortar.” (LOPES, 2014, p. 405). Lilith, quando dá à luz demônios, acolhe a todos como seus filhos, mas Eva aqui, misturada com Lilith, dá à luz os dois

Por fim, no interesse de aprofundar o aspecto da discussão que une, na figura reimaginada de Eva, questões em torno das ambivalências do desejo sexual, da agência e da sujeição assim como as questões do mal e da imputabilidade, proponho uma leitura mais longa e aprofundada do poema “Seventh Heaven”, de Patti Smith.

“Seventh heaven”

Publicado em 1972, o poema título da primeira coleção de Smith, “seventh heaven” (“sétimo céu”) elenca diversos elementos simbólicos, a maioria girando em torno de figuras religiosas, três das quais são diretamente associadas ao mal: Maria Madalena, Caim e, finalmente, Eva, na qual o texto se concentra, reimaginando o seu encontro com a serpente como uma cena de sexo³⁵⁴.

seventh heaven	sétimo céu
<p>Oh Raphael. Guardian angel. In love and crime all things move in sevens. seven compartments in the heart. the seven elaborate temptations. seven devils cast from Mary Magdalene whore of Christ. the seven marvelous voyages of Sinbad. sin/bad. And the number seven branded forever on the forehead of Cain. The first inspired man. The father of desire and murder. But his was not the first ecstasy. Consider his mother.</p> <p>Eve’s was the crime of curiosity. As the saying goes: it killed the pussy. One bad apple spoiled the whole shot. But be sure it was no apple. An apple looks like an ass. I’s fag’s fruit. It must have been a tomato. Or better yet. A mango. She bit. Must we blame her. abuse her. poor sweet bitch. perhaps there’s more to the story. think of Satan as some stud. maybe her knees were open. satan snakes between them.</p>	<p>Ó Rafael. Anjo guardião. No amor e no crime todas as coisas se movem em sete. sete compartimentos no coração. as sete elaboradas tentações. sete demônios exorcizados de Maria Madalena puta de Cristo. as sete maravilhosas viagens de Sinbad. <i>sin/bad*</i>. E o número sete marcado para sempre na testa de Caim. O primeiro homem inspirado. O pai do desejo e do assassinato. Mas o seu êxtase não foi o primeiro. Considere sua mãe.</p> <p>O crime de Eva foi a curiosidade. Como diz o ditado: matou a gatinha*. Uma maçã podre estragou a tacada toda. Ela mordeu. Devemos culpá-la (?). abusar dela. pobre doce puta. Talvez haja mais nessa história. pense em Satã como um gostosão. talvez os joelhos dela estivessem abertos. satã serpenteia entre eles. eles abrem mais sobe pelas suas coxas</p>

elementos da história da sua tentação: maçãs e víboras, em um gesto que, apesar da referência a Lilith, torna a origem do pecado e da tentação ainda mais pertencente a Eva, pois gerada fisicamente por ela.

³⁵⁴ O objetivo dessa minha tradução, quase literal, é apenas a compreensão das ideias principais. Incluí interrogações entre parênteses, para deixar claro que essas frases são construídas no original como perguntas, apesar da ausência da interrogação. Assinalei outros problemas, que não foram resolvidos, com asteriscos, como o jogo de palavras entre Sinbad e as palavras sin (pecado) e bad (mau, no sentido adjetivo). Foi impossível, por exemplo, traduzir a ambiguidade entre gato e vagina em “it killed the pussy”. O verso “was she sorry” talvez pudesse ser mais fielmente traduzido por “ela sentiu culpa”, porém perderia a ambiguidade do original. O verso “pleasure pleasure garden”, uma evocação de prazer que se transforma em seguida em adjetivo da palavra “jardim”, perde sua fluência em português. As dificuldades de tradução evidenciam desde já a complexidade de um poema de linguagem aparentemente direta e simples.

they open wider snakes up her thighs rubs against her for a while more than the tree of knowledge was about to be eaten... she shudders her first shudder pleasure pleasure garden was she sorry are we ever girls was she a good lay god only knows	se esfrega nela por um tempo mais do que a árvore do conhecimento ia ser comida... ela estremece seu primeiro tremor prazer prazer jardim dos prazeres* ela sentiu muito* (?) somos algum dia garotas (?) ela foi uma boa transa (?) só deus sabe
---	--

O título faz referência tanto à ideia de sete céus, como à expressão “estar no sétimo céu”, que expressa felicidade suprema, por vezes relacionada ao prazer sexual. No poema de Patti Smith, amor e crime estão, por meio do número sete, diretamente associados ao sagrado³⁵⁵. Se em “notice” Patti Smith associava o fazer artístico a Eva, neste poema é por meio de Caim³⁵⁶ que a criatividade artística se apresenta, ligada também ao mal: “o primeiro homem inspirado” é justamente o pai do assassinato. Apesar da interessante mescla entre outras figuras bíblicas associadas ao mal (como Caim e Maria Madalena), e personagens de outras origens culturais, como Sinbad³⁵⁷, o foco da presente leitura será a figura de Eva, que se torna central na segunda estrofe do poema.

“consider his mother”: Eva como mãe

Caminhando retrospectivamente em direção à origem do mal, a jornada não termina em Caim: “mas seu êxtase não foi o primeiro. Consideremos sua mãe”. Note-se que a personagem bíblica não é introduzida primeiramente como Eva, mas como a mãe de Caim. O mal mais antigo, ou o “primeiro êxtase” está na figura feminina da mãe. Não se trata, porém, da imagem de mãe associada à pureza, como a de virgem Maria, ao contrário. Chegar a Eva por meio de seu papel de mãe é uma das originalidades do poema, já que, mesmo nas revisões poéticas do mito, Eva parece ser pouco lembrada em

³⁵⁵ Basta lembrar que tanto no Judaísmo como no Cristianismo o número é associado ao sagrado e à completude. O próprio Arcanjo Rafael declara ser o primeiro entre os sete anjos que assistem diretamente a Deus (Livro de Tobias, Cap. 12 V. 15), o que explicaria a associação entre a evocação a Rafael e o número sete. Vale lembrar também a criação do mundo em sete dias.

³⁵⁶ O número sete na testa de Caim é outra adaptação da poeta, já que não se sabe se a marca de Caim se trata de uma marca física ou metafórica.

³⁵⁷ Sua presença no poema destoa das figuras em torno dele, unindo elementos culturais díspares. O estilo é próprio da autora: a dessacralização das figuras bíblicas e religiosas em geral coteja uma espécie de sacralização de figuras profanas da literatura, e mesmo do universo pop. Assim como Simbad e Caim, sagrado e profano fazem parte do mesmo espaço poético.

seu papel maternal. Novamente estamos diante da reimaginação da figura materna não pelo viés da idealização do acolhimento, mas pela ideia de origem do mal.

Trazer a maternidade de Eva à tona é um aceno também à associação da mãe ao mal, em contraste com a figura cultural do Bem ou da pureza, na imagem de virgem Maria, afinal é da mãe a responsabilidade por parir apenas filhos mortais: “De fato, está ao nosso alcance cultural pensar que, decaídos da condição de deuses imortais para a de animais mortais, os filhos humanos de ventre materno são seres natimortos, são fetos abortados, são monstros da criação.” (COSTA, C. H. 2020, p. 16). Presa “no esquema simbólico da ambivalência indelével da parideira de filhos mortais” (idem), qualquer mãe é a mãe ambivalente da vida e da morte, porém Eva “dá à morte” duplamente, na medida em que ela é parideira também de um filho assassino. É dela, segundo o poema, o primeiro êxtase. Entre o êxtase e a possessão, a palavra ganha aqui a ambivalência da experiência tanto sexual como de encontro com o divino (ou com o demoníaco, já que ambos estão associados no poema).

Na segunda estrofe, o crime de Eva é de curiosidade, elemento que retoma o *topos* milenar da curiosidade feminina, presente no mito de Pandora. A brincadeira entre o ditado popular “a curiosidade matou o gato” e a substituição de *cat* por *pussy* faz menção, de um lado, à associação entre a figura feminina e o gato³⁵⁸ (historicamente associado ao mal, tido como animal das bruxas), e reforça, por outro, o caráter sexual que o poema ganhará daqui em diante. Antes mesmo de ser aquela que come a maçã, Eva é associada à própria maçã podre (“one bad apple spoiled the whole shot”), ou seja, ela é a mulher má que estraga todas as outras, o motivo do mal nas mulheres. Sendo assim, devemos ou não devemos culpar Eva? pergunta o poema. Em todo o caso, pode-se dizer que ela está imprensada numa linguagem irônica entre a culpa e a pena, entre a posição de perpetradora do mal (vilã), e de sofredora desse mal (vítima) - “poor sweet bitch”. Como já vimos, trata-se da divisão que qualifica boa parte dos mitos femininos, como também é o caso das bruxas.

A figura satânica: humano, animal ou divino

Em contraponto com o início do poema, principalmente com a primeira estrofe, na qual o texto não se dividia em versos, e estabelecia um ritmo contínuo e

³⁵⁸ Se hoje o uso da palavra “pussy” é mais comumente associado à gíria de tom obsceno para “vagina”, a palavra é utilizada originalmente para designar gatos, e a gíria de início era uma associação entre os gatos e as mulheres (algo como “gatinha” em português), referindo-se não apenas ao órgão sexual.

discursivo, à medida que a cena progride na segunda estrofe, os versos vão se encurtando. O contato sexual entre Eva e a serpente passará a ser figurado em versos rápidos, como imagens que piscam diante dos olhos, criando o ritmo de pausas e respirações. A primeira sugestão desse trecho é que pensemos em Satã como um homem atraente (“some stud”, ou seja, “algum garanhão”, um “gostosão”). A tentação de Eva seria, então, literalmente a sedução de caráter sexual. Em seguida, porém, Smith não descreve Satã na cena de sexo com Eva em forma de figura antropomórfica, mas sim como a própria serpente, aproveitando-se do seu formato fálico. Aqui as imagens podem nos sugerir dois campos de referência mitológica ou cultural diferentes: a figura histórica das bruxas e o suposto encontro sexual com o demônio, assim como as diversas instâncias míticas de deuses que tomam o corpo de animais para fazer sexo com mortais, de modo que a Eva de Patti Smith pode ser pensada também em diálogo com aquilo que chamei anteriormente de complexo de Leda. Mas a recriação desse motivo por meio da figura de Eva constrói desvios em relação à figura de Leda, estabelecendo outra relação com a agência, pelo ângulo do mal, assim como com o poder gerador dessa figura. Eva foi associada por Smith à maternidade justamente por ser mãe do primeiro assassino, ou seja, ela é aproximada à maternidade do mal.

Explorando o primeiro desses universos, lembremos que, entre as acusações de bruxaria e condenações do período da caça às bruxas, os relatos e descrições são extremamente sexuais, e a ideia do sexo com o demônio era das mais significativas para a condenação de uma bruxa (BARSTOW, 1994, p. 5). As interpretações históricas desse fenômeno levantam hipóteses bastante interessantes sobre a sexualidade feminina no período. Para Anne Barstow, a figura do demônio aparece no relato de diversas mulheres condenadas na caça às bruxas como a fantasia de um homem sedutor (“some stud”?) que vem oferecer uma saída para uma vida infeliz³⁵⁹. Em contrapartida, Barstow também encontra evidências desses relatos como experiências de angústia e violência, talvez relacionados a estupros, por exemplo aqueles cometidos por guardas, quando as mulheres já estavam presas (BARSTOW, 1994, p. 51).

Barstow aponta também que, inversamente, em períodos anteriores, essas mulheres gozavam de maior liberdade sexual. Até certo período da Idade Média, o sexo antes do casamento era comum para mulheres e, à medida que o cerco vai se fechando

³⁵⁹ Uma das acusadas afirma ter sido a rejeição e os maus tratos de seu marido os responsáveis pelo seu desejo pelo demônio: “(...) sabemos de muitas mulheres que alegaram que o demônio as seduziu quando estavam mal.” (BARSTOW, 1994, p.51)

em torno da sexualidade feminina, as fantasias de sexo demoníaco aparecem cada vez mais, talvez como forma de resistência aos novos padrões de restrição sexual que vão aos poucos sendo impostos (idem, p. 138). De todo modo, as interessantes interpretações históricas e sociais do fenômeno demonstram o caráter ambivalente da figura demoníaca no imaginário sexual das mulheres do período. É impossível separar do fenômeno histórico das bruxas os elementos existenciais relacionados à violência e ao prazer, à resistência e à subjugação, ao empoderamento e à vitimização. A relação sexual associada à figura demoníaca, seja como imagem literária, ou da bruxa mitológica, seja como vivência real no imaginário de mulheres históricas, aponta contradições que não podem ser reduzidas.

É justamente à “bruxa demoníaca” (diferente daquela associada à feitiçaria) que Chopard (2017) dedica seu estudo, justamente porque o sexo com o demônio é fator central da caça às bruxas. Também para Silvia Federici, “A política sexual da caça às bruxas é revelada pela relação entre a bruxa e o diabo, que constitui uma das novidades introduzidas pelos julgamentos dos séculos XVI e XVII.” (FEDERICI, 2017, p. 336). A pesquisa de ambas mostra as diferenças drásticas em relação à figura do Demônio e o poder a ele atribuído antes e durante o período (idem). Em parte, o sentido simbólico da cópula das bruxas com o demônio se explica, nos textos dos demonólogos, pela necessidade de dar corpo àquele que, até então, possuía natureza etérea, já que não era concebido que os demônios pudessem copular corporalmente (CHOPARD, 2017, p. 30):

Deus não cria o Mal, ‘permite-o’ dentro de limites que lhe deixam sempre um poder superior. Face ao recrudescimento das heresias do século XII, entre negação do Mal e existência *sui generis*, simultânea e equivalente do Bem, era urgente afirmar ao mesmo tempo a existência do Diabo, para contrariar as teses panteístas, e a sua inferioridade em relação a Deus, sob pena de cair nos trilhos dualistas. Por outras palavras, trazê-lo de volta ao seio do cristianismo e definir sua situação entre Deus e os homens.” (CHOPARD, 2017, p. 41)

No caso da caça às bruxas, porém, é difícil saber se a corporificação do diabo se justifica como forma, inclusive, de submissão da mulher (por meio da associação desta com a perversidade sexual), ou se a mulher, entendida como versão excessivamente sexual e irracional do humano, ajuda a justificar o poder demoníaco. Ambos, enfim, servem a fins semelhantes: “Certamente, podemos dizer que a linguagem da caça às bruxas ‘produziu’ a mulher como uma espécie diferente, um ser *sui generis*, mais carnal e pervertido por natureza.” (FEDERICI, 2017, p. 345)

O problema é o do poder, tanto doméstico como econômico e político, nesta longa gestação do Estado moderno, e a dimensão sexuada traduz-se imediatamente em termos sexuais.

A mulher é o sexo da sexualidade. Daí a importância do ato inicial, a cópula com o diabo, repetida, especialmente no Sabat e também com outros demônios, homens ou animais. (CHOPARD, 2017, p. 16)

O universo imagético, histórico e cultural da bruxa ronda a escrita de Patti Smith, ainda que de forma pouco explícita, representada aqui pelo cerne da sua problemática simbólica na caça às bruxas: o sexo com o demônio. Retornando ao poema “seventh heaven”, nele não há clareza quanto ao ato representado ser violento ou consensual, nem quanto ao prazer feminino. Os joelhos já abertos, que depois se abrem mais, e a imagem posterior “she shudders her first shudder” dão a impressão de desejo e prazer, porém sempre sustentando a ambivalência: no uso da palavra “maybe”, e na ambiguidade desse espasmo corporal (*shudder*: estremecer) que pode significar tanto dor quanto prazer.

A oposição religiosa clara entre Deus e Satã também será desafiada poeticamente no final do texto: “was she a good lay/ god only knows”. Que apenas Deus saiba se Eva foi ou não “uma boa transa”, deve-se à onisciência de Deus? Nesse caso ele não deveria ser o único a saber, já que o ato foi consumado por outra figura. Ou sugere-se, sutilmente, que o encontro sexual de Eva na verdade foi com Deus? Para Patti Smith, a importância parece ser menos a escolha entre o bem e o mal, e mais o processo ritualístico de atingir o Sagrado.

Tal indistinção entre a relação sexual com Deus ou com o Demônio também remonta, novamente, às experiências do período da caça às bruxas. Durante o período, colocou-se para a Igreja o problema do discernimento, nas vivências de determinadas mulheres, entre o êxtase divino e a possessão sexual demoníaca, que permitiria condenar a mulher em questão como bruxa. O caso de Benedetta Carlini, em torno de 1620, é exemplar: a jovem abadessa de um convento na Toscana vivia transes intensos, e chegou a performar um ritual público de casamento com Jesus. Depois de cuidadosas investigações, a Igreja deu autorização aos seus êxtases (BARSTOW, 1994, p. 140). Numa segunda investigação, porém, uma das freiras afirmou que Benedetta era possuída por um anjo masculino chamado Splenditello e que, enquanto possuída por ele, Benedetta forçava sua companheira a fazer sexo com ela. As acusações geraram confusão, já que não se sabia se Benedetta deveria ser responsabilizada pelos seus atos, ou se era vítima da bruxaria de outrem. Além do mais, não se sabia se ela deveria ser acusada de sodomita, já que ambos os corpos cometendo os atos eram femininos, mas dizia-se que ela falava com voz masculina e tinha até mesmo aparência de homem quando possuída. Afinal, a comissão concluiu que as experiências de Benedetta eram

demoníacas, mas não a acusaram de sodomita. A abadessa foi condenada à prisão perpétua dentro do convento, considerada uma ameaça para a cidade³⁶⁰.

Não é, portanto, apenas na literatura que as fronteiras entre a possessão demoníaca e o transe divino são borradas. A questão da imputabilidade gera também sérios debates e dúvidas no caso de Benedetta Carlini: determinar a agência ou a passividade da abadessa enquanto possuída colocava problemas para a Igreja. No poema de Smith, a culpa e a responsabilidade são perguntas em aberto ao final do texto.

Eva e a serpente

A serpente é uma figura importante do mito de Eva, e cuja centralidade no poema de Smith interessa também explorar. Se pensarmos na interpretação de Paul Ricoeur em *A Simbólica do Mal*, a presença da serpente abre outras possibilidades de significação, por exemplo situando o problema de Eva na fronteira entre o caráter externo e interno do desejo e, portanto, na problematização do mal que o mito justifica pela narrativa de uma tentação, ao mesmo tempo que situa no ser humano a origem do mal.

Para Paul Ricoeur, Eva representaria um aspecto do humano, particularmente o aspecto da fragilidade: “E agora, por que será a mulher o lugar privilegiado onde se defrontam o interdito e o desejo? Na narrativa bíblica ela representa o ponto de inflexão e de fraqueza diante do sedutor: é através da mulher que a serpente tenta o homem.” (RICOEUR, 2019, p. 273). Para o filósofo, a diferença sexual/de gênero não é central no mito de Adão e Eva, ainda que ele reconheça, porém, o caráter opressivo que a posição de Eva adquire no mito, quando instrumentalizada pelas sociedades: “Temos de convir, sem dúvida, que esta narrativa evidencia um ressentimento muito masculino, que serve para justificar o estado de dependência no qual todas as sociedades – ou quase todas – mantêm as mulheres.” (idem, p. 274).³⁶¹

³⁶⁰ Em outros casos, os relatos de possessão são associados pelas próprias “bruxas” a figuras bíblicas. É o caso de Chiara Signorini, que dizia ser visitada pela Virgem Maria, a quem ela idolatrava “beijando seus braços estendidos até o seu pescoço com grande reverência e alegria, e sentia que ela era macia como seda e muito quente.” (idem, p. 119). O inquisidor, nesse caso, talvez por se tratar do julgamento de uma camponesa e não de uma abadessa, entende imediatamente esse discurso como confissão demoníaca.

³⁶¹ Tal reconhecimento, porém, não impede que Ricoeur interprete o papel de Eva no mito a partir do viés da neutralidade, que incorre na posição problemática do neutro-masculino: “Eva não é, portanto, a mulher enquanto ‘segundo sexo’, toda mulher e todo homem são Adão; todo homem e toda mulher são Eva; toda mulher peca ‘em’ Adão, todo o homem é seduzido ‘em’ Eva.” (idem). Apesar de ser importante apontá-lo, não parece oportuno dedicar aqui muito tempo ao problema da ilusão da neutralidade do masculino no discurso de Ricoeur. É importante diferenciar, é claro, o neutro-masculino enquanto manifestação linguageira de apagamento do feminino, das propostas mais recentes a respeito da linguagem neutra, por

É interessante notar que o mal associado à mulher é fundamentado sempre na ambivalência entre certa culpa pela presença do mal, e ao mesmo tempo certa passividade. A mulher é figurada ao mesmo tempo culpada e incapaz de agir por si só. Citando o texto “Siren Song” de Margaret Atwood, que também reinventa figuras femininas mitológicas do mal, Ostriker observa: “o poder feminino de fazer o mal é uma função direta de sua impotência para fazer qualquer outra coisa.” (OSTRIKER, 1985, p. 322).

Vale lembrar que o símbolo, por definição, não pode ser reduzido à sua tradução alegórica em um único significado abstrato, que exclua seu caráter concreto. Dessa forma, ainda que Smith peça aos seus leitores que imaginem Satã como uma figura masculina, a imagem do animal permanece no poema. A forma como Ricoeur interpreta a serpente pode nos auxiliar na leitura do poema de Smith. Por que, pergunta-se o filósofo, a origem do mal no *Gênesis* não pode estar apenas no homem? “por que não foi reduzida a Adão a origem do mal? Por que a conservação e, simultaneamente, a introdução de uma figura exterior?” (idem, p. 275). Qual o sentido da existência da serpente?

Os três significados elencados por Ricoeur estão todos ligados à relação entre interioridade e exterioridade do mal: “a serpente é uma figura da transição” (RICŒUR, 2019, p. 271). O primeiro dos seus significados tem a ver com a projeção do nosso próprio desejo no objeto exterior, justificando na tentação os nossos atos: “A serpente consistiria, assim, numa parte de nós mesmos que nós não reconheceríamos; seria isso a sedução de nós mesmos por nós próprios, projetada no objeto da sedução.” (idem, p. 276). O segundo significado tem a ver com o caráter de existência prévia do mal, cuja experiência se manifesta como tradição: algo que nos precede no mundo, mas o qual reinauguramos a cada vez (recebemos e transmitimos). “A serpente representa, antes de mais, esta situação: na experiência histórica do homem, cada um encontra o mal *já aí* [déjà là]; ninguém o começa absolutamente” (idem, p. 277). Existe sempre uma anterioridade do mal, algo que se transmite como a linguagem (idem), ao mesmo tempo que cada indivíduo é responsável por inaugurá-lo. O terceiro significado, portanto, é uma radicalização dessa exterioridade³⁶².

exemplo, que tentam ultrapassar a binariedade de gênero, e não reduzir a diferença de gênero ao masculino. A redução à qual me refiro, o gesto criticado por Beauvoir, demanda problematização de um neutro-masculino, este sim essencialista.

³⁶² “(...) talvez possamos assinalar uma exterioridade ainda mais radical do mal, uma estrutura cósmica do mal: não, sem dúvida, a legalidade do mundo enquanto tal, mas a sua relação de indiferença com a

Ao ler os poemas de Smith poderíamos ter, muitas vezes, a impressão de estar diante de uma proposta de entrega absoluta ao mal, como se as figuras e vivências ali estivessem além de qualquer bem e qualquer mal. Para um olhar mais atento, porém, aparecerá sempre a negociação: “Seventh heaven” não acaba, afinal, com o ato sexual entre Eva e a serpente.

A partir dos significados da serpente elencados por Ricœur, podemos pensar na figura de Satã, só muito posteriormente associado pela cultura ocidental à serpente do *Gênesis*, como um último lance de exteriorização, que busca externalizar a responsabilidade pelo desejo humano e pelo mal. Do ponto de vista de uma leitura que leva em consideração a questão da mulher, faz sentido, então, que o poema de Smith sugira que pensemos em Satã como um homem sedutor, que vem para eximir Eva de qualquer responsabilidade, mas também de qualquer agência? Satã aparece como a figura do homem que oprime / liberta. Que causa prazer / dor. O “prazer” no poema (“pleasure pleasure garden”) é associado ao jardim: em última instância, não sabemos de quem é o prazer.

Ora, para além mesmo de Satã, é a serpente ressignificada no poema que resiste enquanto símbolo, entre o desejo e exterioridade do mal. Nesse sentido, mobilizar a serpente depois de evocar Satã, confere à imagem do ato sexual do poema uma nova camada de interesse. Se, como quer Ricœur, a serpente representa a necessidade de compreender o mal como quase-exterioridade, quais os efeitos de uma cena em que a serpente faz o caminho inverso: literalmente para dentro do corpo de Eva? O jogo de palavras do verso “more than the tree of knowledge was about to be eaten” [“mais do que a árvore do conhecimento ia ser comida”] alude ao sexo oral da serpente em Eva, já que quem comerá algo a mais é a serpente³⁶³. Mas em outro sentido, ao interiorizar a serpente, Eva também comerá mais do que o fruto do conhecimento. Eva come a serpente e a serpente come Eva por dentro. Temos, com Eva e a serpente, um Ouroboros da tentação e do mal. Isto é, Eva é a própria serpente, que devora a si mesma no seu processo de auto-reconhecimento como origem do mal. A imagem do Ouroboros, aliás, interessa à reflexão sobre a constituição feminina: filosoficamente, a mulher que busca definir a si mesma engole-se, define-se pelo negativo. É impossível

exigência ética da qual o homem é, simultaneamente, o autor e o servo (...) existe assim uma dimensão do nosso mundo que nos afronta como caos, simbolizado pelo animal ctônico; para uma existência humana, essa aparência de caos é uma estrutura do universo” (idem)

³⁶³ Em inglês o verbo comer é associado ao sexo oral feminino (na gíria “eat the pussy”), diferente da associação à penetração em português.

definir a mulher sem reduzi-la, sem se deparar com a negatividade constitutiva de sua definição conceitual.³⁶⁴

Em outras palavras, a serpente, lado exterior e inassimilável do mal, realiza a introjeção completa do crime de Eva, conectado ao desejo sexual. A partir dessa rica simbologia que se desdobra da serpente, abro um parêntese para retomar brevemente a leitura de Adília Lopes, cujas serpentes (abundantes em sua poesia), muitas delas imagens ironizadas, por vezes se referem diretamente ao Gênesis, como no poema de *Sete Rios Entre Campos*: “A serpente do Paraíso/ era de plástico/ biodegradável” (LOPES, 2014, p. 365).

Adília Lopes: “complicada como as serpentes”

Como aponta Maffei (2021, p. 17), em *Cristo Osga*, a figura do diabo, “discreto”, “aparece no máximo como a serpente”: “Le serpent enfant des oeufs, des dés, des faits. Le serpent n’est pas nu. Il est déguisé en serpent. ” (LOPES, 2014, p. 475). O disfarce da serpente, como aponta o crítico, pode dialogar com a vaidade, atribuída, como vimos, pela poeta a Eva. A própria escolha de se referir ao animal em idioma francês, no qual a serpente é uma palavra masculina, cria, para Maffei, uma “perturbação de gênero, ela mesmo um bocado diabólica” (p. 18). Mas essa é também uma serpente geradora, maternal, que dá à luz ovos, dados e fatos. O jogo de interioridade e exterioridade está posto, nessa serpente que é também um pouco maternal e criativa. O paradoxo da nudez que se torna um disfarce de si mesma na serpente contribui para o jogo quase de bonecas russas, em que por baixo da serpente há mais serpente. A função dessa criatura no curto poema de Lopes é justamente o trânsito entre interioridade e exterioridade, no gesto de parir. Maffei, aproximando a serpente das propriedades do espelho (que são por ele reconhecidas como diabólicas), repete as atribuições do espelho para pensar a serpente: “É que as serpentes, como os espelhos, são mesmo assim: devolvem, invertem ampliam.” (idem).

Esse desdobramento da imagem também se espelha nas características físicas do animal que se dobra sobre si mesmo, que se contorce confundindo as distinções entre dentro e fora. O contorcer-se aparece em outra serpente adiliana, de *Cristo Osga*, igualmente associada a uma referência bíblica:

³⁶⁴ Lembrando Ricœur, a serpente consiste, em certa medida, numa parte de nós mesmos não reconhecida.

(Mt 10, 16)

Sou imprudente
 como os pombos
 que morrem atropelados
 e complicada
 como as serpentes
 que se enroscam
 nas árvores

(LOPES, 2014, pp. 473-474)

Como a poeta assinala entre parênteses, o poema faz referência a Mateus 10:16 - “Eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes e inofensivos como as pombas.” O “eu” do poema de Adília Lopes segue, por um lado, os conselhos de Mateus, enquanto ao mesmo tempo os subverte. A qualidade dos pombos, inofensivos, se transforma em imprudência, que faz deles vítimas patéticas dos carros, invertendo a prudência associada por Mateus à serpente. Esta, de outro lado, em vez da prudência empresta ao “eu” do poema a sua complicação, associada à forma espiralar do seu corpo enrolado na árvore. Ainda que a referência bíblica do poema não seja ao Gênese, e sim ao Evangelho, é impossível não pensar na serpente do paraíso, figura da complicação, que esconde, é claro, a tentação e o mal. Entretanto, o principal movimento do poema é o duplo gesto de identificação, primeiro com os pombos, cuja simplicidade excessiva os elimina imediatamente pelo atropelamento, e segundo com as serpentes, cuja complexidade apenas acena para a abertura de um mundo de relações possíveis. Nesse sentido, a introjeção da serpente (como exteriorização do mal), por meio da identificação, também está em Lopes, ainda que de uma forma mais sutil do que na estética punk de Patti Smith. Antes de retornar à Eva de Patti Smith, porém, gostaria de destacar que o livro *Cristo Osga* carrega ainda uma última Eva discreta, a partir da qual continua sendo possível ler o gesto de interiorização. Trata-se de outro poema escrito em francês:

Je sens
 mon sein
 La main
 de l'amant
 Eve rêve

(LOPES, 2014, p. 466)

Se estamos falando da interiorização da serpente como interiorização do mal e do pecado, associado justamente ao desejo sexual e ao prazer, aqui Eva introjeta, ou melhor, se apropria da mão do amante, no gesto de autoerotismo. Sentir o próprio seio é o substituto da mão do amante, e o final do poema explica: Eva está sonhando. Não mais rejeitada (como no outro poema de Adília), Eva sonha seu próprio prazer.

“was she sorry/ are we ever girls”: o mal resiste?

De Satã, Ricœur dirá: “(...) fora da estrutura quase exterior da tentação, a qual ainda é uma estrutura do pecado do homem, eu não sei o que é Satã, quem ele é, se é sequer Alguém.” (idem, p. 279). Voltando à figura satânica no poema “seventh heaven” de Patti Smith, podemos afirmar que Satã no poema é uma imagem criativa: podemos imaginá-lo como “algum gostosão”, um homem sedutor, podemos imaginá-lo como a serpente, assim como podemos imaginá-lo como a figura masculina que vem oprimir ou libertar as mulheres-bruxas. O poema permite até mesmo confundi-lo com Deus, já que só Deus sabe se Eva foi ou não uma boa transa. Por mais que não seja possível, em uma leitura feminista, fazer de Satã uma mera projeção de Eva, que apagasse a possibilidade de externalizar a opressão da mulher, tampouco se pode fazer o contrário. A Eva de Patti Smith não está a salvo de si mesma, nem da serpente, nem do seu próprio desejo do mal. Parece-me importante justamente ler o poema de Patti Smith de modo a nutrir uma leitura feminista em que a figura da mulher não se salve de si própria.

Nas duas perguntas não marcadas pela interrogação: “was she sorry” e “are we ever girls”, coloca-se a questão da culpa ou do arrependimento. Mas o verso é ambíguo: “to be sorry” pode significar sentir culpa pelo acontecimento, ou apenas “sentir muito” que aquilo tenha acontecido, sem necessariamente se reconhecer culpada ou se arrepender. Eva tem culpa? E mais do que isso, Eva reconhece em si a culpa pelo mal? O poema oscila, e joga para a pergunta seguinte a chave da questão. Em “are we ever girls”, Smith reforça que a questão é, sim, de gênero. Como qualquer pergunta sobre ser mulher, ela carrega em si o peso da alteridade constitutiva (cf. BEAUVOIR, 2016) – a mulher existe, afinal? Existe uma forma de ser mulher?

Além de incluir as leitoras (“we”), a formulação da pergunta coletiviza o problema, gesto que, como vimos, nem sempre está presente nas políticas de gênero da escrita de Smith, principalmente nas letras de música, nas quais se performa um sujeito muito ligado ao individualismo da contracultura estadunidense. É preciso reconhecer, porém, que a poesia de Smith sugere também outros caminhos. Desde o início do poema, falava-se de coisas externas à voz da enunciação, sempre recorrendo às imagens e aos mitos, mas agora há uma inclusão do eu, multiplicado em “nós”: afinal, só existe o problema da mulher se ele puder existir de forma coletiva. A pergunta do poema poderia sugerir: “será que é possível ser mulher?”.

É preciso também destacar que “girl” é a versão inocente ou ingênua da categoria “woman”. Somos, enquanto mulheres, em alguma hipótese, inocentes? (“má” ou “mazinha”?)³⁶⁵ Note-se a tensão quanto à temporalidade verbal no verso: não sabemos se estamos falando do presente ou do passado. A palavra “ever”, além de conter “Eve”, pede uma referência ao tempo. Por exemplo, se a pergunta fosse “were we ever girls?”, seria possível traduzi-la para “algum dia fomos garotas?”. Estaria então sugerida uma pergunta sobre os tempos originários da inocência. Fomos um dia meninas? Existe um **antes** de Eva? Mas o verbo não está no passado, e sim no presente. A origem do mal é trazida ao reino do agora, à maneira de um passado mítico onde tudo é ainda presente. Ora, se o mal é inaugurado a cada vez, mas existe desde sempre, atemporal, talvez não seja possível dizer que algum dia fomos, sejamos ou seremos “meninas”.

Longe de encerrar com essa ideia, o poema relança os dados, e alude a Eva como objeto sexual (não como sujeito), imaginando seu corpo como objeto de conhecimento de Deus (ou de ninguém): “was she a good lay/ god only knows.”³⁶⁶

É hora de tecer algumas considerações mais conclusivas. Retomando algumas das discussões suscitadas pelo símbolo do cisne na segunda parte deste trabalho, observa-se que, no caso de “seventh heaven”, a questão do consentimento não está clara. Ao contrário do que ocorre com as imagens de cisne, o tema do consentimento não é aqui evitado, sem que, no entanto, desemboque numa afirmação categórica e moralizante da denúncia do estupro. E podemos nos perguntar então: haveria, no poema de Smith, agência de Eva? Existe prazer? O poema está construído

³⁶⁵ “Sou vaidosa como Eva/ sou má/ sou mazinha” (LOPES, 2014, p. 590)

³⁶⁶ Ao afirmar, no último verso, que só Deus sabe se Eva foi uma boa transa, o poema convida novamente a pensar em Maria, presente no poema como uma espécie de imagem em negativo. A alusão a Maria já se anunciava na caracterização de Eva enquanto mãe, subvertendo a pureza da mãe Maria pela impureza de uma mãe Eva. Se o ato sexual está ausente da gravidez de Maria, fecundada por Deus por milagre, aqui ele é presentificado numa inversão de valores: Eva e Maria são lados opostos da mesma moeda do mito da mulher. Para a primeira, o papel de vilã culpada, para a segunda, inocência e virgindade. O poema de Smith abre com um arcanjo, numa repetição deslocada da cena da Anunciação: não se trata de Gabriel, mas de Rafael, que anuncia esse encontro sexual nada abençoado, inversão do encontro de Maria com Deus. Por essa associação, porém, somos levadas a pensar em Maria por um novo ângulo: se Maria é a pura passividade, o encontro com Deus é violência? Por meio da referência sutil no último verso do poema, a figura divina é realocada em um contexto violento de sexualização, que aproxima o poema novamente dos mitos gregos, em que Zeus estupra Leda, entre outras mortais. No mito cristão, porém, essas imagens são purificadas, o encontro em que Deus fecunda Maria é puramente espiritual. Ao deixar a inocência em suspensão duvidosa (“are we ever girls”), Patti Smith recusa a purificação da figura feminina, recusando-se também, portanto, a dar voz à tradição dominante de Maria, e chamando o Deus cristão à responsabilidade. Sempre dividida entre a agência e a passividade, a figura feminina de Maria é irremediavelmente passiva, enquanto Eva é a única capaz de agência, ainda que sua agência esteja necessariamente atrelada ao mal.

para não decidir, sustentando a tensão e o incômodo da leitora (provocada pelo poema que não se propõe como denúncia, e sim como erótico), de uma forma semelhante à tensão entre violência e liberdade sexual. Essa ideia vai no sentido das interpretações da experiência sexual da bruxa.

Patti Smith recusa-se a transformar Eva em uma agente inequívoca do bem, o que talvez acabasse por vitimá-la por completo. Roubar a Eva sua potencial (ainda que incerta) agência em relação ao seu próprio crime, equivaleria necessariamente a um processo de vitimização. Podemos pensar que tal processo não representaria, em última instância, uma elaboração simbólica emancipadora da mulher. A presença do mal resistente nas nossas leituras do mito (ainda que ambivalente e complexa) parece ser a única forma de não reduzir a mulher (pela metonímia da figura de Eva) à vítima.

Qualquer entrega total ao mal é destruidora: Lady Macbeth, que escolhe se preencher inteiramente do mal, está condenada ao eterno lavar das mãos manchadas que jamais serão limpas. Mas exteriorizar o mal por completo, ser inteiramente vítima da serpente não possibilita agir, para o bem ou para o mal. O problema do *déjà là* que Ricœur identificou no mal “desde sempre já aí” possui para a mulher uma complexidade particular que não foi o alvo de interesse do filósofo. Minha hipótese é que a existência “desde sempre já aí” do mal está costurada às imagens culturais e míticas da mulher, enraizada na tradição religiosa e literária da nossa cultura. Não se trata, para a mulher, de um drama individual ou subjetivo, já que a negociação supõe também um território coletivo de autorreconhecimento, existencial e político.

Capítulo 15 - A Musa Cruel

Patti Smith – sexualidade, violência e ritual

Após as reflexões feitas até aqui, acredito ser importante abordar um problema fundamental mais diretamente colocado pela poesia de Patti Smith, que consiste na ambivalência de suas representações simbólicas femininas e na violência das imagens que se apresentam na sua poesia. A partir da leitura do poema “seventh heaven”, vimos que, nas imagens sexuais em torno da figura feminina, as fronteiras entre agência e sujeição, prazer e dor são postas em xeque. Como já aludido em capítulos anteriores, os textos de Smith estão repletos de cenas ritualísticas, nas quais sexo e violência estão em constante comunhão.

É comum encontrar em seus textos imagens como a serpente que penetra Eva, em “seventh heaven”, ou Joana D’Arc que deseja ser tomada sexualmente pelos seus carcereiros (em “jeanne d’arc”). A personagem feminina do poema “Babel”, por exemplo, tem a língua amarrada enquanto é penetrada por vários homens, mas ela ri e seu grito é a extração da palavra sagrada que se buscava. Em “grass”, uma garota é atacada por uma gangue, e a violência sofrida por ela é associada à sua ascensão espiritual³⁶⁷. Em outro poema (“sandayu the separate”), uma jovem prostituta “sofre o ritual de mil flores”, em que botões de flores são inseridos no seu sexo até que seu útero e entranhas estejam cheios, e abelhas a piquem para sugar néctar³⁶⁸.

O pano de fundo da contracultura e da transgressão e estética *punk* não é suficiente para interpretar tais imagens, que também aludem a figuras míticas femininas, tanto históricas (como Joana D’Arc), como de outras esferas da cultura, como Eva. O investimento da escrita de Smith na profanação não pode ser explicado apenas pelo efeito de choque. Tais imagens problematizam o campo da passividade e da agência de mulheres, e desafiam interpretações feministas mais convencionais, aos moldes da *ginocrítica*, nas quais o espaço para a ambivalência e para a violência parece restrito. Veremos que esse imaginário também será provocante para a tendência de idealização das relações entre mulheres. Parece-me produtivo dedicar uma reflexão um pouco mais

³⁶⁷ “will they never cease fucking her? (...) will she never cease ascending?” (SMITH, 1978, p. 106)

³⁶⁸ “the young prostitute suffers the rite of one thousand flowers, each blossom is gently pressed then slid into her sex until her womb and bowels are filled and blooming like the garden of sandayu the separate, bees and tengu sting and sweat honey, thorns, as sharp as steel points, are gathered from herds of roses” (SMITH, 1978, 114)

longa a esse fenômeno e ao desdobramento de seus possíveis significados. Dentre os muitos exemplos, me deterei no poema “jeanne d’arc”, em que alguns elementos das fantasias violentas são centrais. Retomarei também brevemente trechos de outros poemas já citados neste trabalho, como “Babel”.

O poema “jeanne d’arc” se desenvolve como o fluxo de pensamento de Joana D’Arc (assinalada no título) enquanto ela está presa na torre (a fotografia da torre em Rouen é reproduzida junto à versão do poema em *Early Work*). O texto foi publicado originalmente na primeira coleção de Smith, *Seventh Heaven*, que a autora descreve como uma seleção na qual ela se concentra em “trabalhos que testavam os limites” de temas como “sexo, garotas e blasfêmia”³⁶⁹. As divagações da voz da enunciação, na figura de Joana D’Arc, determinam a reimaginação de um universo cultural estabelecido. Por um lado, essas divagações oscilam entre descrever sensações físicas e emocionais negativas (medo da morte etc.), e, por outro lado descrevem sensações de liberdade.

No poema, o caminho que vai das sensações negativas à sensação de liberdade parece ser construído por meio do desejo sexual, tendo início quando a voz da enunciação afirma que não quer morrer virgem: “Don’t let me cut out/ I wasn’t cut out/ to go out virgin/ I want my cherry/ squashed man/ hammer amour”. A imagem que aproxima o martelo do amor, associada à antiga gíria “pop the cherry” [“estourar a cereja”] (referência ao rompimento do hímen), aqui transformada em “smash the cherry”, estabelece a ligação entre violência e sexo.

hour of death
and I feel so free
feel like fucking
feel so free
feel like running
got no hair
weighing me
cut so close

³⁶⁹ “When Telegraph Books, a revolutionary small press spearheaded by Andrew Wylie, offered to publish a small book of poems, I concentrated on work that skirted the edge of sex, broads, and blasphemy. The girls interested me: Marianne Faithfull, Anita Pallenberg, Amelia Earhart, Mary Magdalene. I would go to parties with Robert just to check out the dames. They were good material and knew how to dress. Ponytails and silk shirtwaist dresses. Some of them found their way into my work. People took my interest the wrong way. They figured I was a latent homosexual, or maybe just acting like one, but I was merely a Mickey Pillane type, exercising my hard, ironic, edge.” (SMITH, 2010, pp. 199-200). Tais afirmações justificam, para Greening (2021) uma leitura dessa produção poética de Smith tomando de empréstimo a máscara do sujeito poético masculino, e explorando as referências femininas apenas como encenações da conquista sexual heterossexual (como no seu cover de “Gloria” por exemplo). Uma leitura mais atenta dos poemas, entretanto, mostra outra relação. Em diversos casos, as figuras femininas são inspirações para poemas em primeira pessoa, nos quais ela se identifica com as personagens, e joga com os limites entre sexualidade, religião e violência.

scalp is nicked
 look like shit
 hour of darkness
 and I look like shit
 (SMITH, 1994, p. 24)³⁷⁰

Parece ser o desejo sexual que permite a sensação de liberdade, independente da sua situação concreta de aprisionamento (semelhante a “piss factory”, no qual também é o desejo que gera a potência libertadora: “and I’ve got nothing to hide here except desire” [SMITH, 1994, p.39]). A imagem dos cabelos curtos, um marco importante da figura de Joana D’Arc, contribui para sua mitificação enquanto figura feminina rebelde. O mito da performance de androginia em um passado histórico no qual esse tipo de discussão parece tão distante gera grande interesse na contracultura. A importância da figura de Joana D’Arc é produtiva para a poesia de Smith, principalmente se pensarmos em temas como a mulher condenada pela igreja, e posteriormente canonizada, ou a afirmação e ao mesmo tempo negação da feminilidade, a sacralização e o sacrifício etc. Entretanto, se a apropriação de uma figura como a dela por parte da contracultura pode gerar desconforto a um olhar cristão, a forma como Smith termina seu poema subverte também as valorizações feministas mais palatáveis dessa personagem:

get the guard to
 beg the guard to
 need a guard to
 lay me
 get all the guards to lay me
 if all the guards would lay me
 if one guard would lay me
 in one guard would lay me
 if one god would lay me
 if one
 god
 (SMITH, 1994, p. 25)³⁷¹

Ao escalar o desejo sexual como sensação de liberdade (diante da situação concreta de aprisionamento), até o ponto do pedido/desejo/expectativa de Joana D’Arc de ser tomada sexualmente por um (ou por todos os guardas), Smith subverte não apenas a história e a mítica tradicional em torno da figura de Joana D’Arc, mas também elenca ambigualmente as narrativas de estupro de mulheres aprisionadas por parte dos

³⁷⁰ “Hora da morte/e me sinto tão livre/quero foder/ me sinto tão livre/ quero correr/ não tenho cabelo/ me pesando/ cortado tão rente/ o couro cabeludo arranhado/ pareço uma merda/ hora da escuridão/ e eu pareço uma merda.”

³⁷¹ “convencer o guarda/ pedir ao guarda/ preciso que o guarda/ me coma./ convencer todos os guardas a me comer/ se todos os guardas me comessem/ se um guarda me comesse/ se um guarda me comesse/ se um deus me comesse/ se um/ deus.”

guardas, tal como constam nos julgamentos da caça às bruxas, e ainda que a condenação de Joana D’Arc não seja um caso de bruxaria, há paralelos claros. No poema de Smith, narrativas de estupro são pervertidas, e a narrativa histórica de Joana D’Arc subvertida.

Smith subverte, ainda, a lógica que associa a performance de gênero de Joana D’Arc à sua castidade, ou à proteção contra as investidas dos guardas.³⁷² O ato sexual como êxtase, o encontro violento e perverso que poder ser com Deus, tal como está em “Seventh Heaven”, onde a figura do diabo-serpente se confunde com Deus no final do poema, tudo isso também ressoa aqui, onde os guardas são também substituídos pela figura divina.

A escolha da expressão “lay me” para se referir ao ato sexual desejado com os guardas (e com Deus) é interessante primeiramente porque a ambivalência entre agência e submissão se sustenta através dela: o desejo parte, vocalmente, da personagem, mas ao mesmo tempo, na expressão, ela não é sujeito mas objeto da ação. Neste poema, mais do que a ambivalência entre agência e submissão da forma como líamos em “seventh heaven”, Smith coloca em cena o desejo declarado de submissão, a fantasia de estupro (diferente da violência como acontecimento). Em segundo lugar, o verbo “lay” é polissêmico: significa deitar algo ou alguém, especialmente uma pessoa morta em sua cova, além de significar derrubar algo com força. A representação da morte, da violência e do desejo sexual condensa-se aqui. A fantasia erótica masoquista na voz atribuída à Joana D’Arc por Smith é provocativa em relação a certas leituras feministas para as quais a representação da violência é ou deve ser sempre denunciada, e nunca lida como possível parte constituinte do desejo sexual.

Em “Babel”, o longo texto em prosa poética narra a história de um homem que busca a mulher a quem foi destinado conter/guardar/carregar “a palavra”. Paralelamente, a dançarina vive uma trajetória de descoberta de seu papel mítico. Ambos os personagens do poema parecem afinal se unir (“s/he”), tornando-se um só, após uma cena ritualística de sexo violento pela qual passa a personagem feminina. Vimos que a cena, que poderia ser lida como um estupro coletivo, é subvertida pela afirmação de agência da figura feminina: “her tongue was the finger of a siren. They strapped it in w/ leather thongs. Therefore, she could not scream as they fucked her. she

³⁷² Poucos dias antes de ser queimada, Joana D’Arc assinava um acordo, segundo o qual renunciaria às suas visões e deixaria de se vestir com trajes masculinos. Mas ela volta a fazê-lo poucos dias depois. É justamente depois dessa retomada das suas vestes masculinas que Joana D’Arc é finalmente sentenciada à fogueira. Aventa-se que o retorno aos trajes masculinos possa ter sido em nome de sua castidade, para evitar, justamente, qualquer aproximação sexual da parte dos guardas.

looked up and laughed, she the victim? No! they the harem.”³⁷³ (SMITH, 1978, p. 179). Sendo o canto da sereia seu atributo mais significativo, é curioso observar a escolha da associação da língua da personagem com os dedos da sereia.

Ainda sobre “Babel”, a descrição do dispositivo preso à sua língua lembra os instrumentos de tortura utilizados para punir as bruxas e “*scolds*” (a condenação às mulheres por falar demasiadamente, ou por falar palavras chulas, xingamentos etc.). O objeto utilizado para silenciar e causar dor se torna, nesse poema, um objeto de fantasia sexual. Lembremos que todo o poema “Babel” gira em torno dessa figura feminina que carregaria dentro de si “a palavra”, tendo o ritual a função de extraí-la. Se, anteriormente, o texto deixa claro que o instrumento deveria impedir seus gritos, ao final da estrofe esse impedimento será ultrapassado: “The scream she made was of a high pitch resulting in one long ecstatic aquatic contraction. Pints of pure sensation.”³⁷⁴ (idem).

Seria possível pensar a cena de “Babel” como a transformação em fantasia sexual³⁷⁵, não a partir de um trauma individual, mas de um trauma simbólico coletivo feminino, associado ao silenciamento e à tortura vivida pelas mulheres do período da caça às bruxas, por exemplo. A associação entre a violência de prender a língua e o prazer, o silenciamento e a extração ritualística da palavra, lembra a forma como, em um poema de Adília Lopes, a “Musa cruel” corta a língua da poeta para ensiná-la a cantar:

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra
(LOPES, 2014, p. 62)

³⁷³ “Sua língua era o dedo de uma sereia. Eles prenderam a língua com tiras de couro. Assim, ela não podia gritar enquanto eles a fodiam. Ela olhou para cima e riu. Ela, a vítima? Não! Eles, o harém.”

³⁷⁴ “O grito que ela emitiu era agudo resultando em uma contração extática longa e aquática. Jarros de pura sensação.”

³⁷⁵ Para Hart, as fantasias sadomasoquistas não são surpreendentes diante de experiências traumáticas, justamente porque “s/w trabalha para descolar as associações entre experiências sexuais traumáticas e os seus vestígios ainda presentes no desejo (HART, 1998, p. 186). A sobrevivente de abuso é “reconhecível pela sintomatologia dissociativa”, enquanto a praticante de s/m “atua essas cenas de modo a repetir, reorganizar e integrar a si mesma no presente.” (idem). A dissociação, segundo Hart, é substituída pela “consciência das associações”. Esse processo, é claro, não é simples nem um truque psíquico ou teatral: “O local fantasioso onde tais cenas se apresentam se equilibra precariamente entre o real e o performativo. Requer uma negociação complexa e delicada. E algumas vezes falha em segurar a linha do meio.”

A “musa cruel” de Adília Lopes permite, talvez, encaminhar a questão das imagens violentas e, ao mesmo tempo, sensuais, para a questão da linguagem poética propriamente dita, além de evocar, novamente, a possibilidade de pensar a ambivalência e a violência por dentro das relações femininas.

A relação com a musa, nesse poema, é de provocação sensual, e ao mesmo tempo violenta, lembrando, em certa medida, a relação com a Magda do poema da “salada com molho cor de rosa”, no qual as beatas sujas de batom como dentes cuspidos numa briga sugerem um contato físico que é, a um só tempo, sensual e violento. A Musa corta a língua da poeta porque ela cantou “sem saber” o custo do canto. O gesto de cortar a língua não é, ou não é apenas, uma punição, mas um pagamento, com o qual se compra o aprendizado do canto. A ambivalência, entre silenciamento e aprendizado do canto parece, no entanto, mais complexa: afinal, a “musa cruel” é ou não é uma via de produção da linguagem? Ela silencia ou permite cantar? Me parece que o ponto central de tal musa é justamente o fato de a sua capacidade de inspiração passar, necessariamente, pela sensualidade violenta, não como um subproduto desagradável o qual é preciso tolerar para poder atingir a inspiração, mas como função central e produtiva para a relação da poeta com a musa.

À medida que investigamos essas figuras na poesia das autoras aqui estudadas, vai se tornando mais evidente que a releitura de figuras femininas do mal deixa de ser uma reabilitação das figuras como simples inversão de mal a bem, para se tornar, de certa forma, um espaço onde será possível atentar à problemática da agência e da submissão; da dor e do prazer; da fala e do silêncio. A hereditariedade literária, que contribuiria para a construção de uma ou de diversas tradições de mulheres, é composta também por símbolos e figuras que representam essas relações de inspiração, influência, nutrição e conflito entre mulheres. Entre as mães más e as figurações de um feminino por vezes disruptivo mas também por vezes vitimizador (e por isso enfraquecedor), podemos encontrar essa figura que não foi ainda explorada da musa. Tomarei de empréstimo a figura da “musa cruel” de Lopes para guiar o conjunto da discussão do presente capítulo, e seus desdobramentos simbólicos ajudarão a pensar alternativas para a relação ambivalente e complexa entre figuras femininas na literatura.

As Musas

A figura da musa na história literária é muito rica, de modo que não cabe no presente trabalho aprofundar sua longa trajetória. Porém, no intuito de contextualizar

algumas facetas apresentadas na história literária, reproduzo brevemente trechos da história da musa na tradição literária elaborada pela leitura feminista através do olhar de Sarah Parker, na introdução ao livro *The Lesbian Muse and Poetic Identity 1889-1930* (2013). É importante destacar também que a musa é uma figura reapropriada e historicamente transformada, mas que, na tradição sinaliza o gênero épico, antes de ser pensada como figura da inspiração do gênero lírico.

Filhas de Zeus e Mnemosine (deusa da memória), as nove Musas aparecem inicialmente na Teogonia de Hesíodo. Seu papel original era ajudar os poetas a se lembrarem e cantarem os eventos do passado (como indicam os versos iniciais da *Ilíada*, “Canta, musa, a cólera do pélide Aquiles”, etc.). Parker destaca os jogos de poder entre poeta e musa e observa que, no texto de Hesíodo, elas são capazes de mentir. A musa, ao menos nesse primeiro momento, não é uma figura passiva, pelo contrário: é o poeta quem deve entrar em estado de transe e se deixar preencher pela sua criatividade e sabedoria.

Parker resume a transição da mitologia grega à romana e posteriormente à cultura cristã mostrando que o conceito de “um poder feminino inspirador” continuou vivo, mas “se tornou corporificado, e foi conectado a mulheres concretas”. Em vez de uma deusa, a musa acaba se tornando “a mulher espiritualizada, manifestação terrena de poderes divinos... uma mediadora entre o homem e Deus” (PARKER, 2013, p. 8). Poderia o surgimento da figura do “anjo do lar”, apontada por Virginia Woolf, se relacionar justamente a essa transição? Um exemplo central dessa nova instância da musa seria, segundo Parker, a própria Virgem Maria. As canções de devoção à figura da mãe que carrega o filho de Deus se transformam, eventualmente, (e aqui é preciso apontar que a pesquisadora parece fazer uma transição um tanto abrupta) nas canções do amor cortês dos trovadores medievais. Como aponta Parker, é essa tradição que sintetiza os aspectos divino e erótico da musa, fazendo com que ela se torne uma dama inatingível a quem o poeta é devoto.

As mulheres de Petrarca e Dante, por exemplo, ainda são divinizadas. Nos séculos XVI e XVII, poetas como Shakespeare e John Donne repetem, em certa medida, o modelo de Petrarca, mas passam também a subvertê-lo comicamente, e a transformar a musa em figura sensual menos distante, que participa da construção do poema. Já Milton, ao invocar Urânia (musa da astronomia na mitologia grega), retoma a tradição

clássica³⁷⁶. Na tradição Romântica, Parker reconhece a figura da mãe, que aparece menos como Virgem Maria, e mais na forma secular da Mãe Natureza. Agora, porém, ela se torna por vezes assustadora, é uma ameaça simbólica de retorno ao útero, de ser “devorado ou aniquilado pelo Eterno Feminino” (idem).

Por fim, a crítica literária feminista observa as dificuldades que as escritoras têm de assumir uma musa própria, já que o lugar da mulher na história literária geralmente está associado ao da própria musa, sendo para escritoras difícil ocupar o lugar de poeta inspirado por ela:

However, though tantalizing and potentially empowering due to its assertion of female power, the concept of the muse has been difficult for women poets to claim for themselves. This is due to women’s positioning throughout literary history, which has placed them exclusively in the passive role of muse, making it difficult for them to claim a muse of their own. (PARKER, 2013, p. 11)³⁷⁷

Vale destacar que a dificuldade se constitui a partir da característica de passividade da musa, a qual não faz parte da sua constituição simbólica inicial. É um desenvolvimento histórico que acompanha a própria construção da passividade feminina como um todo. O problema se coloca a partir de uma divisão, digamos, de papéis de gênero no mito da criação poética, que gera um esquema no qual o poeta masculino é aquele que escreve, e a musa feminina é aquela que (apenas) inspira. Nesse sentido, entende-se que faz parte do esforço da crítica feminista denunciar a associação da figura feminina a certa entidade capaz de inspirar, mas, por isso mesmo, incapaz de produzir literatura³⁷⁸. Não à toa, Ostriker inclui a musa em uma lista de figuras femininas que marcam as representações de mulheres na tradição literária: “Nós [mulheres] compartilhamos uma herança literária canônica escrita em sua maioria esmagadora por homens, na qual a mulher aparece prioritariamente como virgem ou prostituta, anjo ou megera, objeto de amor, sedutora ou musa.” (OSTRIKER, 1986, p.15).

³⁷⁶ Para Parker, tal recuperação permite “que ele forje uma conexão entre as nove musas da mitologia grega (...) e o Espírito Santo da teologia Cristã” (idem, p. 9).

³⁷⁷ “Entretanto, apesar de o conceito da musa ser tentador e potencialmente empoderador devido à sua afirmação do poder feminino, as mulheres poetas tiveram dificuldade de reivindicá-la para si. Isso se deve à situação das mulheres ao longo da história literária, que as posicionou exclusivamente no papel passivo da musa, tornando difícil a reivindicação de uma musa própria.”

³⁷⁸ Essa associação entre mulher e musa como forma de diminuir a produção poética de mulheres é observada, inclusive, em uma tradição crítica de apelidar poetas como “a décima musa”, como foi feito em relação a Safo, assim como a poetas de diversos outros momentos históricos. Ostriker comenta, por exemplo, a publicação dos poemas de Anne Bradstreet sob o título *The Tenth Muse*, cuja apresentação, escrita por John Woodbridge, garantia aos leitores que eles leriam bons poemas, dentro da condição de serem poemas escritos por uma mulher (OSTRIKER, 1986, p. 17). A categoria de “décima musa” foi um recorrente elogio sarcástico ou, ao menos ambivalente, já que apontava as qualidades de uma escritora, ao mesmo tempo que reforçavam a ideia de que “a poesia é, para as mulheres, um modo de viver, e não uma ocupação” (PARKER, 2013, p. 12)

A atribuição das características etéreas associadas à poesia e à mulher (exemplificadas no ensaio de Ana Cristina Cesar), e as interpretações que Beauvoir faz da associação entre mulher e poesia para Breton, por exemplo, estão em diálogo direto com o problema da musa enquanto figura de gênero limitadora. Se pensarmos na história literária e cultural ocidental, a musa parece ser uma figura ambivalente, desde Hesíodo. Ela se torna mais complexa para as mulheres pelo risco da identificação entre mulher e objeto/inspiração/poesia, o que impediria a identificação entre mulher e sujeito da criação poética³⁷⁹.

Com base no esquema Bloomiano de influências, o jovem poeta tentaria roubar a musa de seu precursor masculino, mas, segundo essa reorganização do esquema em torno da poeta mulher, a musa e o precursor se tornariam a mesma figura. Segundo algumas pesquisadoras, o perigo de se identificar, de um lado, com a musa e, de outro, com o poeta masculino precursor, teriam levado poetisas mulheres a se identificarem ao mesmo tempo com ambos. Nesse ponto, a reflexão sobre a musa na crítica feminista se encontra com a discussão sobre a tradição. Na crítica feminista, uma possível solução seria desviar do precursor/musa para ir de encontro a precursoras femininas.

Ora, ao discutir a Musa, muitas das críticas literárias feministas estão se referindo a poetisas ou autoras concretas que inspiram os escritos de demais autoras, associando a figura da musa com a ideia da “mãe literária”. Apesar da importância de levar em conta a figura da musa para pensar a tradição, uma vez que o olhar para o passado é central na elaboração da sua simbologia, associar à musa figuras concretas do passado literário parece apagar as especificidades simbólicas da própria figura. O conteúdo simbólico da musa pode ser bastante diferente da realidade de uma predecessora literária³⁸⁰.

³⁷⁹ Para escritoras do período Romântico, encorajadas a se identificar com a figura da Mãe Natureza, tal imagem é deslocada da função da musa à figura parental opressiva, à fonte de censura. O retorno de certas figuras paternas (em Dickinson, por exemplo) coloca ainda outros problemas para a presença de uma “musa masculina”, como a indistinção entre poeta precursor e musa. Cf. Margaret Homans e Joanne Feit Diehl (PARKER, 2013, p. 13).

³⁸⁰ Algo semelhante ocorre também na associação da figura da musa com pessoas concretas cuja presença na vida de poetisas inspira sua produção literária. Nesse sentido, é claro, a dicotomia poeta-homem e musa-mulher reduz a agência feminina e situa a mulher como objeto da admiração, destacando sua função inconsciente e passiva na produção poética. Quanto a essa interpretação interpessoal e concreta da figura da musa, Parker (2013) reúne uma série de relações entre poetisas mulheres e suas “musas” por meio das quais, segundo ela, há espaço para inversão de papéis, além da negociação constante na relação entre sujeito e objeto da criação artística. Mas a transformação das relações de inspiração e colaboração entre pessoas concretas, cuja afetividade é também atravessada pelo trabalho artístico-literário, não resolve o problema da figura simbólica da musa.

Ao discutir a mitologia revisionista, Ostriker passeia por inúmeros exemplos da reconstrução de relações mitológicas na poesia de mulheres estadunidenses dos anos 60 e 70, e as imagens de maternidade e sororidade literária se confundem também ali com as imagens da musa. A pesquisadora também observa, porém, a partir dos anos 60, algumas representações da figura da musa transformada em figura masculina, em uma inversão do esquema poeta-homem/musa-mulher:

Another solution to the male creator- female muse convention is Erica Jong's "Arse Poetica," a role-reversing prose-poem that contrives at once to deflate centuries of male aesthetic pretentiousness and to assert the identity of female sexuality and female creativity: "Once the penis has been introduced into the poem, the poet lets herself down until she is sitting on the muse with her legs outside him. He need not make any motions at all. (OSTRIKER, 1986 p. 217)³⁸¹

Mais recentemente, o encontro homoerótico da poeta com uma musa feminina começa a aparecer também como possibilidade produtiva. No seminal "What has never been: An overview of lesbian feminist criticism" (1981), Bonnie Zimmerman questiona boa parte das autoras da crítica literária feminista pela exclusão da identidade lésbica das reflexões a respeito de uma "tradição de mulheres". Zimmerman levanta então a questão da musa (muito brevemente) como um tópico a ser ainda investigado. Pergunta se mulheres poetisas criam uma relação lésbica com a figura da musa, e se "tais mulheres que escolhem uma musa feminina experienciam maior liberdade e menores inibições por isso, ou se pode haver certa falta de tensão criativa em tais relações figurativamente homoafetivas" (ZIMMERMAN, 1981, p. 470). É interessante observar essa segunda hipótese de Zimmerman justamente porque, até onde pudemos perceber neste trabalho, as relações femininas na literatura estão repletas de tensão, e a relação figurativa com a musa, ao menos no exemplo da poesia de Adília Lopes, não é exceção. Ostriker interpreta, de certa forma, a hipótese de Zimmerman, para fazer da musa uma metáfora de interiorização, um espelhamento da relação da poeta consigo mesma:

A muse imagined in one's own likeness, with whom one can fornicate with violence and laughter, implies the extraordinary possibility of a poetry of wholeness and joy, as against the poetry of the age of anxiety in which Levertov was writing. That a sacred joy can be found within the self; that it requires an embracing of one's sexuality; that access to it must be described as movement downward or inward, in gender-charged metaphors of water, earth, cave, seed, moon: such is the burden of these and many other poems by women. (OSTRIKER, p. 220)³⁸²

³⁸¹ "Outra solução para a convenção criador-homem, musa-feminina é a "Arse Poetica" de Erica Jong, uma prosa poética de inversão de papéis que planeja, ao mesmo tempo, esvaziar séculos de pretensão estética masculina e afirmar a identidade da sexualidade e criatividade feminina: 'Uma vez que o pênis foi introduzido no poema, a poeta desce até estar sentada na musa com as suas pernas dois dois lados dele. Ele não precisa fazer nenhum movimento.'"

³⁸² "Uma musa imaginada na própria imagem e semelhança, com quem se pode fornicar com violência e riso, implica a possibilidade extraordinária de uma poesia de inteireza e alegria, na contramão da poesia

Entre crítica da ideologia e idealização, a crítica literária feminista oscila. Lendo o poema “The Goddess” de Denise Levertov, Ostriker tematiza a Verdade enquanto deusa assertiva e agressiva. Segundo ela, a ideia desafia uma tradição “que identifica mulheres fortes com o engano e figuras femininas virtuosas, incluindo musas, com a delicada inação.” (idem).

Entretanto, Ostriker não comenta o caráter sensual da relação violenta estabelecida com essa deusa no poema.³⁸³ Atirada contra as paredes do “castelo da mentira”, e em seguida jogada para fora desse espaço³⁸⁴, a voz do poema de Levertov tem o rosto imerso na terra, onde a mão da musa a tinha atirado, e ali ela experimenta o gosto da lama nos seus lábios, assim como as sementes de uma floresta que dorme e cresce na lama, “eu senti o gosto do seu poder!”³⁸⁵. As diversas imagens que relacionam a boca e a língua ao contato erótico, de um lado, e à fala e à linguagem de outro, confirmam a impressão inicial de que os gestos agressivos da deusa são recebidos também como gestos eróticos. O silêncio da floresta que cresce responde ao seu, e ela morde uma semente que “fala em sua língua” (“I bit on a seed and it spoke **on** my tongue”). Diferente da expressão “speak **in** my tongue” (que de fato significaria falar

da era da angústia, na qual Levertov escrevia. Que uma alegria sagrada possa ser encontrada dentro de si mesma, que ela requeira um acolhimento da própria sexualidade; que o acesso a ela deva ser descrito como um movimento de descida e internalização, em metáforas carregadas em termos de gênero como água, terra, caverna, semente, lua: esse é o fardo desses e de tantos outros poemas de mulheres”

³⁸³ O poema não é inteiramente reproduzido no texto de Ostriker, que apenas o resume.

³⁸⁴ “She in whose lipservice

I passed my time, whose name I knew, but not her face,
came upon me where I lay in Lie Castle!

Flung me across the room, and
room after room (hitting the wall, re-
bounding—to the last
sticky wall—wrenching away from it
pulled hair out!)

till I lay

outside the outer walls!

(LEVERTOV, 2013, p. 112)

³⁸⁵ There in cold air

lying still where her hand had thrown me,

I tasted the mud that splattered my lips:

the seeds of a forest were in it,

asleep and growing! I tasted

her power!

The silence was answering my silence,

a forest was pushing itself

out of sleep between my submerged fingers.

I bit on a seed and it spoke on my tongue

of day that shone already among the stars

in the water-mirror of low ground,

(LEVERTOV, 2013, p. 113)

“em seu idioma”), ao utilizar a preposição “on”, Levertov se refere diretamente ao significado literal de algo que encosta na língua, que está posicionado sobre a língua, aludindo mais uma vez ao toque erótico da língua. Levtrov descreve uma relação erótica com a musa violenta, algo como uma relação de submissão erotizada, mas também descreve uma relação de aprendizado da fala.

Se compararmos essa musa com a “musa cruel” de Adília Lopes, o gesto de cortar a língua para ensinar a falar, da musa de Lopes, é ainda mais diretamente violento e contraditório. Mas ambas as poetisas encontram caminhos entre a autoridade violenta da musa e o seu caráter erótico na produção de sentido poético. O poema de Adília Lopes sugere que um dos caminhos para lidar, simbolicamente, com uma figura de autoridade feminina que também é opressiva, má, castradora, silenciadora, talvez seja justamente a transformação erótica da violência em sensualidade e ritualização, da vitimização em excitação, imaginando no poema a submissão como performance prazerosa e produtiva, uma relação de fantasia masoquista.

Se a fantasia (sexual) é um processo criativo de imaginação, talvez semelhante ao devaneio, a produção poética pode trabalhar pela via do desejo também as instâncias de violência presentes na cultura. Os desejos representados nessa produção poética, assim como nessas práticas, estão sempre às voltas com as contradições inerentes às relações entre desejo e violência. Como afirma Hart, “Tenho argumentado que é disso que a atividade sadomasoquista geralmente se trata – viver, experienciar e (re)criar contradições paradoxais.” (idem, p. 138).

Retomando a discussão que foi apresentada anteriormente neste capítulo a respeito das imagens de violência em Patti Smith, interessará compreender na sequência o contexto das práticas sadomasoquistas e sua relação com os movimentos feministas entre a década de setenta e oitenta.

Apesar da já conhecida relação de Smith com os poetas malditos, Rimbaud e os Românticos, que poderia explicar seu gosto pela mistura de sexo, violência e sagrado, me parece produtivo, no caso dela, fazer uma leitura da presença dessas fantasias violentas e sexuais em sua poesia pela contextualização de um fenômeno que ganhava força entre seus contemporâneos e nos círculos alternativos de Nova York dos anos 70. Nessa época formaram-se comunidades em torno das práticas sexuais sadomasoquistas, as quais vieram a ser denominadas posteriormente como BDSM

(*Bondage, Discipline/Domination, Sadism/Submission, Masochism*)³⁸⁶. A participação de Smith nesses grupos não parece ter sido tão direta quanto a de Robert Mapplethorpe, seu amigo e por certo tempo também companheiro, cujas fotografias representam membros e práticas da subcultura *leather* das comunidades gays do período. Patti Smith, ao que tudo indica, aborda essa subcultura da mesma forma como ela se relaciona com a maioria dos grupos entre os quais transita no período (seja os poetas do *Poetry Project*, seja os artistas do meio de Andy Warhol): sempre como uma *outsider*, que transita entre grupos, interage e dialoga com as figuras desses diferentes universos, sem aderir a um grupo ou vivenciar de forma subjetiva e radical as mesmas práticas³⁸⁷. Assim como as figuras desse vasto cenário cultural do período se tornam, por vezes, personagens de seus poemas, os temas e estéticas discutidos por diversos grupos nesse momento também inspiram a sua produção.

As práticas BDSM e a subcultura sadomasoquista desempenharam um importante papel em algumas das discussões centrais do feminismo em relação ao sexo e à sexualidade entre o final da década de setenta e a década de oitenta. Compreender algumas dessas discussões, principalmente no âmbito dos feminismos lésbico e queer, pode lançar luz sobre as questões centrais do presente trabalho, ou seja, sobre os problemas encontrados na busca de uma ideia de “tradição de mulheres”. De um lado, os conflitos e exclusões vividos por teóricas e praticantes trazem à tona mais uma vez o caráter não-unívoco do pensamento feminista. De outro lado, as práticas BDSM, assim como suas teorizações e produções poéticas e literárias a elas associadas são capazes de lidar diretamente e criativamente com as simbolizações do mal, da crueldade e da violência também entre mulheres, em um contexto de jogo e performance, que talvez permita dar sentido a símbolos que geram rugas nas idealizações das relações femininas.

Sex Wars

³⁸⁶ Também não se trata aqui exatamente de uma comparação literária com as figuras ou os textos de Sade e de Sacher Masoch, mas sim pensar a abordagem a partir das discussões teóricas a respeito das práticas BDSM, principalmente na comunidade queer e suas discussões com o feminismo dos anos 70.

³⁸⁷ No artigo “Nor did I socialize with their people” (2012), Daniel Kane discute justamente essa relação ambivalente de não-pertencimento e convívio de Smith entre os círculos de poetas do período. Em *Just Kids* a própria Patti Smith comenta sua hesitação em participar dos eventos na Silver Factory, de Andy Warhol, por exemplo, com quem a artista não simpatizava.

“Sex wars” ou “guerras do sexo” é a denominação a partir da qual ficaram conhecidas as “discussões, debates, discordâncias e conflitos”³⁸⁸ entre segmentos feministas estadunidenses desde o final da década de setenta até meados dos anos oitenta. Tratava-se de discutir questões a respeito de sexo e sexualidade. Dentre os temas centrais de tais discussões, destacam-se principalmente os debates em torno da pornografia e da prostituição. Entretanto, como lembra Gayle Rubin (2022), uma série de outros temas se tornam pautas relevantes no período³⁸⁹, especialmente o das práticas sadomasoquistas.

Segundo a antropóloga, um primeiro movimento que marca o início das *Sex Wars* envolve a resistência de feministas lésbicas diante de tentativas de exclusão de suas presenças em grupos ativistas importantes do movimento feminista estadunidense. Tendo resistido a essa exclusão, porém, há cisões dentro dos grupos de feministas lésbicas, que debatem definições em torno de um feminismo propriamente lésbico, especificamente no que diz respeito ao comportamento social e sexual de mulheres. Esses debates envolvem desde questionamentos a respeito de performances e “papéis” sexuais como o duo “*butch/femme*”, consideradas mais “femininas” ou “masculinas”, até discussões a respeito de práticas e fantasias sexuais.

A temática do sadomasoquismo, aspecto que nos interessa aqui, se torna central nas *Sex Wars* desde o princípio justamente porque imagens sadomasoquistas foram utilizadas abundantemente na argumentação anti-pornografia de grupos como o Women Against Violence in Pornography and Media (1976-1983). Como esclarece Rubin, as imagens sexuais mais comuns na pornografia não convenciam tão bem quanto a utilização de imagens de sadomasoquismo que, tiradas de contexto, eram utilizadas, segundo Rubin, para causar choque e convencer o público a aderir ao discurso anti-pornografia, argumentando que “a única forma de manter o mundo seguro para

³⁸⁸ Escolhi manter esses quatro termos (discussões, debates, discordâncias e conflitos) justamente buscando respeitar a variedade de manifestações do período, e ao mesmo tempo evitar diminuir seu caráter diretamente conflituoso. Em uma palestra na Cornell University, parte do “Radical Desire Symposium” em maio de 2022, Gayle Rubin afirma, ao lembrar das suas primeiras tentativas de trazer questionamentos e debates às apresentações do grupo antipornografia “Women Against Violence in Pornography and Media”, que não havia espaço para questionamento ou discussão, diferente de outros ambientes feministas que ela já tinha frequentado, e acrescenta: “One of the reasons we call these the Sex Wars instead of the Sex Discussions. You could have no discussions.” [“Um dos motivos pelos quais chamamos de Guerra do Sexo e não Discussão do Sexo. Não dava para ter discussões.”] (<https://www.youtube.com/watch?v=DWjqeAarm2I>)

³⁸⁹ As tentativas de exclusão de mulheres transgênero e transsexuais dos debates feministas (já no final da década de setenta), e o antagonismo a homens trans (que, segundo Rubin, se acirra mais tarde, no final da década de oitenta, quando se formam grupos específicos que tornam a categoria mais visível) representam um dos problemas mais importantes até hoje, que parecem ter origem nas *Sex Wars*.

mulheres seria se livrar do sadomasoquismo.” (RUBIN, 2011, p. 183)³⁹⁰. A visibilidade das lésbicas sadomasoquistas aumenta a partir da segunda metade da década de setenta, e a sua oposição também ganha força na comunidade. Como aponta Lynda Hart, o sadomasoquismo lésbico se tornou um “ponto nodal”, um “centro marginal” em torno do qual boa parte das controvérsias do período se desdobraram (HART, 1998, p. 36). O conflito se acirra no início da década de oitenta³⁹¹.

Os argumentos das feministas anti-S/M giravam, de modo geral, em torno da ideia de que essas práticas representariam a repetição de modelos de opressão e abuso heterossexual. Como aponta Lisa Duggan, “críticas insistiam que o desejo *queer*, se não rigorosamente igualitário na ação e na aparência, poderia simplesmente replicar dinâmicas heterossexuais” (DUGGAN, 2021, s/p). Os papéis “*butch*” e “*femme*”, nas relações lésbicas, eram acusados de ser “uma imitação da divisão masculino/dominante e feminino/submisso da heterossexualidade patriarcal” (idem). Argumentava-se também a impossibilidade de consentimento em práticas BDSM, a partir da justificativa da presença de opressões internalizadas e inconscientes. A comunidade lésbica sadomasoquista contra-argumenta. Pat Califia, por exemplo, insiste na distinção entre as práticas sadomasoquistas e a violência, destacando práticas da comunidade como o consentimento, os acordos prévios a respeito dos jogos estabelecidos, e a utilização de palavras seguras (CALIFIA, 1994, p. 225). Califia afirma que uma praticante de BDSM que seja masoquista “provavelmente não quer ser estuprada, agredida, discriminada no

³⁹⁰ “Feminist antipornography ideology has always contained an implied, and sometimes overt, indictment of sadomasochism. The pictures of sucking and fucking that comprise the bulk of pornography may be unnerving to those who are not familiar with them. But it is hard to make a convincing case that such images are violent. All of the early antiporn slide shows used a highly selective sample of s/m imagery to sell a very flimsy analysis. Taken out of context, such images are often shocking. This shock value is mercilessly exploited to scare audiences into accepting antiporn perspective. The use of s/m imagery in antiporn discourse is inflammatory. It implies that the way to make the world safe for women is to get rid of sadomasochism.” (RUBIN, 2011, p. 183).

³⁹¹ Em 1980, os ataques às práticas sadomasoquistas ganhavam espaço com documentários e séries sensacionalistas veiculados na televisão, e com a publicação de ensaios anti-pornografia (por exemplo a coleção *Take Back the Night*). A NOW (National Organization for Women) também passava uma resolução deixando claro que não apoiava lésbicas sadomasoquistas (HART, 1998, p. 39). Do outro lado do debate, trabalhos fundamentais como os de Pat Califia também são lançados nesse mesmo ano, e em 1981 o grupo feminista a praticantes de BDSM lança a coleção *Coming to Power: Writing and Graphics on Lesbian S/M*. O debate continua com o lançamento da coleção de ensaios feministas anti-S/M *Against Sadomasochism*, e as respostas de Gayle Rubin em “Thinking Sex”, que se tornaria conhecido não apenas pela continuidade do debate a respeito de sadomasoquismo, mas pelas suas contribuições mais amplas à discussão contemporânea sobre sexo e sexualidade, considerado um dos textos fundamentais que dariam origem aos estudos *queer*. Apesar de reduzida a intensidade dos conflitos, o debate continua ao longo dos anos 90, quando são publicados, por exemplo, *The Second Coming* (1996), coleção que dá sequência aos debates em *Coming to Power*, e outros estudos como *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*, de Lynda Hart (1998), além de obras que retomam as discussões de um ponto de vista histórico como *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture* (1995), de Lisa Duggan.

seu trabalho, ou mantida submissa pelo sistema.”, diferenciando claramente entre o “desejo de atuar fantasias específicas” e as sugestões patriarcais de limitação do universo feminino ao “trabalho doméstico, às relações sexuais, e à maternidade” (idem, p. 277).

Para Rubin, parte da recusa às práticas BDSM e seus praticantes se explica como reprodução de valores da sociedade em geral, que ela associa com o estado precário da pesquisa e da educação sobre sexo e sexualidade. Outras razões são originadas, segundo a antropóloga, no próprio movimento feminista. Uma dessas razões seria “a confusão entre orientação sexual e posicionamento político, que se originou na ideia de que o feminismo é a teoria, e a lesbianidade é a prática.” (idem, p.139). Ainda que haja, para Rubin, alguma verdade na ideia de que ser lésbica permite certa consciência de “alguns dos elementos básicos da hierarquia de gênero”, essa percepção foi, segundo ela, aplicada em excesso, a ponto de chegar a “inibir o desenvolvimento de políticas” e dificultar a conscientização da variedade das formas como o desejo se manifesta entre mulheres lésbicas. Para Rubin, essa atitude crítica “fez do feminismo um armário onde a sexualidade lésbica não é reconhecida.”.

Gayle Rubin problematiza o que ela observa como uma tendência do feminismo da época à valorização de tudo aquilo que é associado ao feminino (“pessoas, atividades, valores, características de personalidade”), e de desvalorização de tudo o que é atribuído à masculinidade. Essa linha de raciocínio “não encoraja mulheres a buscar acesso a atividades masculinas, privilégios e territórios masculinos”, e “toda essa celebração da feminilidade tende a reforçar papéis de gênero tradicionais e valores de comportamento feminino apropriado” (idem, p. 141). O raciocínio se estende, é claro, à sexualidade: “A ideia de que a sexualidade é mais comumente algo que homens impõem a mulheres leva à equivalência entre sexo e violência, e à associação de sexo com estupro.” Rubin reitera ainda que esse viés retorna o pensamento feminista a noções antiquadas. Segundo a compreensão de Rubin, “por uma série de acidentes, e pela questão mediadora da pornografia, o S/M se tornou um desafio a essa tendência política como um todo” (p. 141). Quanto às práticas sadomasoquistas em si, como aponta Rubin, “Não há nada inerentemente feminista ou antifeminista em S/M” (p. 141), porém, o caráter prescritivo do comportamento sexual considerado feminista por determinados grupos, entende as práticas BDSM como seu oposto absoluto:

Dadas as ideias predominantes do que seria o comportamento sexual feminista apropriado, S/M parece ser o seu oposto espelhado. É obscuro e polarizado, extremo e ritualizado, e acima de tudo, celebra diferenças e poder. Se S/M é entendido como o oposto

obscuro do lesbianismo feliz e saudável, aceitar que lésbicas felizes e saudáveis também praticam S/M ameaçaria a lógica do sistema de crenças no qual essa oposição foi gerada.” (RUBIN, 2011, p. 140)

Rubin chama atenção à forma como, tiradas de seus contextos sociais, diferenças sexuais podem significar uma série de outras diferenças, incluindo políticas. Para muitos membros da direita conservadora, afirma Rubin, qualquer homossexualidade “simboliza o declínio e queda de impérios” (p. 140). Para Rubin, as pessoas que experienciam essas diversidades sexuais têm conhecimentos que podem reavivar “um debate de fato radical sobre sexualidade” (idem, p. 149).

Trata-se, portanto, de uma questão semiótica. Lynda Hart (1998) atenta, entre outros aspectos, para a forma como certas vivências de prazer e experiências catárticas podem reverter em produções literárias associadas às práticas lésbicas de sadomasoquismo, as quais desafiam a associação entre poder e imoralidade, e falta de poder e moralidade. Seu trabalho pode lançar luz à forma como algumas das produções literárias aqui discutidas desafiam categorias determinadas de longa data como fundamentais pela crítica literária feminista, como por exemplo a atribuição intrinsecamente negativa às ideias do silêncio e da invisibilidade³⁹².

Masoquismo continua sendo o termo que aciona um sinal vermelho dentro do feminismo, não apenas pelas suas associações históricas com uma ‘ontologia feminina’, mas também porque é o desejo sexual masoquista que mais profundamente simboliza a desestabilização do ‘eu’, que o feminismo resguarda tão possessivamente. (HART, 1998, p. 60³⁹³)

O conjunto das discussões em torno dos significados simbólicos da encenação da violência em contextos performativos é relevante para pensar um problema literário que se mostra muito atual na construção de uma crítica feminista da literatura. É preciso cuidar para que nossas leituras de textos literários, nos quais a violência aparece como tema importante, não sejam seduzidas pelos excessos da hermenêutica da suspeita, resultando em uma busca constante por desvelar relações de opressão encobertas no texto, gesto que, mesmo tendo como base um tipo de leitura fundamental, quando é levado a excessos, pode acabar por apagar o caráter provocativo, desviante, indomável, e criativo do texto literário.

³⁹² Para a autora, contrariamente, manifestações literárias que surgem dessas reflexões e práticas *queer*, sustentam e aprofundam valores feministas, como o consentimento, mas além disso expandem reflexões a respeito da relação simbólica com o “eu” no texto literário e na vivência física, encontrando nas fantasias de esvaziamento, desaparecimento e esgotamento, experiências simbólicas de libertação e autonomia.

³⁹³ “Masochism continues to be the term that signals a red flag within feminism, not only because of its historical associations with a ‘feminine ontology’ but also because it is masochistic sexual desire that most profoundly signifies a destabilization of ‘self’ that feminism so jealously guards.” (HART, 1998, p. 60)

BDSM e poesia: jogo poético-erótico

Na introdução de Patti Smith à sua coleção *Early Work*, a poeta lembra de seus amigos que não sobreviveram aos anos 70, e afirma: “In art and dream, may you proceed with abandon. In life, may you proceed with balance and stealth.” (SMITH, 1994, p.x). [“Na arte e no sonho, que você prossiga com entrega. Na vida, que você prossiga com equilíbrio e discrição”]. A entrega, tanto na arte como no sonho, segundo a poeta, deve ser total, enquanto na vida ela aconselha a busca do equilíbrio e da furtividade, da reserva. Essa associação entre arte e sonho como categoria separada da “vida” pode ser também pensada pelo viés da categoria da fantasia, palavra-chave para a compreensão das práticas sadomasoquistas, segundo Pat Califia:

The key word to understanding S/M is fantasy. The roles, dialogue, fetish costumes, and sexual activity are part of a drama or ritual. The participants are enhancing their sexual pleasure, not damaging or imprisoning one another. A sadomasochist is well aware that a role adopted during a scene is not appropriate during other interactions and that a fantasy role is not the sum total of her being. (CALIFIA, 1980, p. 226)³⁹⁴

Retornando, então, aos textos que motivaram nossa incursão no território sadomasoquista, é interessante perceber que a categoria da fantasia se aplica inclusive ao poema “jeanne d’arc”. O ato sexual violento (forma de transcendência da sua situação de prisioneira), não é descrito como um acontecimento fatural, mas sim como algo fantasiado pela voz da enunciação. Nos poemas de Patti Smith, cenas que ritualizam sexo e violência de modo geral parecem destacadas das situações que as precedem, como se um poema se dividisse entre dois espaços diferentes. Ou seja, alguma mudança na cena gera a cisão entre duas realidades, separando a cena ritualística/sexual do cenário anterior no qual o poema se situava. Em “the amazing tale of skunkdog”, a cena ritualística e sexual é separada pelo anúncio de um sonho (“and he dreamed this dream”, SMITH, 1978, p. 109). Em “Babel”, antes da cena ritualística de estupro (cuja posição de sujeição é invertida, como já vimos), há uma quebra na narrativa: a personagem estava em outro cenário quando se “desdobra” diante dela um sonho “como o destino”, ainda que ela esteja acordada (“the dream that was unfolding before her was like destiny” p. 178). A quebra no fluxo do texto se verifica também na

³⁹⁴ “A palavra-chave para entender S/M é fantasia. Os papéis, diálogos, trajes fetichistas, e atos sexuais são parte de uma dramaturgia, ou ritual. Os participantes estão intensificando seu prazer sexual, não prejudicando ou aprisionando uns aos outros. Uma sadomasoquista está muito consciente de que um papel interpretado durante uma cena não é apropriado durante outras interações e que um papel na fantasia não é a totalidade da sua existência.”

divisão concreta entre as suas partes numeradas. Antes de iniciar a cena, Smith encerra a sétima parte do texto e, ao iniciar a oitava, a personagem está em um cenário natural totalmente diferente daquele em que se situava antes, e está vestida de outra forma. O local e as vestimentas se diferenciam como na construção de uma cena teatral, de um ritual, ou de uma fantasia: “she was standing in the blue field dressed in a cotton skirt and sant halter (...)” (178). Dessa forma, para além da separação puramente literária entre texto e real, costuma haver, nos poemas de Smith, uma segunda camada de distanciamento entre as cenas ritualísticas sexuais e violentas, e o restante do texto, numa divisão que remete à categoria da fantasia.

Ora, se, para as teóricas que discutem BDSM, é importante marcar a distinção entre fantasia e o real, principalmente quando se trata de explicar a diferença entre essas práticas e situações de opressão e violência, é igualmente fundamental reconhecer que aquelas são experiências reais, relevantes e significativas para as pessoas envolvidas. Por isso, termos como “jogo” (“*play*”), “performance”, “cena”, “drama” e “encenação”, são utilizados na busca por definir um tipo de espaço limítrofe. Apesar da retórica em torno das práticas S/M estarem “saturadas de terminologia teatral”, como afirma Hart, porém, “não se trata de teatro” (HART, 1998, p. 200). Mesmo a performance, que encarna mais do que o teatro as ambivalências entre cena e realidade, ainda depende de alguma presença de espectadores, enquanto as práticas BDSM independem dessa figura³⁹⁵.

De fato, nas teorias teatrais, o jogo, como mostra Ryngaert, “facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real” e “se caracteriza pela concentração e engajamento (...) mas permite o afastamento rápido dos protagonistas em caso de necessidade, isto é, se esses forem ameaçados pela angústia” (RYNGAERT, 2009, p. 39). Ora, a ideia de segurança de experimentação é bastante coerente com as práticas BDSM, mas os “riscos do real” não estão ausentes da mesma forma que estão no ambiente do jogo teatral. Por isso mesmo, a discussão a respeito da divisão entre fantasia e realidade, proposta por Hart. Em certa medida, essa negociação entre o real e

³⁹⁵ Ao discutir festas/jogos (“play party”) em que há algum tipo de norma quanto ao gênero dos participantes (em certos casos, festas exclusivas para mulheres, em outros casos festas inclusivas a outros gêneros, que excluem homens cisgênero), C. Jacob Hale fala sobre a entrada desse ambiente como uma barreira “espacial e discursiva entre culturas”. Nessa barreira, categorias de sexo/gênero dominantes “operam com um propósito específico: proteger os membros de outra cultura, ainda que não totalmente separada, de certos tipos de interferência e violência”. Passada essa barreira, “categorias de sexo e gênero culturalmente dominantes não são inteiramente suspensas, mas suplantadas por outro incomensurável conjunto de categorias de sexo/gênero” (HALE, 1997, p. 233).

o não real, anunciando um tipo de espaço intermediário, é também uma discussão da literatura, cujo espaço, principalmente na poesia, sustenta tais contradições.

A ponte entre as práticas BDSM e a poesia é explorada também a partir, por exemplo, de elementos como o ritmo. O ensaio de Eve Kosofsky Sedgwick, “A poem is being written” (“Um poema está sendo escrito”), dialoga diretamente com o texto de Freud “A child is being beaten” (“Uma criança está sendo espancada”), aproximando a memória infantil do espancamento e os desejos sexuais a ela associados à vivência da leitura e da escrita de poesia: “When I was a little child the two most rhythmic things that happened to me were spanking and poetry” (SEDGWICK, 1987, p. 114)³⁹⁶. Como aponta Lynda Hart, “há um prazer visceral em comum” entre a métrica poética e a “cadência rítmica e regular das fantasias de espancamento” no texto de Sedgwick, e não é apesar da “justaposição entre coerção sexual e prazer” que os poemas apresentados por ela são eróticos e sim, justamente, por causa dessa justaposição (HART, 1998, p. 107). Em algumas dessas aproximações, Sedgwick associa o *enjambement* à suspensão entre um golpe e outro, considerando que nessas suspensões há, para ela, uma forma sutil de resistência, uma possibilidade de tomar para si, metaforicamente, o gesto do golpe, que leva ao prazer.

Mesmo não se tratando de textos que *representam* práticas sadomasoquistas diretamente, a poesia de Patti Smith se inspira nesse universo, estabelecendo com seus leitores um tipo de *jogo poético-erótico*, no qual as duas categorias não podem ser separadas, ainda que os poemas trabalhem com a delimitação da cena erótica/violenta no espaço da fantasia.

Talvez seja possível incluir alguns dos textos de Adília Lopes também nessa categoria, inclusive pela sua característica de *ironista* já que, segundo Rosa Maria Martelo, uma das funções da ironista é a redescrição de certos vocábulos e categorias (MARTELO, 2004, p. 112). A redescrição das categorias de agressão e afeto, prazer e dor, subjugação e poder, pode ser pensada como um tipo de *jogo poético-erótico* sadomasoquista³⁹⁷. De um lado, podemos lembrar poemas como "a salada com molho

³⁹⁶ “Quando eu era uma criança pequena, as duas coisas mais rítmicas que me aconteceram foram espancamento e poesia”

³⁹⁷ Quanto às imagens sadomasoquistas em Lopes, podemos lembrar também que Osvaldo Manuel Silvestre, em “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”, joga justamente com essa imagem do título do livro da autora, afirmando que a poeta operaria certo “espancamento” da linguagem poética: “um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento” (SILVESTRE, 2001, p. 25). Anna Klobucka responde à proposta de Silvestre afirmando que ao contrário de exercer o ato violento diante da poesia de Espanca, Lopes é capaz de

cor de rosa", em que imagens de desejo sexual e violência se misturavam (as beatas sujas de batom como dentes cuspidos numa briga), sempre na chave da fantasia. De outro lado, talvez fosse possível ler o poema da psiquiatra Dra Manuela Brazette como um tipo de jogo sadomasoquista com a leitora. Ao situar as narrativas de assédio como memórias positivas, Adília provoca a leitora, propondo a hipótese da geração de satisfação sensual associada a uma situação que, vivenciada em outro contexto (no contexto do "real"), seria uma situação de violência (ainda que sutil). O jogo sadomasoquista, nesse caso, não acontece dentro do texto, mas por meio do texto: caso a leitora engaje com a proposta de Lopes. Não se trata de afirmar que o assédio possa ser positivo, mas de transformá-lo em prazer apenas e exclusivamente dentro do **espaço de jogo** do poema, com suas regras e seus limites.

O jogo com a leitora não é um jogo que acontece em um "não-lugar" (assim como a fantasia não pode ser um "não-lugar"), ele tem consequências e efeitos, envolve provocação e riscos (a leitura pode ter efeitos emocionais intensos, por exemplo), mas também envolve consentimento: a leitora pode suspender o jogo a qualquer momento, a sua "safe-word" (palavra de segurança)³⁹⁸ é fechar o livro.

Na poesia é possível redescrever, encenar, repetir sistemas e ideias que não necessariamente interessa sustentar teoricamente, sem que isso signifique, necessariamente, a reiteração de sistemas violentos e opressivos (a *herstory* de Lopes se torna "problematizante" [Klobucka, 2009] em parte, justamente porque redescrita como poesia, e não teoria). A poesia também está constantemente reimaginando os símbolos da cultura, por vezes jogando com a violência de suas relações de poder, e gerando, assim, o prazer da leitura, que pode ser também um prazer sadomasoquista.

Interessa investigar como essas práticas poéticas e eróticas podem provocar e desestabilizar nossas leituras, nos obrigar a repensar os textos, a repensar nosso próprio desejo diante do texto. O espaço de experimentação da poesia, assim como o espaço do jogo BDSM, como mostra Hart, "não é um espaço de jogo utópico. É uma prática arriscada que pode falhar, e falha." (HART, 1998, p. 200) Mas é também uma busca por "atingir um momento de vividez" (idem), um olhar renovado, distinto, diante de um texto que nos interpela.

"ressuscitar o apelo transgressor de Florbela Espanca", entregando à própria antecessora o chicote. (KLOBUCKA, 2003, p. 203)

³⁹⁸ "The bottom is usually given a safe word or code action she can use to stop the scene. This safe word allows the bottom to fantasize that the scene is not consensual and to protest verbally or resist physically without halting stimulation" (CALIFIA, 1994 p. 226)

No caso específico da relação de jogo sadomasoquista com a figura da musa, a produtividade do jogo diz respeito também à relação da poeta com a escrita, à criatividade, e à própria ideia de tradição. Para retornar a essa relação, após um longo desvio, faremos a leitura de dois textos em prosa de Patti Smith, que dialogam diretamente com a “musa cruel” de Adília Lopes

“doctor love”

A maioria dos textos de prosa poética do primeiro período de escrita de poesia de Patti Smith tem pouca linearidade e apresenta narrativas difíceis de acompanhar. A sequência “doctor love” e “AFTER/WORDS”, porém, ainda que remeta à temporalidade do sonho, apresenta uma narrativa bastante linear e muito diferente da maioria dos seus escritos, na qual elementos contemporâneos se misturam à ambientação de um tipo de conto gótico (estilo por excelência associado a uma tradição de autoras mulheres, aliás). A primeira parte da sequência, “doctor love”, é mais longa e se divide em três partes, ao longo de seis páginas. Já a segunda é composta apenas pela página final da narrativa, ainda assim pensada para ser um texto à parte, com seu próprio título. O primeiro texto descreve a vivência da narradora aprisionada em uma sociedade distópica, e ao mesmo tempo de estilo gótico, de mulheres aprisionadas por um vampiro chamado “love”. A narradora eventualmente recebe, em segredo, a chave para a sua escapatória, mas, depois de fugir a cavalo pelos campos noturnos, descobre ter sido, na verdade, enviada como presente à rainha. O segundo texto curto descreve a interação, entre ritual sacrificial e cena de sexo, entre a narradora e a rainha. Começamos, porém, pelo início:

love is a vampire. the dead facts. energy undead. here in dreams he captures girls. the girls are left to their own devices. a free society observed on lividio – live video. The silvery brazen image of the collapse of pure democracy. within the confines of his modern fortress he charts the construction of the tiny female state like a sociologist over ants/bees. Just as these mad ones are able to find space w/ the pearl and tray of a florentine doily so is doctor love able to depattern their subtle intricacies into a sheet of cold logic. Once he has figured them out he does away w/ them (SMITH, 1994, p. 91)³⁹⁹

O primeiro parágrafo do texto, reproduzido acima, estabelece o cenário e a trama da narrativa gótica-contemporânea, que se apresenta como um ambiente onírico

³⁹⁹ “amor é um vampiro. os fatos mortos. energia morta-viva. aqui em sonhos ele captura garotas. as garotas são deixadas à sua própria sorte. uma sociedade livre observada em *lividio* – vídeo ao vivo. a prateada imagem descarada do colapso da pura democracia. dentro do confinamento da sua fortaleza moderna ele planeja a construção do minúsculo estado feminino como um sociólogo sobre formigas/abelhas. Assim como essas loucas são capazes de encontrar espaço entre as pérolas e a bandeja de um bordado florentino, doutor amor é capaz de decodificar seus padrões sutis em uma tabela de fria lógica. uma vez que ele as desvenda, se livra delas.”

(“here in dreams”), no qual esse vampiro chamado “amor” prende garotas em sua “fortaleza moderna”, e as observa e estuda até traduzir seus comportamentos em “fria lógica”, e então se livra delas. Smith deixa claro que elas são prisioneiras, e se refere ao ambiente como “colapso da pura democracia”, mas ao mesmo tempo as mulheres são deixadas à sua própria sorte, em uma “sociedade livre”, mas sempre vigiadas. A construção desse mundo lembra ficções distópicas sobre sociedades de controle, mas o cenário gótico, onde o monarca poderoso é um vampiro, determina um ambiente anacrônico. Em meio a essa mescla de referências, a relação de gênero está estabelecida como ponto central: a única figura masculina é o vampiro que aprisiona as garotas, e que as traduz em “fria lógica”.

Nos parágrafos seguintes entendemos que a voz da enunciação é uma estranha no grupo de mulheres e que, diferente das companheiras, ela é foco de investigação (“the other girls regard me as a gram of misfortune unsettling the delicate balance of their destructive order” p. 92)⁴⁰⁰. Na segunda parte do texto, com medo de ser classificada como artista, a narradora para de desenhar e queima todos os seus desenhos, e a partir de então, passa a sonhar com a sua fuga. *Doctor love* está entediado com o seu grupo, e quer se livrar logo das garotas. Ao ser chamada para ser examinada junto ao seu grupo, a narradora protesta. Como consequência lhe é atribuída uma nova classificação: “uma variante de sig. 101 – artista. sig. 1016 – mutante”. As mortes começarão na segunda feira, e ela será executada na sexta feira. Nesse momento uma outra figura masculina é introduzida: um senhor, que tinha passado a maior parte da sua vida como um servo de *doctor love*, e “agora, como um homem livre, escolhe morrer aqui” (p. 93). Por um lado, a presença desse senhor faz com que a narradora observe que “há uma curiosa noção de lealdade a ‘amor’ aqui. Na verdade eu pareço ser a única que quer ir embora”⁴⁰¹, por outro lado é o mesmo senhor quem lhe permite fugir, colocando discretamente em seu bolso um “pequeno pacote” que a “enche de luz”. Ela entende então que “o presente é a escapatória”⁴⁰².

Os próximos dias são narrados em curtas frases, à medida que a obsessão da narradora pela fuga cresce (“my blood implodes. My skin sheds a mild inferno. I must

⁴⁰⁰ “As outras garotas me veem como um grama de infortúnio desestabilizando o equilíbrio delicado da sua ordem destrutiva”

⁴⁰¹ “there is a curious sense of loyalty here to love. In truth I seem the only one who wishes to leave.” (p. 93)

⁴⁰² A compreensão de que esse pacote, do qual ela não conhece o conteúdo, representa sua escapatória, é mais um dos momentos em que o texto se refere a um ambiente onírico, no percebemos ou entendemos o significado de algo sem motivo narrativo claro.

keep my composure.” p. 94). Na quinta-feira, após o funeral para o velho, a narradora começa a suspeitar que alguém tenha lhe inserido uma escuta no corpo⁴⁰³. Depois da execução das “garotas de quinta feira”, chega um trem com a nova safra de mulheres⁴⁰⁴, e a narradora sabe que tem que escapar naquela noite. Finalmente desembrulhando o pacote, ela descobre uma pulseira de contas com um pequeno coração de ouro e uma chave. Levando a chave consigo, atravessa os jardins, e abre a porta na sebe com a chave entregue pelo velho. O imaginário gótico aqui se torna ainda mais evidente: a lua cheia e dois gatos pretos guiam o seu caminho em direção aos campos nos quais ela corre: “rhymes race through my feet, pounding black beat of my heart, black cat black bat.” (p. 96). Rezando para ter escapado para sempre da “fortaleza do doutor amor”, ela imagina as mulheres de branco e cabeça raspada, numeradas, tendo seu sangue drenado, e uma substância metálica sendo derramada do caldeirão ritualístico. Finalmente, a narradora monta um dos cavalos que encontra no campo e foge.

A terceira parte do texto, última antes de “AFTER/WORDS” é composta apenas por dois parágrafos, nos quais o foco narrativo é alterado e o texto agora se utiliza também de recursos cinematográficos: “now i’ve lost control. I become someone else’s point of view. The eye of the camera pulls back. I am merely a movement in a long shot of horses, fields and trees.” (p. 97)⁴⁰⁵. Na mudança de ponto de vista, a narradora é acometida por mais uma compreensão sem justificativa ou explicação (ao estilo das percepções em sonho): “i am riding a predestined escape route. I understand i am the (escape) goat.” (p.97). Sua rota de fuga é predestinada, e ela é o bode expiatório, cujo termo em inglês (*scapegoat*) permite a relação entre fuga e sacrifício: *escape goat*. Podemos imaginar então que a narradora é como o bode solto na floresta, que carrega os pecados da comunidade, e por isso a livra do mal. Por fim, outra personagem feminina é apresentada: “a castle. a woman w/ long chestnut hair waits like a statue to be unveiled.” (p.97)⁴⁰⁶.

O último parágrafo, todo em itálico, é cinematograficamente descrito como “voiceover”, ou seja, o texto falado na voz de alguém que não aparece em cena:

⁴⁰³ “alone and pounding I was sure someone suspected. It was too quiet. There was a continuous buzzing, a drone. For a while I was sure I had been bugged. An electronic device had been embedded in my nodes and temple.” p.95.

⁴⁰⁴ A imagem do trem que chega com a nova safra de mulheres parece remeter a Auschwitz, referência que parece se confirmar posteriormente, quando as mulheres são mostradas tendo suas cabeças raspadas.

⁴⁰⁵ “Agora eu perdi o controle. Me tornei o ponto de vista de outra pessoa. O olho da câmera recua. Eu sou apenas um movimento em um longo plano de cavalos, campos e árvores.” P.97

⁴⁰⁶ “Um castelo. Uma mulher de longos cabelos castanhos espera para ser revelada como uma estátua”

Voiceover: *she was happy. She was queen. She who devours the suckling pig and the mutant folds. She waited, sometimes forever, for one perfect flaw to arrive. To carve and suck and bless. Coming to her was the jewel she had craved. Was the knob in the canvas. Doctor love sent a wave of lush fruit through her delicate glistening spine of crystal. His hand gently squeezed the rare compote of her spleen. I was entering the scene. She was happy. His queen. All too pleased that her wait was not in/vein.* (SMITH, 1994, p. 97)⁴⁰⁷

O que a narradora pensava ser a sua fuga era, na verdade, um plano de *doctor love*, que envia à sua rainha a personagem como um presente. A rainha esperava por “uma falha perfeita”, que finalmente chega até ela, na figura da narradora, para que ela possa “sugar e abençoar”, cortar e esculpir (a palavra “*carve*” pode se referir ao gesto de esculpir uma escultura, como cortar um animal preparado em uma refeição).

A partir dessa passagem final de “*doctor love*” e ao longo do segundo texto (“*AFTER/WORDS*”), o foco narrativo deixa de acompanhar somente a narradora, e passa a se dividir entre ela e a rainha. Tal variação se torna ainda mais significativa quando, no texto seguinte, o uso da primeira e da terceira pessoa oscilam, a focalização é ora externa ora interna, por vezes dentro de uma mesma frase, desestabilizando a separação entre as personagens, e chamando atenção ao movimento de aproximação e distanciamento constante. Como já observamos, antes das cenas ritualísticas e sexuais nos textos de Smith, há sempre uma quebra. Nesse caso, além da transformação do foco narrativo, o final de um texto é o início de outro.

“*AFTER/WORDS*”

No início da cena, a descrição ainda está em primeira pessoa (“**I** was led into a miniature amphitheater” [“fui levada a um pequeno anfiteatro”]), e a narradora descreve o espaço, onde as paredes são brancas e o chão é feito de padrões de cores que se movem em ondas como os quadros de Vasereley. No centro, há uma mesa de mármore onde ela é deitada, e aqui o texto retorna à terceira pessoa (“They laid **her** on the table”). Essa oscilação entre a primeira e a terceira pessoa, que se mantém até o final do texto, lembra a experiência onírica, em que somos e ao mesmo tempo não somos parte das cenas. Esta é uma experiência que dialoga diretamente com a ideia da separação incerta entre real e fantasia no jogo erótico, isto é, que possibilita distanciamento e aproximação do “eu” em relação ao corpo que vivencia a experiência.

⁴⁰⁷ “*Voiceover*: ela era feliz. Ela era a rainha. Ela que devora o leitão e as dobras mutantes. Ela esperava, às vezes para sempre, pela chegada de uma falha perfeita. Para cortar/esculpir e sugar e abençoar. Estava vindo até ela a joia que ela tinha desejado. Era a protuberância no quadro. Doutor amor mandou uma onda de fruta suculenta através da sua delicada espinha de cristal brilhante. Sua mão espremeu delicadamente a rara compota do seu baço. Eu estava entrando na cena. Ela era feliz. A sua rainha. Muito satisfeita que a sua espera não tinha sido em vão/veia.”

Assim como em outros textos, há também uma referência às vestes específicas do ritual (ou da cena): “a draft of roses through the open window her costume was covered w/petals”⁴⁰⁸.

Mas a oscilação entre primeira e terceira pessoa também se expande na coletivização e generalização da figura feminina: “Every woman in history she was, and every womb in venture.”⁴⁰⁹ Como vemos, a maternidade aparece sutilmente mencionada como um perigo, um risco, e é na preparação para o ritual, que envolve justamente a transformação do “eu” em “todas as mulheres”, que a primeira pessoa retorna à narração: “i looked in the mirror. I gave birth to alexander, i was his lover. war paint formed on my face”⁴¹⁰. A figura da rainha volta então à cena:

The woman with the chestnut mane stood over her. Her delicate hands worked small miracles. Slender celluloid tubes were swiftly inserted into the pores of the victim, a virgin. The tubes were tentacles melding w/ her veins her dreams and deeper into the virginal light, the pool beneath memory. A ruby flux where no words were formed⁴¹¹.

A rainha faz, em seguida, o papel mais diretamente sexual na cena, prendendo a si “um mecanismo feito para penetração”: “the queen was a goddess strapping to herself a love mechanism – a device designed for penetration.”⁴¹² Retornando à primeira pessoa, a narradora afirma “I held back as long as i could. I was the throne she was mounting. I was the seed of destiny, the conceit of reign.”⁴¹³ Parece haver um desejo ambivalente, de “se segurar”, se manter distante (“hold back”), e aos poucos as frases vão denotando a entrega gradual, associada à submissão (“eu era o trono em que ela montava”), mas também ao orgulho de representar algo extraordinário (“eu era a semente do destino”). A ambivalência entre orgulho e submissão é condensada na expressão “*conceit of reign*”. A sonoridade de “*conceit*”, semelhante à da palavra “*concede*”, remete ao significado de conceder o reinado, entregar o seu próprio poder. No entanto a palavra “*conceit*” significa orgulho, presunção, vaidade. Dessa forma, na expressão, Smith combina a submissão à vaidade, o orgulho à concessão, à entrega do poder. Se não bastasse, o termo *conceit* também se refere a uma figura de

⁴⁰⁸ “Uma rajada de rosas pela janela aberta seu traje estava coberto de pétalas”

⁴⁰⁹ “Todas as mulheres da história eram ela, e cada ventre em perigo”

⁴¹⁰ “Olhei no espelho. Eu dei à luz alexandre, eu fui a sua amante. Pinturas de guerra se formaram no meu rosto”

⁴¹¹ “A mulher com o cabelo castanho estava sobre ela. Suas delicadas mãos faziam pequenos milagres. Finos tubos de celulose foram rapidamente inseridos nos poros da vítima, uma virgem. Os tubos eram tentáculos fundindo com as suas veias seus sonhos e mais fundo na sua luz virginal, o poço abaixo da memória. Um fluxo cor de rubi onde não se formam palavras.”

⁴¹² “A rainha era uma deusa prendendo a si mesma um mecanismo feito para penetração”

⁴¹³ “Eu me segurei o quanto pude. Eu era o trono em que ela montava, eu era a semente do destino, a **presunção** do reinado” (note-se ambivalência da expressão ‘conceit of reign’).

linguagem literária, geralmente um símile ou metáfora, na qual duas ideias díspares são surpreendentemente aproximadas, ou seja, exatamente o que se opera poeticamente nessa frase.

Por fim, o rosto da narradora está “se conectando” com o rosto da rainha, em uma imagem de fusão dessas figuras, e a narradora não pode resistir (“i could not resist her face was connecting to my own”). O texto termina com o seguinte diálogo entre as duas:

- what do you want out of me? She said.
 - undulating I cried – lust!
 - what do you want out of me? I asked.
 - language, she said, language.⁴¹⁴
- (SMITH, 1994, pp.98-99)

A autoridade (masculina ou feminina) da tradição

A produção artística é um dos temas que acompanha essa narrativa de sonho gótico em duas partes. Com medo de ser classificada como artista, enquanto presa na fortaleza de *doctor love*, a narradora queima todos os seus desenhos, e quando protesta as ordens de *love*, acaba sendo classificada como “mutante”, como um desvio da categoria “artista”. Além da referência à pintura no primeiro texto, há sutis referências, no segundo, à escultura⁴¹⁵. A escrita é tematizada por meio dos elementos da linguagem e do silenciamento presentes na relação com a rainha: os tubos de celulose inseridos em seus poros (referência ao material utilizado para fazer papel?) se fundem com seus sonhos, e vão mais fundo, até o poço embaixo da memória, onde “nenhuma palavra se forma”. Por fim revela-se que o que a rainha quer dela é, justamente, a linguagem.

O vampiro, geralmente associado à sensualidade, é retratado como um homem poderoso, porém distante, que oprime por meio da vigilância, e que retira mecanicamente o sangue de suas vítimas, sem nunca as tocar, em uma organização coletiva e burocrática. Na fortaleza de *doctor love*, a frieza e a lógica são as características das análises que o vampiro faz das mulheres, para em seguida executá-las. O universo fantasioso do vampiro é substituído por aquele da racionalidade e da lógica fria. O “amor” desse primeiro senhor, ou seja, dessa primeira figura de autoridade, é opressivo e frio.

⁴¹⁴ - o que você quer de mim? Ela disse
 - ondulado eu gritei – luxúria!
 - o que você quer de mim? Eu perguntei
 - linguagem, ela disse, linguagem.

⁴¹⁵ A rainha espera “como uma estátua” para ser revelada, há referência ao verbo “*carve*”, e acompanha a última página do texto uma fotografia de uma escultura quebrada.

Partindo do enfoque no tema da produção artística, é possível pensar nas imagens da repressão da produção artística em uma sociedade de mulheres que não se rebelam contra seus mestres masculinos. A mulher artista é, então, uma classificação de diferença, uma mutação. Nesse sentido, seria possível interpretar a relação com “doctor love” na chave da *ginocrítica*, como supressão da própria produção literária, consequência da “angústia de autoria” diante dos predecessores masculinos da tradição. A personagem consegue escapar, porém sua chegada a um espaço onde a autoridade é feminina (possível encontro com as mães literárias?) é revelada como um plano, no qual ela não tem escolha ou agência: ela é o bode expiatório, o presente enviado do vampiro à rainha. Não haveria, então, escapatória na relação opressiva com a autoridade da tradição, seja ela masculina ou feminina? As categorias de liberdade e o aprisionamento são colocados em choque: existe liberdade? E mais, existe liberdade criativa?

O texto parece, porém, evitar qualquer decisão entre dois polos opostos de leitura. A idealização dessa relação encontrada com a figura feminina é impossibilitada pelo reconhecimento da ausência de agência, e pelo caráter aparentemente perigoso dessa figura. Os gestos da rainha são invasivos, com seus tentáculos que drenam. Além disso, Smith retoma sutilmente o problema da indistinção e dissolução de barreiras entre as figuras femininas: ao olharem-se, conectam-se os rostos da narradora e da rainha⁴¹⁶. Entretanto, a cena ritualística se apresenta menos como violência e mais como um encontro sexual subversivo entre mulheres, no qual a narradora, oscilando entre participante e observadora externa (forma de manter, talvez, a distinção da fantasia), atinge a catarse no ato sexual, e a entrega e a submissão são também seu próprio poder e orgulho, sua capacidade de operação da linguagem.

A extração da linguagem

Quanto ao diálogo final, está claro que o produto desse encontro entre narradora e rainha é a linguagem. Considerando a narrativa, se essa é uma figura feminina associada à produção literária no texto, ela parece estar mais próxima da musa do que das “mães literárias”. Entretanto, no gesto de extrair a linguagem, a rainha parece inverter o papel tradicional da musa. A inspiração não é derramada da musa sobre a poeta, mas ao contrário: a linguagem é extraída da narradora pela própria musa, a qual não detém a linguagem. O que significa essa extração da linguagem? A rainha

⁴¹⁶ Lembrando o emblemático “there is nothing between us” de Sylvia Plath. A imagem dos tentáculos também lembra o poema “Medusa”.

possibilita que a narradora produza a linguagem, ou ela retira essa capacidade da sua vítima, silenciando-a?

Em um conto analisado por Linda Hart, a autora descreve a relação entre as mulheres dominadoras, que introduzem a narradora submissa ao seu próprio desejo, da seguinte forma: “What they take from the narrator is language and her ‘I’ [“O que elas tomam da narradora é a linguagem e o seu ‘eu’”]. A descrição é muito próxima do último diálogo no texto de Smith. Para Hart, essa “perda de si” é “uma alteração profunda da consciência”, que pode ser entendida como assustadora, mas que pode ser também “um salto para uma corporalidade que facilita um processo de percepção de que o ‘eu’ não é apenas um construto, uma prótese, mas por vezes um fardo.” (HART, 1998, p. 135) Hart menciona estudos que apontam como algumas formas de dor e “intensificação das superfícies do corpo” podem levar à “perda da linguagem” (idem). Esse é um estado buscado por diversas práticas sadomasoquistas:

And indeed, s/m sexual practices often lead toward that place, if they do not fully accomplish it. From a Western perspective, this is apparently perceived as always a terrifying and violent experience. That it can also be a form of meditation, deep relaxation, or beneficial sensory deprivation seems to be incomprehensible, especially if accompanied by a sexualized euphoria. (HART, 1998, pp. 135-136)⁴¹⁷

Assim como a perspectiva ocidental presume que a perda da linguagem seja uma experiência assustadora (como aponta Hart), a categoria do silenciamento é considerada inerentemente negativa na história da crítica literária feminista. Trata-se de um dos pontos centrais a combater e contra os quais resistir. É desafiador pensar no silêncio e na invisibilidade como categorias que podem ser, em certos contextos literários, recuperadas como positivas, mas esse gesto pode ser muito útil⁴¹⁸. Na prosa poética de Patti Smith, a figura feminina dominadora quer da figura submissa a linguagem, mas esse gesto não é necessariamente (ou não apenas) um gesto de roubo, de silenciamento, mas pode ser, talvez ambivalentemente, também a libertação de um fardo.

⁴¹⁷ “E de fato práticas sexuais s/m recorrentemente buscam esse lugar, mesmo que nem sempre o atinjam. De uma perspectiva ocidental, essa experiência é aparentemente percebida como sempre aterrorizante e violenta. Parece incompreensível que ela possa também ser uma forma de meditação, relaxamento profundo, privação sensorial benéfica, especialmente quando acompanhada pela euforia sexual.”

⁴¹⁸ Em certa medida, a poesia de Lopes e Smith parecem tomar nas próprias mãos a possibilidade de explorar um vazio que assombra a história das opressões de gênero. Uma leitura da ‘musa cruel’ de Adília e da rainha-deusa de Patti Smith pelas lentes das reflexões de Lynda Hart permite simbolizar nessas figuras femininas uma entrega ao vazio, ao apagamento, na busca de descobrir o que há al Em da linguagem do eu, talvez até mesmo a possibilidade de libertação pelo mergulho nas fantasias de aniquilação.

A última frase do texto de Smith (“language, she said, language”) aparece acompanhada pela imagem de uma estátua de cabeça quebrada. Trata-se de um rosto feminino destruído, porém nessa figura resta apenas uma parte intacta: justamente a sua boca. A peça é classificada como “Cabeça fragmentária de uma rainha”, e faz parte da coleção do MET (*Metropolitan Museum* de Nova York). A imagem denota violência, já que o rosto está quebrado, é fragmentário. Entretanto, como interpretar, diante do final do texto, no qual a linguagem é extraída, que a boca seja justamente a única parte intacta do rosto? A linguagem seria, então, ao contrário, a única parte que resta?



No título do texto, a palavra *afterwards* (“depois”), é cortada ao meio e alterada: after/words, gerando o sintagma “depois das palavras”, assim como a referência ao termo “afterword”, ou seja, “posfácio”. Novamente, com o uso da barra que parte palavras ao meio, Smith sugere a quebra, a divisão, assim como a ultrapassagem, talvez, de um tipo de linguagem: o que há depois das palavras, para além da linguagem? Ou ainda, o que surge a partir de uma linguagem partida?

Essa marca gráfica recorrente no trabalho poético de Smith poderia parecer, a princípio, apenas um recurso fácil de produção de sentidos polissêmicos no texto, sem elaboração complexa. Mas, ao observar o uso dessa estratégia em “Babel” (“s/he”), e no título do texto analisado aqui, é possível perceber camadas de complexidade. No caso de “AFTER/WORDS”, a operação gráfica utiliza a imagem do corte para fazer surgir a

palavra “palavras”, emulando o gesto ritualístico da rainha que perfura e penetra a figura da narradora para retirar dela, ambigualmente, a linguagem. Observo também que a barra entre as palavras elimina, de um lado, o espaço em branco, ou seja, a separação entre palavras, assinalando para a fusão e, de outro, desenha a imagem do corte, assinalando para a divisão, para a separação. Novamente está em questão a ambivalência entre fusão e distância (“*there is nothing between us*”). Quem é a musa de quem? Quem domina, e quem é a dominada?

Assumindo o jogo: “a minha musa é cruel, mas eu não conheço outra”

Para finalizar, retomemos a musa cruel de Adília Lopes. Discutindo outros poemas, Rosa Maria Martelo reflete a respeito da crueldade na sua poesia, e interpreta os momentos de retorno ao passado, onde a poesia de Adília Lopes encontra a crueldade, como uma desconstrução do sofrimento: “Voltar a esse passado parece ser, em Adília Lopes, uma maneira de desmontar uma linguagem de inculcação da crueldade e do sofrimento como evidência.” (MARTELO, 2004, p. 110). Para Martelo, “Adília Lopes parece acreditar que a redescrição é a melhor estratégia de denúncia e de superação da crueldade e, embora ela possa, por vezes, parecer ela mesma cruel, na verdade isso apenas advém do seu modo de questionar as evidências.” (idem, p. 113). Me parece, entretanto, que, para além de denúncia da crueldade, há, na poesia de Adília Lopes (assim como na poesia de Patti Smith), um reencontro com a crueldade como forma de *jogo poético-erótico*, que encara a musa ambivalente como uma figura provocativa e sensual. A ironia (descrita em Lopes por Martelo) pode ser lida também como um jogo sensual, em que a submissão à musa pode ser uma armadilha, por baixo da qual se escondem o orgulho e a vaidade (como no poema de Smith).

Na relação com a Musa cruel, Martelo lê “uma apresentação da poesia como um canto que supõe a perda de uma língua que tem que ser trocada por outra”. Compreendendo Adília como ironista, Martelo entende que “a ironista vai usar essa língua primeira como objeto a ser desconstruído, o que supõe a necessidade de criar uma outra mediação discursiva.” (2004, p. 109). Esse caminho da redescrição, que Martelo indica como forma de construção poética associada à ironia, tem justamente relações bastante próximas com as ideias de repetição consciente e transformadora da

qual fala Lynda Hart, ao discutir as experiências sadomasoquistas de mulheres que reelaboram traumas por meio da “repetição com diferenças”⁴¹⁹.

Além disso, a musa de Adília Lopes representa também um enigma: o poema começa anunciando que o aviso da musa foi feito antes que ela fosse “a sua musa” (“a minha Musa antes de ser/ a minha Musa avisou-me/ cantaste sem saber/ que cantar custa uma língua”). O primeiro enigma, que não podemos desvendar, diz respeito à identidade da musa “antes de ser” a sua musa. Apesar de não ser possível desvendar o seu enigma, é possível compreender que a musa de Adília só se torna A Sua Musa diante da desobediência: quando a voz poética canta sem saber o preço do canto. Após a transgressão, a Musa anuncia a punição, que se torna também o preço da sua função de Musa: ensinar o canto. Ou seja, a musa só se torna “a sua Musa” a partir do ato transgressivo, e da consequente punição. É justamente na relação de silenciamento punitivo que a musa pode, contraditoriamente, se tornar a sua musa, e ensiná-la a cantar. O jogo com o aviso a posteriori (“cantaste sem saber”), e a consequente punição, lembram também um tipo de desvio da figura da esfinge⁴²⁰, que declara a Édipo: “decifra-me ou te devoro”. Mas seu enigma é impossível (algo mais próximo de “não me decifreste, agora vou te devorar”), pois se refere a uma falta pertencente ao passado, da qual não se pode fugir. Esse é também o esquema da tragédia grega: a transgressão já foi realizada, sem saber que se tratava de uma transgressão, e agora não será possível fugir da punição.

O corte da língua, que remete às torturas da caça às bruxas, à punição das mulheres desbocadas, que ralham e xingam, e falam demais, é também, no poema de Lopes⁴²¹, o anúncio de um ensinamento (“para aprenderes a cantar”). Talvez a saída não esteja na tentativa de decidir se as relações femininas na literatura podem ser saudáveis, produtivas, pacíficas, ou se elas fazem bem às poetisas, mas no reconhecimento de um jogo já estabelecido (“a minha musa é cruel/ mas eu não conheço outra”), e na transformação do jogo em produção poética. A descoberta de que, entre as mães

⁴¹⁹ “Although it encompasses a wide range of practices, sexuality that embraces the erotics of power moves toward a precarious, delicate borderline that tests and transgresses the line between fantasy and reality. For those women whose ‘selves’ have been constituted in large part by a traumatic history of sexual abuse, this borderline is often not a place to which they travel in order to risk repetition of oppressive social structures; rather, it is the place where they find themselves located in order to repeat and transform their histories with a difference.” (HART, 1998, p. 202)

⁴²⁰ A associação entre esfinge e musa está em um poema de Patti Smith, “notice 2” (1978, p. 81), em que uma figura feminina idolatrada é revelada como inspiração ilusória. Ela é representada, ao final do poema, como “blushing monument: pink sphinx” (“monumento que enrubesce, esfinge cor de rosa”).

⁴²¹ Em certa medida também em “Babel”, de Smith, como vimos.

literárias e as musas femininas, não haverá acolhimento idealizado ou inspiração plena, talvez possa ser uma ocasião de criatividade, sem idealizações. Desdobrando o raciocínio de Lynda Hart para uma noção mais coletiva de trauma, é possível pensar na produção poética a partir do encontro com as musas cruéis e as mães más. Um jogo de constante diferenciação e mistura, repetição em diferença: um jogo *poético-erótico* que assume as relações de poder de forma subversiva, sensual, prazerosa.

Considerações finais

*We should meet in another life, we should meet in air,
Me and you.
Sylvia Plath*

Imagine uma biblioteca

Sutty, personagem principal do romance de ficção científica *The Telling*, de Ursula K. Le Guin, é uma terráquea enviada ao planeta Aka para estudar seus textos, sua língua, sua cultura. Após uma abrupta revolução cultural, porém, livros antigos estão proibidos, assim como a escrita em ideogramas, e todos os idiomas originais dos povos de Aka, estudados por Sutty, se tornaram inúteis. Após alguns meses vivendo em uma grande cidade, onde todos os textos impressos disponíveis são manuais governamentais, e a produção do Ministério Central de Poesia e Arte é composta de vídeos educativos, Sutty consegue uma autorização governamental para viajar a um pequeno vilarejo. É lá que ela aos poucos conhece a cultura suprimida e esquecida do planeta Aka, em diálogos crípticos e breves com os velhos donos dos negócios locais, e na leitura dos poucos livros que essas pessoas perseguidas guardam em suas casas.

Ao descobrir que um grupo vai partir em uma longa caminhada rumo ao “último *umyazu*” (um termo do antigo idioma que significa templo, monastério, escola ou biblioteca), Sutty decide acompanhá-los. Os mais velhos contam histórias dos maiores e mais ricos *umyazu* do passado, locais belos e amplos onde viviam diversas e diversos “Maz” (“mestres”, “professores”, “mães”), e para onde famílias inteiras faziam peregrinações, com o intuito de passar meses lendo os livros e ouvindo as histórias ali contadas. Todos esses locais tinham sido destruídos, menos o *Lap of Silong*, um local escondido em um dos mais altos montes de Aka, para onde muitos livros foram levados. Mesmo sabendo que essa imagem é impossível, Sutty imagina que a sua caminhada de meses acabará em um imenso templo, uma cidade ensolarada e dourada escondida no topo do mundo, com bandeiras ao vento e monges cantando. No final da longa jornada pelas montanhas, o grupo chega, porém, a um complexo de cavernas incrustadas no cume nevado de Silong (“as cavernas cheias de ser”, diz uma das personagens). Dentro delas, as centenas e centenas de livros, pergaminhos preservados e guardados em baús e caixas, estão escondidos e protegidos, no escuro. Le Guin nos permite sonhar com a grande jornada em busca das palavras escondidas no coração da pedra, sem deixar de nos lembrar que a luz não participa dessa imagem.

Há inúmeras bibliotecas fantásticas na história da ficção, mas a biblioteca escondida nas cavernas é um sonho particularmente especial, que Bachelard poderia talvez ler a partir dos devaneios do repouso, do acolhimento escuro da terra maternal. A viagem de Sully é uma busca pelas palavras perdidas, pelo conhecimento abandonado, uma busca pelas memórias esquecidas, nunca de uma pessoa, sempre de uma cultura, de um povo, de uma família: de um grupo. A biblioteca que estamos buscando é como a *madeleine* de Proust expandida às imensas proporções da primeira pessoa do plural: algo como a “nossa” memória infantil. Talvez todas essas imagens representem um impulso vital simplesmente humano, mas possivelmente mais vivo e pulsante naqueles que pertencem a qualquer grupo que tenha tido suas memórias apagadas: a vontade de tradição.

Que certas mulheres tenham sonhado com uma biblioteca das mulheres, tão vasta e complexa, tão instável e movediça quanto o conceito “mulher”, parece-me agora um impulso natural da imaginação. É esse o impulso que nos leva a ler avidamente o romance de Le Guin, em busca das “cavernas cheias de ser”. No fundo, um lugar da imaginação, a experiência ficcional dessa biblioteca talvez não permita o olhar distanciado de suspeita que diz: o conceito de tradição literária de mulheres não faz sentido. De fato, o conceito, enquanto conceito, não é teorizável. Esbarra, a cada década, em centenas de problemas. Mas pulsa em nossos textos e nossas vivências imaginativas o desejo de tradição. O desejo pela biblioteca perdida é um impulso de memória coletiva, e ao mesmo tempo, um impulso por obter aquilo que não pode existir concretamente. A tradição de mulheres é impossível. Mas a tradição de mulheres é imaginável.

A crítica literária feminista parece ter sido muito eficaz em identificar e reconhecer esse impulso, em legitimar e dar nome a esse desejo. Entretanto, suas tentativas de concretizar o impulso de tradição em empreitadas objetivas, em conceitos teorizáveis e em seleções e recortes canonizantes se parecem um pouco com um gesto de retirar das cavernas os pergaminhos, tentando enxertar luz em uma imagem que é da sombra. Perde-se a qualidade intangível da imaginação, encontram-se os infinitos problemas em torno do conceito teórico de tradição, esbarram-se em limites ao tentar reproduzir um formato de memória que não nos pertence, reiterando, de um lado, exclusões, e de outro, idealizações reducionistas. Preciso concluir duplamente: Primeiro, que o impulso pela tradição é inevitável e, talvez, necessário, e que ele tem

lugar no imaginário. Segundo, que o conceito de tradição (entre mulheres) é e precisa ser problemático e problematizado, esquivo, impossível.

Experiências de leitura, em diálogo com a crítica literária feminista

A primeira parte deste trabalho buscava investigar como surgiu e se desenvolveu a relação da crítica literária feminista com o conceito de tradição literária, para entender as tentativas de criar um conceito que permitisse pensar a tradição entre mulheres. Ficou claro que não houve qualquer estabelecimento de um conceito de “tradição” no pensamento teórico ou filosófico feminista, que pudesse embasar uma proposta especificamente nova. Dessa forma, quando Moers e Showalter passam a se referir a uma “*female tradition*”, esse conceito apenas reproduz os usos correntes do termo, em versão “feminina”.

O termo “*female tradition*” gerou problemas para a tradução. Caso traduzíssemos esse termo para “tradição feminina”, a característica da “feminilidade” pareceria mais presente no termo original do que de fato está, já que não se trata de “*feminine tradition*”. Entretanto, uma tradução para “tradição de mulheres” é já uma adaptação do termo, que busca, inclusive, suavizar seu caráter essencialista, presumindo certa pluralidade, e buscando se afastar da ideia da mulher enquanto determinação essencialista. Ainda que “*female*” não se refira sempre a um termo tão diretamente biologizante quanto “fêmea”, o meio termo em questão não parece acessível na tradução. Quando me referi especificamente à versão criada por Showalter e Moers, tentei manter o original em inglês, mas de resto optei, de modo geral, pelo termo “tradição de mulheres” ou “tradição entre mulheres”, sabendo, porém, que operá-lo seria sempre contraditório.

As reflexões a respeito do conceito filosófico de “tradição” e a sua relação com os estudos literários apontaram questões, como o uso intercambiável entre os termos “cânone” e “tradição”, o que permitiu perceber que o problema da tradição também não parece totalmente resolvido no âmbito dos estudos literários. Tal indiferenciação pode ter contribuído, em parte, para o aspecto reducionista do conceito de *female tradition* da *ginocrítica*, que permite a reprodução de um sistema de escolhas excludentes no novo “cânone de mulheres” (brancas, inglesas, heterossexuais etc.). Entretanto, não havendo discussões teóricas suficientemente aprofundadas da crítica feminista para propor um novo conceito que se sustentasse teoricamente, diferenciando a tradição do caráter excludente do cânone (nem a *ginocrítica* nem as gerações

posteriores da crítica literária feminista se propuseram tal empreitada), o problema não se resolve no âmbito teórico.

As críticas fundamentais feitas ao conceito de *female tradition* da *ginocrítica* (e ao seu uso) foram dedicadas, nas gerações seguintes, justamente ao caráter excludente desta empreitada. Parte dos meus objetivos com o presente trabalho era complementar essa crítica já estabelecida com uma investigação dos limites dessas mesmas ideias pelo ângulo simbólico, ou seja: compreender como a construção dessa ideia de *female tradition* se torna também problemática na leitura dos textos poéticos, e nas relações que se estabelecem entre eles. Por outro ângulo, porém, me chamava atenção o fato de encontrar, na poesia de mulheres que começaram a escrever em torno desse mesmo período, ressonâncias (metafóricas, simbólicas, intertextuais) dessa discussão. Se a ideia de uma tradição de mulheres não estava esquecida em sua poesia, também não se parecia com a versão idealizada da *ginocrítica*, muito pelo contrário.

Dois conceitos associados à ideia de tradição de mulheres que se formulava na *ginocrítica*, porém, me interessavam, de um ponto de vista crítico, como ferramentas para a leitura da poesia da segunda metade do século vinte: a “angústia de autoria” e a “matrilinhagem”, ambos propostos por Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic*.

Em diversos momentos ao longo do presente trabalho me deparei com imagens, propostas poéticas e diálogos com a tradição que tematizavam o embate ou a resistência diante da exclusão. Por vezes tais leituras chegaram a me desencorajar, já que eu buscava, ainda, um tipo de ultrapassagem dessa relação. Se o trabalho com Ana Cristina Cesar, no mestrado, tinha sido dedicado justamente a essa relação de resistência, embate, apropriação e inserção da própria voz nos textos da tradição hegemônica, o que me interessava, agora, era achar saídas para essa lógica. Porém, mesmo quando não se tratava da intertextualidade entre a poesia das poetisas e textos da tradição dominante, a presença das questões de gênero no texto encontrava facilmente interpretações por meio da lógica da resistência à tradição hegemônica.

A tentativa da *ginocrítica* de pensar a ideia de tradição de mulheres esbarra, além de todos os outros problemas, também na dificuldade que surge ao tentar construir uma identidade simbólica comum, que não seja baseada na experiência de opressão. Se a única experiência comum possível é a relação com a alteridade constitutiva como problema, a relação com a subalternidade e a remissão às experiências de violência comuns (mesmo estas sendo múltiplas e variáveis, é claro) será inevitável. Ou seja, qualquer tentativa de construção de memória comum passa também pela construção

simbólica da resistência a tal opressão. Assim, qualquer ideia de tradição baseada na criação de um passado em comum se desenvolve como tradição de oposição à tradição, tradição do negativo da tradição, tradição enquanto resistência à tradição.

Com as leituras das poetas aqui trabalhadas pude perceber que, se a busca de um gesto oposto – ou seja, de alguma identidade comum positiva – pode cair em essencializações e idealizações, as propostas poéticas pareciam, mesmo quando baseadas na lógica da resistência à opressão, não se reduzir a qualquer uniformização, nem ignorar ambiguidades, ambivalências e nuances criativos. Tais propostas mobilizam as questões para além da simples representação das vivências de opressão.

Constatar isso me levou a crer que, em vez de tentar encontrar certa superação dessa posição de alteridade constitutiva, as investigações aqui presentes poderiam investir nessas leituras, considerando que pode ser dessa experiência que surge, quem sabe, um olhar verdadeiramente criativo diante de qualquer ideia de tradição.

A poética aérea de Ana Cristina Cesar, por exemplo, era constantemente atravessada por figuras femininas que desviavam das normas da feminilidade, representando certa resistência à moral tradicional. Entretanto, essas mesmas figuras mobilizadas pela poeta exacerbavam, como um tipo de versão satírica, as mesmas normas que pareciam estar subvertendo, apontando, entre outras coisas, para uma abordagem menos direta e frontal dessa relação de resistência. Ao investir nas ideias da máscara e da ambivalência entre a feminilidade dócil e enganadora, por exemplo por meio do uso que a sua poesia faz da *femme fatale*, Ana Cristina Cesar põe em movimento tanto a relação de resistência aos símbolos tradicionalmente femininos, como a problemática da identidade. Dessa forma, a relação de resistência e constante diálogo com a problemática de gênero, que poderia se tornar, em outros casos, repetitiva ou reproduzir um gesto de embate sem saídas, se torna motor de um movimento poético criativo, renovadora da linguagem.

Uma das propostas do presente trabalho foi, portanto, a reapropriação do conceito de “angústia de autoria” como modelo ainda interessante para pensar a relação das escritoras com a tradição hegemônica. Agora, porém, não mais como fenômeno de silenciamento mas como um tipo de autoconsciência da exclusão que permite, em diversos casos, um ponto de partida irônico de enfrentamento em relação à tradição hegemônica, e de criatividade poética.

Outro dos objetivos deste trabalho era investigar até que ponto a noção de “matrilinhagem” da *ginocrítica* ainda se mostrava produtiva ou relevante para a leitura de poetas posteriores a tal discussão. Surpreendentemente, as imagens da mãe e a metáfora da maternidade surgiram, nas leituras, antes mesmo das investigações específicas a respeito das relações intertextuais com “antecessoras” na literatura. Ao investigar o cisne como símbolo da tradição dominante, a figura materna apareceu recorrentemente associada à violência da tradição, ou melhor, enquanto vítima dessa violência.

Se, na proposta da *ginocrítica* o gesto de voltar os olhos para o passado em busca das mães literárias resultaria no encontro de fontes de inspiração e heranças que fomentariam a escrita, as metáforas aqui identificadas apontavam para a necessidade do reconhecimento de “mães feridas”, mortas e ausentes. Ora, para lidar com a herança simbólica das “mães feridas” pela tradição dominante, parece ter se feito necessário tecer estratégias de escrita, como a força irônica das “pós-feridas”. A poesia de Adília parece investir imensamente nessa figura irônica. Ou, por outro ponto de vista, as imagens de ausência parecem ter gerado a necessidade de imaginar uma tradição autofundada, na imagem da “mãe de si mesma”, identificável na poesia de Ana C, ou mesmo em Patti Smith, cujos textos retornam sempre à conquista da voz (poética ou performativa) como uma empreitada individual⁴²².

Se, por um lado, a metáfora da maternidade literária parece continuar relevante na poesia dessas autoras, a formação de uma “matrilinhagem”, por outro lado, não se consolida da mesma forma como idealizava a *ginocrítica*. Ao aprofundar, aos poucos, já na terceira e quarta parte deste trabalho, as relações femininas na literatura e suas imagens, foi possível identificar diversos aspectos que problematizavam tais relações. Com a leitura dos poemas “Memórias das infâncias” e “O molho de salada cor de rosa”, de Adília Lopes, as relações femininas, tanto familiares quanto sexual-afetivas ganhavam tons de ambivalência e indecidibilidade, na imagem do *phármakon*. Se a mãe literária da *ginocrítica* seria capaz de restaurar a memória de um passado necessário e nutridor, as tias-avós e criadas do poema de Adília representavam o desvio dessa

⁴²² Fatores geracionais e culturais contribuem, é claro, para essa imagem da tradição autofundada, tanto em Ana C (basta pensar nas imagens do risco e do colapso na poesia da geração de Ana C, nas tentativas de “atingir o presente intempestivo” [BOSI, 2021, p. 155]), quanto em Patti Smith (as análises que atribuem seu discurso ao individualismo da cultura capitalista estadunidense, refletido em boa parte da contracultura do país, são extensas). Acredito, porém, que esses importantes fatores sejam também atravessados pela questão de gênero, e pela escassez de referências de identificação mais próxima nesse sentido.

idealização, aquelas que oferecem às crianças o remédio-veneno, o doce-amargo que impede a distinção entre bem e mal nas memórias de infância, e que também pode representar o fruto do conhecimento da inseparabilidade dessas duas forças.

O conflito e a diferença como aspectos fundamentais das relações literárias entre mulheres é um dos temas desenvolvidos na quarta parte, no capítulo que explora a intertextualidade entre Ana C e Bishop (expandingo também o diálogo para a relação entre Bishop e Moore), e no capítulo que explora as releituras que Adília Lopes faz de Sexton, e da figura materna como má. Retomando a ideia da “angústia de autoria” transformada em força motriz da escrita, a consciência de uma posição de exclusão em relação à tradição hegemônica talvez possa permitir também um olhar menos adepto às idealizações, inclusive das relações com as figuras femininas da tradição.

Mesmo no diálogo com outras vozes femininas da literatura, o olhar crítico e o espaço do conflito parecem ser modos fundamentais de se aproximar dessa produção. Não me parece o caso de interpretar esse fenômeno como consequência de uma histórica divisão e competição feminina, mas como algo a ser aproveitado, explorado e valorizado. Traduzindo esta ideia à linguagem elaborada pela *ginocrítica*, temos a seguinte hipótese: Impossibilitadas de idealizar seus pais (literários), justamente por serem historicamente excluídas do jogo da tradição convencional, as mulheres poetas (principalmente aquelas que escrevem partindo das mudanças ocorridas entre as décadas de sessenta e setenta) estão em posição de resistir, também, à idealização das mães literárias, ou a qualquer ideia redutora de antecessor. Isso não significa que a ideia de tradição não importe, ou só importe como força opressora à qual se opor. Está evidente em nossas leituras que o diálogo com a tradição, e mesmo a reelaboração constante dessa ideia, é fundamental na sua poesia. Mas essa posição crítica possibilita um olhar mais múltiplo, que permite oscilações, menos estanque.

Se a metáfora da maternidade literária guiou as primeiras hipóteses de uma tradição entre mulheres, é preciso então levar em consideração todos os níveis de complexidade dessa metáfora, inclusive o problema de indiferenciação entre mãe e filha. Esse problema aparece, por exemplo, nas metáforas aquáticas desdobradas a partir dos poemas de Adília Lopes em diálogo com Anne Sexton, em que as mães e as filhas aos poucos se misturam (“uma mãe lava a cabeça da outra”), apontando, inclusive, para a indistinção entre relações afetivo-sexuais e maternas, e ao afeto que se perverte em domínio e invasão, como vimos nas complexas relações textuais e biográficas de Sexton.

A recuperação das “mães literárias” é, então, uma recuperação que demanda, a todo tempo, diferenciação. Quando pensamos em Adília Lopes, seu trabalho é, dentre as obras aqui estudadas, aquele que tece, com mais consistência, o trabalho poético de diversas mulheres. Lopes constrói pontes e laços, unindo referências que se tornam reconhecíveis a partir de sua produção. Entretanto, mesmo na sua poesia, esse gesto de tecer linhas feitas do texto poético de outras mulheres também evidencia conflitos. Suas costuras se tornam nós, ou apontam cortes. Ao tecer no mesmo poema, por exemplo, as referências a Bishop e Anne Sexton, Adília aproxima as duas em conflito. Se esse gesto as une, ele também evidencia a distância, gera atrito, mostra os nós.

Os versos finais de “minha avó e minha mãe” já anunciavam a ambivalência dessa sua atitude: “uma avó e uma mãe foram-me/ entretanto devolvidas/ mas não eram bem as minhas/ ficamos porém umas com as outras/ para não arranjar complicações” (LOPES, 2014, p. 64). A ambivalência dessas mães e avós, que não são bem as dela, pode ser lida pelo viés da diferenciação: é preciso reconhecer que não se trata das “suas”. Entretanto, convive também o gesto necessário de recuperação. Se as avós, as mães, e as filhas ficam umas com as outras, mesmo não sendo bem as próprias, é porque precisam umas das outras, e porque buscar as mães e avós “de verdade” talvez não seja possível. Talvez não haja mães e avós “de verdade”: as relações maternas de tradição idealizadas pela *ginocrítica* são impossíveis.

O problema da diferenciação, central para o desenvolvimento atualizado das metáforas familiares nas relações intertextuais entre mulheres na literatura, encontra no poema “Medusa” de Sylvia Plath, a imagem que, por resumir de forma fundamental o paradoxo, tomei de empréstimo para o título deste trabalho: “Não há nada entre nós”. A necessidade de ressaltar, na recuperação das “mães literárias” o aspecto conflituoso é também uma necessidade de diferenciação que, talvez, possa fazer da “mãe suficientemente má”, categoria incipiente que pincei a partir do diálogo das três poetisas com Sylvia Plath, uma figura literária ainda mais útil do que as “mães feridas” que obrigavam o desvio irônico da herança do sofrimento.

Por meio dos gestos de simultânea aderência e diferenciação em relação a essas figuras, os textos das poetisas aqui estudadas começam a produzir também jogos com essas complexas relações e seus conflitos. Se um dos grandes paradoxos de qualquer crítica feminista é a diferenciação e a possibilidade de união, a exploração poética e criativa desse paradoxo muito nos interessa.

Os jogos poéticos propostos pelas três poetisas aqui estudadas, principalmente Adília e Patti Smith, mergulham sem receios nos aspectos violentos dessas relações. É esse mergulho que permite encontrar, por meio da liberdade que a poesia gera, afeto no conflito, e mesmo gozo nos jogos de poder. Isso só é possível na medida, é claro, em que tais relações puderem, de fato, ser vivenciadas em um espaço linguageiro, no espaço seguro do jogo (poético-erótico). A linha é fina e difícil de caminhar. Quanto a esse aspecto, considero também relevante fazer um breve relato de experiência de leitura.

Na minha própria experiência como leitora, me chamou atenção a diferença entre os efeitos emocionais e mesmo físicos causados, de um lado, pelas diversas leituras de poemas que tematizam relações violentas e sexuais (por exemplo os poemas de Patti Smith como “Jeanne D’Arc” e “rape”) e, de outro, pela breve leitura do relato de Linda Sexton a respeito da sessão de psicanálise na qual relembra vividamente uma das experiências de abuso cometido por sua mãe. Não me parece que a minha intensa reação a esta última leitura possa ser atribuída à particularidade macabra do tema do abuso incestuoso, já que o mesmo tema está presente em “Rapunzel”, poema de Sexton também citado no trabalho, e cuja leitura me agrada. Também não acredito se tratar de uma questão de reconhecimento da realidade fática da violência já que, mesmo ao ler “Rapunzel” tendo essa informação em mente, o poema não deixa, para mim, de ser uma experiência estética complexa, porém positiva.

Parece-me que o gênero poético gera de fato uma experiência de deslocamento estético que permite a experiência da violência não exatamente de forma distanciada, mas no desvio do jogo, possibilitando assim a sua transformação. Trata-se, acredito, do espaço seguro da poesia. Essa diferenciação poderia ser pensada, como é comumente na crítica feminista, como um problema que permite a poetisas machistas esconder sua violência sob o disfarce de metáforas e belas imagens. Não pretendo argumentar contra tal leitura. Seria necessário um estudo dedicado especificamente a essa questão para que pudéssemos levantar qualquer hipótese mais estável e coerente a respeito da dicotomia entre escolher, de um lado, a denúncia da violência sob a capa da linguagem poética ou, de outro, a defesa da linguagem poética como espaço justo e criativo para a reelaboração da experiência de violência. Ainda assim, o tema me parece relevante, e as minhas experiências de leitura neste trabalho levaram a crer que a experimentação com os temas da violência na poesia pode ser de imensa produtividade, inclusive para a crítica feminista.

As três poetas, mais uma vez

A leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, Patti Smith e Adília Lopes também contribui para o debate acerca da ampliação do conceito de “tradição” como um todo. A partir dos movimentos culturais dos anos sessenta e setenta, o problema da “tradição de mulheres” se depara também com o problema da tradição literária como algo muito mais amplo do que apenas um conjunto de textos literários. As referências à cultura de forma geral e a outras artes, assim como as referências da indústria cultural parecem transformar esse cenário. Talvez não seja exagero afirmar que as interferências da cultura pop e de outras artes formam uma nova concepção de tradição, em sentido amplo.

Não é apenas por meio da poesia de Patti Smith, que transita de forma mais evidente entre esses universos, que as referências à cultura pop, à mídia e a outras artes se tornam importantes para as poetas aqui estudadas. Se a crítica literária feminista dos anos setenta já identificava a necessidade de investigar a forma como autoras retrabalhavam os mitos associados à mulher, agora esses mitos são também os mitos do cinema, da televisão, da indústria cultural. Vimos, na poesia de Ana Cristina Cesar, como as referências às figuras mitológicas se intercalam com mitos modernos (as fúrias, os súcubos e as graças convivem com a melindrosa, as Charlie’s Angels e Greta Garbo. Os cartões postais do Epílogo em *Luvas de Pelica* trazem figuras como Carmen, Salomé, Marilyn Monroe, Medusa e Ofélia). Mesmo Adília Lopes, cujos diálogos com outras artes se concentram, em grande parte, na pintura, tem também seus momentos de mescla entre referências pop e mitos da mulher: “como a Sylvie Vartan/ e a Françoise Hardy/ Medusa colchão toucado/ Rapunzel de tranças cortadas”; “Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon/ me valham”; “e eu Joana D’Arc/ Maria Antonieta mártir das modas” (LOPES, 2014, p. 301).

Tal fenômeno não reduz a importância das referências da tradição literária hegemônica para as três poetas. Apenas neste trabalho vimos referências a Baudelaire, Mallarmé, Yeats, Eliot, Pessoa, Bandeira; de Blake e Rimbaud de Camões e Milton. Ao contrário do abandono da tradição que preconizava negativamente Perrone-Moisés⁴²³, a poesia da pós-modernidade dialoga tanto com “os grandes”, quanto com algumas “das

⁴²³ Leyla Perrone Moisés cita Otávio Paz ao lamentar-se do afastamento contemporâneo da “grande tradição”, e afirmar a necessidade de “reatar com a tradição da grande literatura do século XX. Não para repeti-la, mas para prosseguir-la, portanto, para modificá-la.” (MOISÉS, 1998, p. 213).

grandes”, mesmo que elas sejam menos lidas do que os seus colegas masculinos. Mas o fenômeno referido acima, da ampliação da tradição literária, significa que as poetisas pós-modernas e contemporâneas dialogam também com os mitos e com a sua transformação e releitura pela cultura midiática e pela literatura de outras mulheres, e, com o imaginário coletivo, os símbolos associados à mulher e à opressão de gênero, mas também tematizam os conflitos internos a tais relações.

Novamente, seria preciso um estudo mais aprofundado para formular a questão de forma consistente, porém me parece, ao final deste trabalho, que a ampliação da ideia de tradição ao arcabouço cultural mais geral significa, para as poetisas mulheres, uma importante oportunidade de mobilização de símbolos, mitos e imagens de grande significação para pensar a relação entre literatura e gênero.

“Duas ou três coisas que sei delas”

Patti Smith merece ser lida. Não apenas a partir da lógica dos estudos culturais, como ícone do *rock* que também passou a escrever livros de memórias, e que dialoga, desde fora, com a linguagem poética. Patti Smith merece ser lida como poeta, porque a investigação da sua produção demanda também olhares que ultrapassem a aparência de “legibilidade” do texto (tomando de empréstimo um termo muito utilizado pela crítica de Adília Lopes). A complexidade da poesia de Smith está justamente na possibilidade de ultrapassar uma camada de aparência que oscila entre o *pop* e, inversamente, o hermetismo do texto desconexo e inacabado, para encontrar, na sua mescla de referências e produção de desvios, a produtividade poética de transformação alquímica do sagrado e do profano, do *pop* e do erudito. O potencial da sua poesia nas discussões atuais sobre gênero e a possibilidade de uma concepção de identidade de gênero menos binária e menos rígida é imenso. Ainda que os diálogos de Smith com autoras literárias não sejam tão evidentes quanto no caso das outras duas poetisas aqui discutidas, sua contribuição para o tema não se limita à questão dos mitos e das figuras religiosas, que aqui pude explorar em mais detalhes. Há definitivamente potencial, em sua poesia, para tecer discussões e aproximações, por exemplo entre sua escrita e as autoras do gótico inglês, assim como outras poetisas estadunidenses que abordam, no contemporâneo, imagens e figuras religiosas (Marie Howe, por exemplo). Mesmo o diálogo com Sylvia Plath mereceria ser mais profundamente explorado. São todas leitoras que se anunciaram, de uma ou outra forma no trabalho, mas que não couberam

neste recorte. A escassez de fortuna crítica em relação à sua poesia gerou, para mim, grande dificuldade, já que a exploração do trabalho de uma poeta depende de múltiplas leituras, que constroem aos poucos a possibilidade de percorrer certos caminhos. Deparei-me mais de uma vez neste trabalho com tais limitações, e algumas leituras incipientes, diante da carência de diálogo crítico, não puderam ser plenamente desenvolvidas.

Adília Lopes escreve bonecas russas. Ou Big Bangs. Das relações cotidianas familiares femininas às teorias científicas, os poemas de Adília Lopes parecem, a princípio, objetos bem-acabados e autocontidos, de bordas sólidas e lisas. Mas abrem-se por dentro para dar à luz uma miríade de outros objetos. É dessa sua dicção em forma de bonecas russas que se desdobram referências literárias e culturais múltiplas, bem como referências teóricas. Seus pequenos poemas explodem o seu conteúdo denso de filosofia, religião, ciência, contos populares, e literatura. Dessa forma, seu trabalho poético torna qualquer leitura atenta não apenas muito mais produtiva do que a princípio se imaginaria (quando mais se abre as pequenas bonecas dentro das bonecas, mais se encontra), mas permite um tipo de diálogo poético-teórico de grande interesse para a crítica feminista. A forma da parábola filosófica ou da anedota contada pelo sábio é reproduzida pela poesia de Adília de forma a enxertar a complexidade estética da poesia em estruturas de imagens que incentivam o desdobramento da reflexão, sem perder, por isso mesmo, o caráter “problematizante”, como bem apontava Klobucka, que qualquer das suas recuperações teórico-críticas ganha em versão poética. Seus poemas serviram, de certa forma, como guias deste trabalho, por meio dos quais foi possível traçar caminhos teóricos e imagéticos para pensar o problema da tradição e da crítica feminista. Entretanto, assim como Adília tece fios entre obras de mulheres da literatura, ao tecer sua obra às outras poetisas aqui estudadas pretendi ultrapassar a descrição ou elaboração de uma dicção particularmente adiliana, e entender sua proposta poética como um passo para a coletivização.

Ana Cristina Cesar tende ao infinito. Quando começamos a “puxar fios”, como ela mesma recomenda, os jogos com as referências se multiplicam sem cessar: “Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar”, avisa a narradora do Epílogo em *Luvax de Pelica*. É mesmo nesse sentido que sua tendência ao infinito difere das bonecas russas de Adília: onde **nós vamos** parar? Em vez de abrir-se o poema em

infinitas novas formas, sua escrita levanta voo, gera movimento e nos arrasta no sidecar, segurando o rabo do pássaro, a apreciar a passagem veloz de paisagens aceleradas em cartões postais. As imagens, ideias, palavras, sonoridades e referências se substituem e impulsionam-se umas às outras em um desdobramento ao alto e além. Parece-me mesmo que a *imaginação dinâmica* de Bachelard oferece uma chave de leitura muito adequada à sua poesia, não apenas para descrever as imagens de voo, risco, velocidade, mas algo mais fundamental da sua dicção poética. Algo que diz respeito à forma como sua (curta) produção rompe seus próprios contornos, cresce e se expande, perdura justamente porque é capaz de se desfazer no ar. Estou lendo Ana Cristina Cesar há mais ou menos doze anos, e continuo a surpreender-me cotidianamente pelo seu tamanho, pela capacidade de produzir novidade que sua poesia anfíbia ganha em contato com um mundo em transformação. Acredito, inclusive, que a leitura da sua obra por meio desse olhar permite não aprisionar a figura da poeta em uma das muitas máscaras que ela oferece, mas deixar que ela se desdobre. Depois de tantos momentos críticos, da mitificação aos biografismos, da proliferação de textos acadêmicos a seu respeito à popularidade de homenageada da FLIP, creio que estamos em um bom momento das leituras de Ana Cristina, em que sua multiplicidade ganhou a cena. Agora que ela começa a ter “filhas e netas” poéticas, como observou Heloísa, depois de tantas leituras não apenas críticas mas poéticas, Ana Cristina Cesar parece estar ocupando seu verdadeiro tamanho e, quem sabe, ganhando mobilidade. Além disso, acredito que ainda veremos muitos desdobramentos do seu trabalho em um pensamento novo de crítica feminista, e nas reflexões sobre tradução. Não precisamos nem devemos, acredito, deixar de festejar o fato de a maior poeta brasileira do lado de cá da modernidade (posso dizer isso? ou precisamos esperar mais uma década?) ser uma mulher. A distância histórica parece estar fazendo muito bem à poesia de Ana C.

Outra imagem para a tradição?

As reflexões aqui desenvolvidas levaram, em certos momentos, ao desejo de encontrar um termo ou uma imagem que pudesse substituir a palavra “tradição”, de modo a desviar dos problemas que determinam a impossibilidade do conceito de “tradição de mulheres”. Ana Cristina Chiara, na ocasião da banca de qualificação, levantava a hipótese de pensar no “armazém” do poema “minha avó e minha mãe”, de Adília Lopes, como imagem alternativa desse espaço menos organizado e iluminado do que se espera da Tradição, em sentido hegemônico, associado a certa prática do

acúmulo e da mescla dos mais diversos objetos, remetendo também à imagem da quinquilharia. De fato, o armazém poderia produzir uma interessante oposição à “House Beautiful” de Walter Pater, retomada por Curtius, o “arquivo das eras”, grande espaço onde são resguardadas as memórias da humanidade⁴²⁴.

Poderíamos, no entanto, falar de muitas imagens, especialmente a partir das poetisas aqui lidas. Poderíamos pensar em uma tradição “quântica”, que existe e não existe ao mesmo tempo, até que a observadora furiosa abra a caixa. No entanto, o risco da caixa de Adília Lopes é mais alto, quem pode estar viva ou morta quando abrir a caixa não é a tradição, mas somos nós mesmas: “na caixa está uma serpente/ para pegares no anel tens de abrir a caixa/ se abrires a caixa a serpente pode picar-te o dedo/ e tu podes morrer/ se não abrires a caixa” (LOPES, 2014, p. 17)

Por mais que a solução para o problema teórico-literário da “tradição de mulheres” e sua impossibilidade não seja atingida na substituição da ideia de tradição por outras palavras ou imagens (até porque o interesse do conceito e seu caráter problemático e irresolvido se mantém central), a produção de imagens alternativas parece de fato ser uma empreitada interessante tanto da poesia de mulheres, como da crítica feminista. Lembremos que Elaine Showalter também utilizava uma metáfora para pensar as primeiras ideias de *female tradition*, que ela denominava como um “continente perdido”, o qual veríamos emergir do oceano. Ora, considerando, hoje, a necessidade de sustentar, em qualquer imagem dessa ideia fugidia de “tradição de mulheres”, seu caráter paradoxal de impossibilidade resistente, talvez pudéssemos pensar um tipo de inversão dessa imagem.

Se um novo continente é algo que pode ser mapeado (e, coincidentemente, conquistado, com toda a carga problemática que essa imagem sugere), talvez uma ideia mais próxima do caráter paradoxal da tradição de mulheres seja o mapeamento de um oceano. Os oceanos fazem, na imagem de um mapa, o papel de negativo, um tipo de vazio misterioso sobre o qual se desenham as terras, e que, por isso mesmo, permite que sejam mapeados seus limites. Trata-se, talvez, de um espaço que não se situa como continente: é mais vago, mais vasto, mas também mais incerto. Não se podem mapear

⁴²⁴ “In 1876, the Victorian aesthete Walter Pater had declared that for the heirs of tradition the wealth of art and literature handed down through the ages was at all times accessible ‘in that House Beautiful, which the creative minds of all generations ... are always building together, for the refreshment of the human spirit.’ Rend Wellek has censured this conception of a ‘House Beautiful’ as aesthetic historicism (4:399), whereas Curtius characteristically praises it as a “landmark in the history of literary criticism” (ELLMA 400; 396)-- characteristically because he, like Pater, sees in History an “archive of the ages” in which the peoples of all times and places had entered their memories” (ELLMA 153; 143). History for Eliot, too, is essentially cultural history.” (UHLIG, 1990, p. 202-203)

barcos à deriva, ou medusas flutuando ao sabor das ondas. É possível, talvez, mapear pequenas ilhas (o continente-ilha da tradição de romancistas inglesas do século dezanove, de Showalter?), ou mesmo correntes marítimas. A exemplo de correntes marítimas, posso apontar a importância da “literatura confessional”, que não se resume nem foi criada por poetas mulheres, mas que determina um campo importante de produção poética de mulheres estadunidenses modernas, seja pela adesão ao estilo, seja, inclusive, pela sua recusa, e que continua a gerar ondas de diálogo irônico e transformador na produção das poetas do final do século vinte até a atualidade, um tema que merece ser mais explorado na poesia de Lopes e Cesar, como vimos. É possível marcar essa e outras correntes no mapa, mas o oceano da tradição não se mapeia.

A imagem parece produtiva. De fato, a imaginação aquática é útil para pensar esse campo, como já vimos. Falta, porém, a essa imagem, o caráter corrosivo que esse amálgama instável e diverso pode produzir nos conceitos supostamente estáveis da tradição hegemônica. Para tal, lancemos mão, uma última vez, da poesia de Adília Lopes:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas
(LOPES, 2014, p. 25)

Se os moinhos andam ao contrário, movidos pelas águas passadas (da tradição), o passado muda o presente. A ideia já estava em Eliot. Porém, a ação das águas passadas sobre os moinhos não é a ação esperada: elas não movem, mas “moem” os moinhos, substituindo os próprios moinhos em sua função, invertendo não a ordem (entre passado e futuro), mas a agência e a funcionalidade dos elementos do poema. Os poemas de Adília são tanto informados e transformados, movidos pelas águas passadas, como por elas desfeitos, dissolvidos, moídos. As camadas de inversão se multiplicam, e os conceitos, a ordem, são diluídos pela força motriz das águas: tudo é movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras poéticas das três poetas principais

CESAR, Ana Cristina.: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____.: *Correspondência Incompleta*. Organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.

_____.: *Crítica e Tradução*. São Paulo, Editora Ática, 1999.

LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim. Porto Editora, 2014.

_____.: *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim. Porto Editora, 2016.

_____.: *Dias e Dias*. Porto: Assírio & Alvim. Porto Editora, 2020.

SMITH, Patti.: *Babel*. New York: G. P. Putman's Sons. 1978.

_____.: *Early Work*. New York: W. W. Norton & Company. 1994.

_____.: *Just Kids*. New York: Harper Collins, 2010.

_____.: *M Train*. New York: Alfred A. Knopf, 2015.

Fortuna crítica das três poetas principais

ALMEIDA, Ana B.: *Adília Lopes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

BALTRUCH, Burghard.: “‘Ser poetisa e ter uma doença mental põe problemas’- a politização da loucura em Adília Lopes”. Apresentação no MLA International Symposium 2019.

BASTOS, Laíse Ribas.: “Entre Ana Cristina Cesar, o Nome e o Texto”. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial V. 3. Dossiê Ana Cristina Cesar. 2010.

BOSI, Viviana.: *Poesia em risco: Itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRIZUELA, N.: “‘Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede’, Ana Cristina Cesar y la fotografía” In.: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana (orgs.) *Cuerpo, experiencia y subjetividades*. Literatura brasileña contemporânea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros: *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.

CHIARA, Ana Cristina.: 12. “Nem ele, nem ela: só garotos”. *O percevejo online*. Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011.

_____.: *Ensaio de Possessão (Irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, EdUERJ, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O Cisne e Seu Canto Leitura dos Poemas de Fiama por Adília Lopes ou Fiama na Letra de Adília. Abertura ao Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia” da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dias 13 e 14 de abril de 2015.

DI LEONE, Luciana.: *Ana C: Nas Tramas da Consagração*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2011.

FALEIROS, A.; ZULAR, R.; BOSI, V.: *Sereia de papel*: Visões de Ana Cristina Cesar.

FRIAS, Joana Matos. “Um verso que tivesse um blue”. Prefácio. In.: CESAR, Ana C. *Um beijo que tivesse um blue*: antologia poética. Vila Nova de Famalicão: Quasi edições, 2005.

GREENING, Brittany.: *“Fire of Unknown Origin”*: Patti Smith, Androgyny and the New York Underground. Dissertação de Mestrado. Master of Fine Arts. Master of Arts. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, 2018.

HOLLANDA, Heloisa B.: “A imaginação feminina no poder”. In.: CESAR, Ana C.: *Poética*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013. pp.441-445

HONDA, Lilian.: *A Arte de Esgrimir no Vazio*: Normal, anormal e patológico na poesia de Adília Lopes. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH, USP. São Paulo, 2018.

KANE, Daniel - “Nor did I socialise with their people”: Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability. *Popular Music*. Vol. 31, No. 1 (January 2012), pp. 105-123.

KAYE, Lenny. Interview with Lenny Kaye. *PAIDEIA The Journal of KCC Reads*. V. 3, 2015.

KLOBUCKA, Anna. “Spanking Florbela: Adilia Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”. *Portuguese Studies* Vol. 19 (2003): 190 – 204.

_____. “Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa ” In *Veredas* 10 (Santiago de Compostela, 2008): 13-25.

_____. *O Formato Mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

LIMA, Manoel R. (org.); *A nossos pés*, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora. 2017.

MAFFEI, Luís. “O diabo ao espelho”. Texto de comunicação apresentado no II Colóquio Internacional Estar em Casa com Adília. 2021.

MARTELO, Rosa M.: Adília Lopes ironista. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2º sem. 2004

MUNHOZ, Erica. *As Luvas, as lâminas, o estilete da sua arte*: Intertextualidade e Leitura Feminina de Ana Cristina Cesar. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2017.

_____.: “Ecos de T. S. Eliot: a leitura reparadora de Ana Cristina Cesar”. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 12, nº 02 - ago/dez, 2020. (p. 814-834).

NASCIMENTO, Evando. Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: Signos em Tradução. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, C.; SILVA, T. (Org.), *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF. 2003. pp. 47 – 59)

NELSON, Maggie. *Women, The New York School, and Other True Abstractions*. University of Iowa Press: Iowa City, 2007.

PENNA, Beatriz Afonso.: *Problemas de gênero, problemas de escrita*: Um estudo das remissões intertextuais à Sylvia Plath na Poética de Adília Lopes. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019

RIAUDEL, Michel.: "Carta de Paris": Ao pé da letra. *Literatura E Sociedade*, 11(9), 228-241. 2006.

SANTANA, Alice.: “Meios de Transporte”. *Revista Serrote*, n. 23, 2016.

SANTIAGO, Silviano.: “Singular e anônimo”. In.: CESAR, Ana C.: *Poética*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

SILVA, Sophia de S.: “A poetisa e sua mestra”. *eLyra*. V. 14, 2019. Pp. 107-118.

_____.: “Reparar brechas: A relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andressen e Adília Lopes e a tradição moderna”. Tese de Doutorado. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2007.

SILVESTRE, Osvaldo M.: “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”. *Inimigo Rumor* n. 10. 2001. Pp. 24-28.

SISCAR, Marcos.: *Ciranda da Poesia: Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

ZULAR, Roberto.: “Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)”. In: FALEIROS, ZULAR, BOSI: *Sereia de Papel: Visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015. pp. 81-102

Referências Teóricas

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____.: *A Psicanálise do Fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Coleção Tópicos.

_____.: *O Ar e Os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____.: *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland.: *Mitologias*. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter: *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATTISTINI, Matilde. *Simboli e Allegorie: Dizionari dell’Arte*. Mondadori Electa. Milano, 2002

CÂNDIDO, Antônio.: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CÔRTEZ, Norma.: “Descaminhos do método: Notas sobre história e tradição em Hans-Georg Gadamer”. VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.274-290, Jul/Dez 2006.

COSTA, Cristina H.: Símbolo, complexo e mito: o mistério Bachelard. *Alea*. Rio de Janeiro. vol. 20/3. set-dez. 2018. Pp. 75-95

_____. A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina. *Remate de Males*. Campinas-SP, (35.2): pp. 393-418, Jul./Dez. 2015

_____. Mulher: uma essência vazia, mas resistente? *Recorte*. V. 11, n.1. 2014

DERRIDA, Jacques.: *A Farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____: *Esporas: Os estilos de Nietzsche*. tradução Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

DIAS, Sandra G.: “Anos 80: Happenings poéticos na ‘era do estilo’”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 110. 1 setembro de 2016. Pp. 19-40.

EISNER, Shiri.: *Bi: Notes For a Bisexual Revolution*. Berkley: Seal Press, 2013.

ELIOT, T. S.: “Tradição e Talento Individual”. In: *Ensaio*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. Pp. 37-48.

FERREIRA, Agripina. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel.: *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FREUD, Sigmund.: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume V; A Interpretação dos Sonhos vol. II e Sobre os Sonhos (1900-1901)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GADAMER, Hans G.: *Verdade e Método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALE, C. Jacob.: “Leatherdyke Boys and Their Daddies”: How to Have Sex without Women or Men. *Social Text*. No. 52/53, Queer Transexions of Race, Nation, and Gender (Autumn - Winter, 1997), pp. 223-236.

MOISÉS, Leyla Perrone.: *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

ORNAT, Marcio J.; SILVA, Joseli M.: “Espaço urbano, poder e gênero: uma análise da vivência travesti”. *Revista de Psicologia da UNESP* 9 (1), 2010. Pp. 83-95.

RICOEUR, Paul.: *A Simbólica do Mal*. Tradução: Hugo Barros e Gonçalo Martelo. Lisboa: Edições 70, 2019.

_____. *Do texto à ação: Ensaio de hermenêutica II*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés Editora, 1986.

ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française*. Paris: Le Robert, 2012.

ROGER, Sarah.: “Critics and their precursors: Theories of Influence in T. S. Eliot, Jorge Luis Borges and Harold Bloom”. In: *Bloomsburry Influences: Papers from the Bloomsburry Adaptations Conference*. Ed. E. H. Wright. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre.: *Jogar, Representar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SANTIAGO, Silviano.: *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SEDGWICK, Eve K.: “A Poem Is Being Written”. *Representations*. No. 17, Special Issue: The Cultural Display of the Body (Winter, 1987), pp. 110-143.

UHLIG, Claus.: “Tradition in Curtius and Eliot”. *Comparative Literature*, Vol. 42, No. 3 (Summer, 1990), pp. 193-207.

VOIGT, André F.: “Imaginação e história: um diálogo com Gaston Bachelard”. Anos 90, Porto Alegre, v. 16, n. 30, p. 143-156, dez. 2009

Crítica Feminista

BARSTOW, Anne L.: *Witchcraze: A new history of the European witch hunts*. New York: Harper Collins, 1994.

BEAUVOIR, Simone de.: *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRUMER, Anita.; DOS ANJOS, Gabriele.: “Gênero e reprodução social na agricultura familiar.”. *Revista Nera*. Ano 11, n. 12. Pp. 6-17. 2008.

CALIFIA, Pat.: *Public Sex: The culture of radical sex*. São Francisco: Cleiss Press, 1994.

CHOPARD, Armelle Le-Bras.: *As Putas do Diabo: Uma história da bruxaria*. Lisboa: Temas e Debates, 2007.

CIXOUS, Hélène.: *O riso da mesusa*. Tradução de Natália Guerrelus e Raíça França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLOUGH, Patricia Ticineto.: The Hybrid Criticism of Patriarchy: Rereading Kate Millett’s Sexual Politics. *Sociological Quarterly*. 35(3). Abril, 2005. Pp. 473 – 486.

COELHO, Catarina A.: *Direito das mulheres e injustiça dos homens: A tradução utópico-feminista de Nísia Floresta*. Dissertação de Mestrado. 2019

DALY, Mary.: *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973.

DOANE, Mary Ann.: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991

DUGGAN, Lisa.: "Me Too *Déjàvu*". *Boston Review*. 6 de dezembro de 2021.
<https://www.bostonreview.net/articles/me-too-deja-vu/>

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: A reader*. Sussex: Blackwell Publishing, 2011.

ELKINS, Katherine. "Stalled Flight: Horation Remains in Baudelaire's "Le Cygne." *Comparative Literature Studies* 39 (2002): 1-17. MLA Bibliography. Occidental College Library, Los Angeles. 24 Apr. 2006. p.6

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Blackwell, 2011.

ERKKILA, Betsy. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1992.

FEDERICI, Silvia.: *Witches, witch-hunting and women*. Oakland: PM Press, 2018.

_____.: *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FIGES, Eva.: *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. Nova York: Persea Books, 1970.

FIRESTONE, Shulamith.: *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Nova York: Morrow Editions, 1970.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitadas. 1971. Tradução de Áurea B. Weissenberg.

FRIENDMAN, Susan S.: *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

FUNCK, Susana B. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

GILBERT, Sandra GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979

HANSON, Susan.: “Gender and mobility: new approaches for informing sustainability”, *Gender, Place & Culture*, 17:1, 5-23, 2010.

HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine.: *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

HART, Lynda.: *Between the body and the Flesh: Performing sadomasochism*. New York: Columbia University Press, 1998.

HOLLANDA, Heloísa B.: “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil.”. Trabalho realizado para o Colóquio “Celebración y Lecturas: La Critica Literária en Latinoamerica”, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 20-24 de novembro de 1991.

_____.: *As 29 Poetas hoje*. (Org.). São Paulo: Cia. Das Letras, 2021.

_____.: *Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto*. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019.

JAMISON, Leslie. “Grand Unified Theory of Female Pain”: An essay on the wounded woman. *Longform*. Abril, 2014. Disponível em: <https://longform.org/posts/grand-unified-theory-of-female-pain>

KAMUF, Peggy; MILLER, Nancy K.: “Parisian Letters: Between Feminism and Deconstruction”, pp. 121-33 in HIRSCH, Marianne KELLER, Evelyn F. (eds).: *Conflicts in Feminism*. New York: Routledge. 1990

KOLODNY, Annette. Dancing through the Minefield: Some Observations of the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism. In: EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. West Sussex: Blackwell Publishing, 2011. p. 219–222.

MILLETT, Kate.: *Sexual Politics*. Nova York: Doubleday, 1970.

MOI, Toril. “I am not a woman writer: about women, literature, and feminist theory today”. *Feminist Theory*, V: 9 n: 3 (2008) 259-271.

MUNICH, Adrienne. Notorious signs, feminist criticism and literary tradition. In: GREENE, Gayle; KAHN, Coppelia. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Nova York: Methuen & Co, 1985.

MUZART, Zahide L. “Resgates e Ressonâncias: uma Beauvoir tupiniquim” In *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*, edited by Zahide L. Muzart and Izabel Brandão. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

OSTRIKER, Alicia S.: The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking. In: SHOWALTER, E. *The News Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.

_____.: **A Word Made Flesh: The Bible and Revisionist Women's Poetry**. Religion & Literature. Vol. 23, No. 3, Reconstructing the Word: Spirituality in Women's Writing (Autumn, 1991), pp. 9-26.

_____.: *Stealing the language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

PARKER, Sarah.: *The Lesbian Muse and Poetic Identity 1889-1930*. Londres: Pickering and Chatto, 2013.

PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (Eds.): *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

RUBIN, Gayle S.: *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

SEDGWICK, Eve K.: “Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você.” *Remate de Males*. V. 40, n.1 pp. 389-421. 2020. Tradução Camila Nogueira, Fabio Saldanha, Luiza Romão, Marcos Natali, Marianna Ruggieri e Roger Melo.

SILVA, Joseli M., ORNAT, Márcio J.: “Espaço urbano, poder e gênero: uma análise da vivência travesti.”. Revista de Psicologia UNESP 9(1), 2010.

SMITH, Teresa A.: *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2006.

WOOLF, Virginia.: *Um quarto só seu* e três ensaios sobre as grandes escritoras inglesas: Jane Austen, Charlotte & Emily Bronte e Gerorge Eliot. Tradução: Julia Romeu. São Sebastião do Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Outras obras literárias e sua fortuna crítica

BARROS, Deborah Paes de.: *Fast Cars and Bad Girls: Nomadic Subjects and Women's Road Stories*. Peter Lang Publishing, Nova York, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2012. Tradução de Ivan Junqueira.

BERTACINI, Vanessa C.: *A Desintegração Do Sujeito em A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath. Dissertação de mestrado. Unesp/Araraquara. Araraquara, 2018.

BISHOP, Elizabeth.: *Poemas Escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

BITTENCOURT, Rita L de F.: “Signo, cisne, sereia: notas sobre o (des)encontro em Mallarmé e Blanchot”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 232-236, abr./jun. 2013.

BOUGNOUX, Daniel. “L'éclat du signe.” *Littérature*, nº14, 1974. L'effet littéraire. pp. 83-93.

BRANDÃO, Fiana H. P.: *Obra Breve: Poesia Reunida*. Assírio e Alvin, 2017.

CARSON, Anne.: *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CHIAPARINI, Isabelle M.: “Entre a santidade e a histeria: os processos de escrita de Teresa d’Ávila. *Teoliterária* V. 11 n. 25, 2021.

CHISOLM, A. R. "Mallarmé: le vierge, le vivace...". *French Studies*, Volume XVI, 1962, pp. 359–363.

COSTA, Alex S., NENEVÉ, Miguel.: *As máscaras da colonização e as estratégias de resistência e descolonização no poema “Manuelzinho” de Elizabeth Bishop*. Revista Landa, v. 4, n. 2 (2016).

CREPSCHI, João. “Uivo”, de Allen Ginsberg: Uma Análise do Imaginário. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2017.

DICKINSON, Emily.: *Duzentos poemas*. Tradução, posfácio e organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio D’Água, 2014.

DIAS, Sandra G.: “Anos 80: Happenings poéticos na ‘era do estilo’”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 110. 2016. Pp: 19-40.

DOBIE, Madeleine.: *Embodying Oriental Women: Representation and voyeurism in Montesquieu, Montagu and Ingre*. *Cincinnati Romance Review*, 1994.

DUNCAN, Anne.: *Spellbinding Performance: Poet as witch in Theocritu’s Second Idyll and Apolloniou’s Argonautica*. *Helios*, vol. 28, no. 1, 2001.

- DURIÉ, Vladimir Z.: “L’Évolution D’un Symbole: Le ‘Cygne’ dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé”. *Philologia Mediana*, no 10, 2018.
- EDWARDS, Karren L. “Resisting representation: All about Milton’s Eve”. *Exemplaria*, 9:1. Pp. 231-253. 1997.
- FERREIRA, Armando O.: *Recortes da Paisagem: Uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop*. Tese de doutorado. FFLCH, USP, 2008.
- FUKUDA, Shiho.: “Beyond the doctor-patient relationship : Anne Sexton and her Psychiatrist, Dr. Martin T. Orne.” *Revista de Estudios Norteamericanos*, n.º 11 (2006), pp. 81 – 91.
- HICOCK, Bethany.: *Elizabeth Bishop’s Brazil*. Charlottesville, Londres: University of Virginia Press, 2016.
- KRANKS, David L.: “The Sounds of Supernatural Soliciting in ‘Macbeth’”. *Studies in Philology*, Vol. 100, No. 3 (Summer, 2003), pp. 346-383.
- LAMB, Marry E.: “Engendering the Narrative Act”: Old Wives' Tales in "The Winter's Tale", "Macbeth", and "The Tempest". *Criticism*, Vol. 40, No. 4 (fall, 1998), pp. 529-553.
- LAWLER, James A.: “A reading of Mallarmé’s ‘Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui’”. *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 9:1, 78-83, 1958.
- LEVERTOV, Denise.: *Collected poems*. New York: New Directions, 2013.
- LIMA, Manoel R.: *A nossos pés*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2017.
- LINTON, Anne E.: “Redeeming the ‘Femme Fatale’: Aesthetics and Religion in Théophile Gautier’s ‘La morte amoureuse’”. *The French Review*. Vol. 89, No. 1 (October 2015), pp. 145-156.
- LISBOA, Adriana.: *O Vivo*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- MAESO, Patricia B.: “As contradições brasileiras emergentes em Manuelzinho de Elizabeth Bishop”. *Revista Versalete*. Curitiba, Vol. 7, nº 13, jul.-dez. 2019.
- MARDOROSSIAN, Carine M.: Double [De]colonization and the Feminist Criticism of "Wide Sargasso Sea". Vol. 26, No. 2 (Spring, 1999), pp. 79-95.
- MATANGRANO, Bruno A.: “Cisne Isolado, Sujeito Deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens”. *Aletria*. V 24, N 3. 2014.
- MAUPASSANT, Guy De.: *A Pensão Tellier*. Trad. Novaes Teixeira. In.: *Obras de Guy de Maupassant - V.1 Contos e Novelas*. - Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1983.

_____.: *La maison Tellier*. Paris, Paul Ollendorff, Éditeur, 1891.

MONTAGU, Mary.: *The Turkish Embassy Letters*. Eds. Teresa Heffernan e David O'Quinn. Londres: Broadview Editions, 2013.

NETO, João Cabral de M.: *Museu de Tudo: poesia 1966-1974*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

OLIVEIRA, Isabela.: “*Melhor reinar no inferno*”: as representações do mal em *Paraíso Perdido*, de John Milton. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2023 (no prelo).

OLIVEIRA, Renato M.: Anne Sexton e a Poesia Confessional. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

OVIDIO.: *As Metamorfoses*. Ediouro, 1983. Tradução de David Jardim Junior.

PEREIRA, Paulo Alexandre.: “All about eve”: da presença de Eva em alguma poesia portuguesa contemporânea. *Teografias*. n. 2. Pp.7-19. 2012.

PILLINGER, Emily.: “And the gods dread to hear another poem”: The Repetitive Poetics of Witchcraft from Virgil to Lucan. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. N. 68 (2012), pp. 39-79.

PLATH, Sylvia.: *A redoma de vidro*. Tradução Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____.: *The Collected Poems*. New York: Buccaneer Books. 1981.

_____.: *Poesia Reunida*. Organização e Tradução de Marília Garcia. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PRYBYCIEN, Regina.: “Elizabeth Bishop e Pablo Neruda”: Náusica, Ulisses e os Caminhos da Poesia. *Revista Letras*, Curitiba, n. 65, p. 105-120, jan./abr. 2005. Editora UFPR.

SANTOS, Fabiano R.: “O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: O motivo da femme fatale entre Baudelaire e O decadentismo brasileiro.”. *Lettres Françaises*. n. 16 (1), 2015.

SEXTON, Anne.: *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1981

_____.: *A self-portrait in Letters*. Ed. Linda Grey Sexton, Lois Ames. Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

SEXTON, Linda G.: *Searching for Mercy Street: My Journey Back to my Mother, Anne Sexton*. Berkley: Counterpoint, 2011

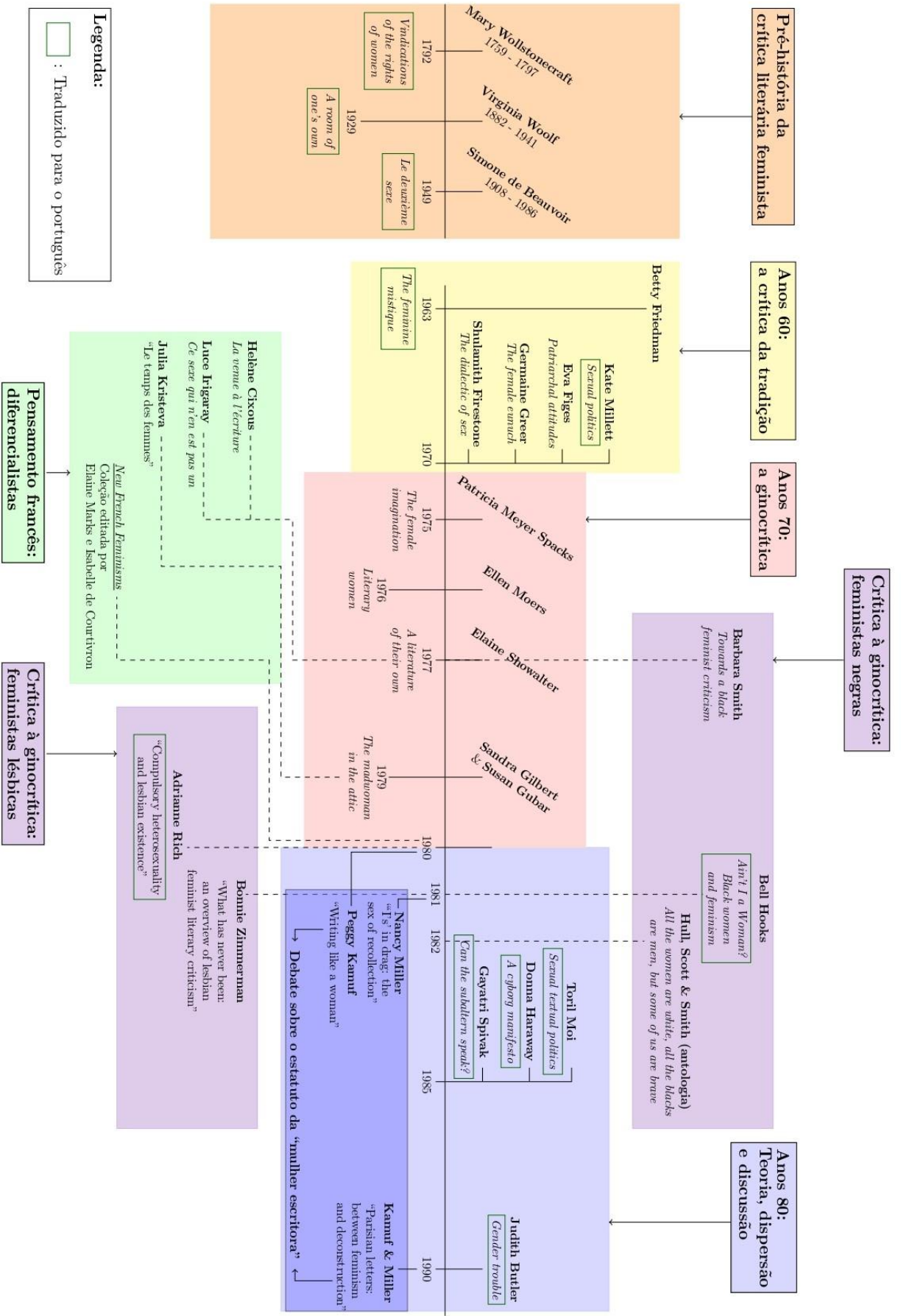
STIVALE, "Horny Dudes": Guy de Maupassant and the Masculine "Feuille de rose". *L'Esprit Créateur*. Vol. 43, No. 3, French Masculinities (Fall 2003), pp. 57-67.

SWORD, Helen.: "Leda and the Modernists". *PMLA*. Vol. 107, No. 2 (Mar., 1992), pp. 305-318.

TOMLINSON, Janis A.: "Burn it, Hide it, Flaunt it". *Art Journal*, 50:4, 59-64, 1991.

TORRANO, Jaa.: "Helena, de Eurípedes": Tradução Jaa Torrano. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 141-218.

TRIPP, Anna.: 1994: "Saying I: Sylvia Plath as tragic author or feminist text? Women: a cultural review Vol. 5. No. 3. 1994.



Anexo