



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

DHANDARA CAPITANI

**MULTIPLICIDADE TRANSCENDENTE:
IMAGINÁRIO E ARQUÉTIPOS NA LÍRICA FEMININA**

CASCVEL
2019

DHANDARA CAPITANI

**MULTIPLICIDADE TRANSCENDENTE:
IMAGINÁRIO E ARQUÉTIPOS NA LÍRICA FEMININA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *campus* de Cascavel.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL
2019

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Capitani, Dhandara
Multiplicidade Transcendente : Imaginário e Arquétipos na Lírica Feminina / Dhandara Capitani; orientador(a), Antonio Donizeti da Cruz, 2019.
167 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Literatura Comparada. 2. Escrita de Autoria Feminina. 3. Imaginário. 4. Arquétipos na Literatura. I. Cruz, Antonio Donizeti da. II. Título.

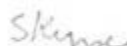
DHANDARA CAPITANI

MULTIPLICIDADE TRANSCENDENTE: Imaginário e Arquétipos na Lírica Feminina


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADA pela seguinte banca examinadora:


Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Maria Aparecida Rodrigues

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)


Raquel Terezinha Rodrigues

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)


Beatriz Helena Dal Molin

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 14 de agosto de 2019

Aos fragmentos de mim no mundo,
meus filhos.

A Gaia, Γαία.

A Cronos, Κρόνος.

Ao Caos, Χάος.

AGRADECIMENTOS

*I came up with one thing
And I don't believe I'm wrong
That nobody,
But nobody
Can make it out here alone.¹
– Alone, by Maya Angelou*

Aceito e agradeço a tudo que me trouxe até este lugar de privilégio que é a pós-graduação e, em especial, o doutorado. Que esta conquista honre a vida e a existência dos meus pais, dos meus avós, e de todos os que vieram antes deles. Que as vitórias e as alegrias sejam celebradas, e que dos erros saiam lições e transformação. Que os conhecimentos materializados nestas páginas possam ajudar aos que percorrem os caminhos das Letras e da Literatura e que sejam permanentes nas minhas aulas e nas vidas que eu toco como professora;

Ao Programa em Pós-Graduação em Letras da Unioeste, pela oportunidade e pelos ensinamentos, aos professores que coordenaram o programa enquanto fui estudante: a grande profa. Lourdes K. Alves, o incrível prof. Antonio Donizeti da Cruz, a competente profa. Terezinha da Conceição Costa-Hübes; à equipe sempre zelosa e responsável, em especial às secretárias Tatiana Borges e Daiane Souza;

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, por ter confiado em meu trabalho e possibilitado que eu estivesse nessa jornada de conhecimento. Agradeço, também, por todos os exemplos de grande profissional, artista sensível e incrível ser humano, por sua compreensão e sua humanidade ao compreender e acolher também minhas dificuldades;

Agradeço ao meu marido, Rafael Capitani, por toda a força e o amor, pela inominável ajuda, e pelo que somos juntos;

À minha irmã Ximena Seidel, por tudo que ela é e representa para mim, e, pontualmente, pela grande ajuda com as traduções e por aceitar engrandecer artisticamente este trabalho;

A cada professora da banca de defesa, pela generosidade em dedicar seu tempo para contribuir com este trabalho: Profas. Dras. Beatriz Helena Dal Molin, Maria

¹ Nossa tradução: Eu entendi uma coisa/ e não acredito que eu esteja errada/ Que ninguém,/ Mas ninguém mesmo/ Sobrevive por aqui sozinho (trecho do poema "Alone").

Aparecida Rodrigues, Raquel Terezinha Rodrigues, Adriana Fiuza, Alexandra Santos Pinheiro e Lourdes Kaminski Alves;

Agradeço ao professor Dr. Acir Dias da Silva pela colaboração durante o primeiro semestre de 2018, presidindo a banca de qualificação e contribuindo com sugestões para o texto;

Aos amigos que permaneceram, em especial: Mick Crestani, Dayane Ribeiro da Silva, Osmar dos Santos Canto e Juliano Bernardino Neres, por tudo que eles sabem que são para mim;

A algumas pessoas que me ajudaram durante este percurso de diferentes formas: minhas irmãs Claudia e Priscila; e às mulheres que com tanto carinho cuidaram do que tenho de mais valioso: Daiane, Belle, Flavia e Ali. Sem elas, não haveria tese;

Por fim, de forma muito especial, aos meus maravilhosos alunos da graduação de Letras Português/Inglês da Unioeste, para sempre presentes, com quem divido diariamente minha paixão pela literatura, há anos, que tão generosamente me permitem crescer com eles, que me ensinam mais do que imaginam.

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.

Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao Mar o Perigo e o Abysmo deu,
Mas foi nele que espelhou o Céu.

Fernando Pessoa

CAPITANI, Dhandara. **Multiplicidade Transcendente**: imaginário e arquétipos na lírica feminina. 2019. 167f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

RESUMO

O Imaginário não é um conjunto finito e imutável de imagens que já existem sobre certo tema; ao contrário, comporta as potencialidades da criação humana, inclusive abrangendo as possibilidades de mudanças e transposições de forma diacrônica. Por um processo mimético, a literatura representa o mundo – e por esse motivo, compreender e analisar literatura é compreender a analisar o mundo e o humano, representados. Pelo estudo das imagens e dos símbolos, de forma acentuada quando cristalizados pela elaboração estética da poesia, “o arquétipo diversifica e singulariza as mensagens do Eu inconsciente” (DURAND, 1995, p. 37). Pensando a questão da literatura de escrita feminina, por muito tempo as mulheres foram musas e não escritoras, o que significava uma representação a partir de uma perspectiva externa. Dessa forma, esta pesquisa se fundamenta na premissa de que quando as próprias escritoras tematizam contextos e experiências que lhe sejam específicos, recriam e reelaboram elementos de um imaginário feminino, criando um legado de inestimável valor para a compreensão da Mulher. Neste contexto, o objetivo desta pesquisa foi de analisar três diferentes conjuntos arquetípicos – a Mulher Selvagem, a Mãe e a Anciã. Além destes, as poetisas demonstram que em grande parte dos poemas cujo tema é o feminino a representação imagética transgredir os limites arquetípicos. De forma similar, quando produzem metapoemas com voz enunciativa feminina, as representações alcançam uma multiplicidade que transcende limites. A metodologia empregada foi de revisão bibliográfica, analisando toda a obra poética de quatro poetisas contemporâneas, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Alejandra Pizarnik e Maya Angelou, selecionando poemas cujo tema fosse o feminino e a mulher, ou que marcadamente tivessem uma voz enunciativa feminina. Dessa seleção, cerca de dez poemas foram objeto de análise para cada matriz arquetípica. Essencialmente, as imagens e ideias conectadas ao arquétipo da Mulher Selvagem se voltam a um retorno da sabedoria feminina em sua forma mais primitiva – tomando a palavra como compreendemos os próprios arquétipos, ou seja, primordial. O arquétipo Materno é complexo e envolve os mistérios da vida e da morte, pois no feminino está a potência da criação e também nele a responsabilidade pela geração para uma existência que inevitavelmente se encaminha para a morte. Sob o arquétipo da Anciã o tema da morte como parte da vida torna-se mais acentuado. Ao buscarem a si mesmas e à essência da palavra e da palavra poética, as poetisas reelaboram imagens sobre o poder criador, em um processo poético de totalização a que propus chamar de Multiplicidade Transcendente. Para os estudos sobre Criação Poética, Arquétipos e Imaginário, as teorias de autores como Gaston Bachelard (1994, 1997, 2018), Gilbert Durand (1995, 1996, 2001, 2014), Clarissa Pinkola Estés (2014), Carl Gustav Jung (2000a, 2000b, 2007, 2017), Octavio Paz (1981, 2006) e Anchyses Jobim Lopes (1996) foram essenciais. Enquanto referências sobre o feminismo e escrita feminina, buscamos os estudos de Simone de Beauvoir (1990, 2016a, 2016b), Donna Haraway (1995), Ana Cristina Cesar (1999), Heloísa Buarque de Hollanda (1982, 1994, 2011) e Hélène Cixous (1995).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; análise poética; arquétipos na literatura; imaginário; escrita feminina.

CAPITANI, Dhandara. **Transcendental Multiplicity**: imagery and Archetypes in Feminine Lyrical Literature. 2019. 167p. Thesis (Philosophical Doctorate in Letters) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

ABSTRACT

The Imaginary is not a finished and unchanging set of images that already exists on certain themes, but comprehends the potentialities of human creation, including the possibilities of diachronic changes and transpositions. By a mimetic process, literature represents the world – hence, understanding and analyzing literature means understanding and analyzing the world and humanity, represented. Through the study of images and symbols, especially when crystallized by the aesthetic elaboration of poetry, "the archetype diversifies and unifies the messages of the unconscious Self" (DURAND, 1995, p. 37). Considering the question of feminine literature, for long women were muses and not writers, which meant their representation came from an external perspective. Thus, this research is based on the premise that when women write themselves about their own context and experiences, they recreate and re-elaborate elements of a feminine imaginary, creating a legacy of unique value for the understanding of women. In this context, the objective of this research was to analyze three different archetypal sets – the Wild Woman, the Mother and the Elder. In addition to these, the poets demonstrate that in most of the poems whose theme is the feminine, the representation transgresses the archetypal limits. Similarly, when they write metapoems with a female enunciating voice, the representations reach a level of multiplicity that transcends limits. The methodology chosen was a bibliographical review, analyzing the poetic work of four contemporary poets, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Alejandra Pizarnik, and Maya Angelou, selecting poems whose subject was the feminine and women, or that had a marked female enunciating voice. From this selection, about ten poems were analyzed for each archetypal matrix. Essentially, the images and ideas connected to the Wild Woman archetype point to a regaining of female wisdom in its most primitive form – taking the word as we understand the archetypes themselves, that is, primordial. The Maternal archetype is complex and involves the mysteries of life and death, for in the feminine as the power of creation and, as consequence, the responsibility of creating into an existence that inevitably end in death. Under the Archetype of the Elder, the theme of death as part of life becomes even more pronounced. When searching for themselves, for the essence of words and for the essence of the poetic word, poets re-elaborate images on the creating power, in a poetic process that I proposed to name Transcendental Multiplicity. For the studies on Poetic Creation, Archetypes and Imaginary, the theories of authors such as Gaston Bachelard (1994, 1997, 2018), Gilbert Durand (1995, 1996, 2001, 2014), Clarissa Pinkola Estés (2014), Carl Gustav Jung (2000a, 2000a, 2007, 2017), Octavio Paz (1981, 2006), and Anchyses Jobim Lopes (1996) were essential. As references on feminism and feminine writing, the studies of Simone de Beauvoir (1990, 2016a, 2016b), Donna Haraway (1995), Ana Cristina Cesar (1999), Heloísa Buarque de Hollanda (1982, 1994, 2011), and Hélène Cixous (1995) were fundamental.

KEYWORDS: Comparative Literature, Lyrical Analysis, Archetypes in Literature, Imagery, Feminine Writing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. A Mulher Selvagem	60
Figura 2. A Mãe	82
Figura 3. A Anciã	105
Figura 4. Complexidade	123

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
LISTA DE FIGURAS.....	x
INTRODUÇÃO.....	12
1. ESCRITA FEMININA: não, essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica.....	18
2. AS ESCRITORAS E SEUS LAÇOS.....	28
2.1 De la muerte / y de sus extrañas manos: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik.....	29
2.2 We look at our world and speak the word aloud: Adélia Prado e Maya Angelou.....	36
2.3 Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida: Projetos estéticos plurais.....	42
3. ARQUÉTIPOS (RE)APRESENTADOS.....	49
3.1 Quisiera hablar de la vida / Pues esto es la vida: poesia e sonho.....	51
3.2 E ela insiste e sua voz é humana: Arquétipos na literatura.....	55
4. A MULHER SELVAGEM.....	60
5. A MÃE.....	82
6. A ANCIÃ, OU A MÃE-DA-ÁGUA.....	105
7. UM DIA FIZEMOS UM VERSO TÃO PERFEITO / QUE AS PESSOAS COMEÇARAM A RIR: MULTIPLICIDADE TRANSCENDENTE.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	154
ANEXO I - Justificativa simbólica das ilustrações.....	162

INTRODUÇÃO

Por muito tempo, as mulheres tiveram espaço na literatura enquanto musas, mas não como autoras. Há razões sistêmicas para isso, uma vez que até mesmo o direito de aprender a ler e a escrever nos foi negado por um período maior do que para os homens em geral. Além disso, ainda que tenham escrito, seus textos por vezes não foram lidos à época da escrita – como ocorreu com a obra de Emily Dickinson, uma das autoras mais importantes da poesia norte-americana, somente publicada após sua morte – tendo, assim, sua recepção limitada.

Outras escritoras, quando lidas em seu próprio tempo, sofreram o que se chama de “apagamento histórico”, quando sua participação em determinado movimento ou período artístico é diminuída, negada ou ignorada – a exemplo do que houve com Aphra Behn, a dramaturga inglesa do século XVII que conquistou sucesso de público com suas peças, influenciou o cenário teatral de sua época, mas não obteve reconhecimento da relevância histórica de sua obra, mesmo tendo escrito o primeiro romance em língua inglesa (*Oroonoko*, publicado em 1688) e tendo sido a primeira escritora profissional da Inglaterra (BRITISH LIBRARY, s/d); ou Kate Chopin, na América do Norte, que teve seus livros recolhidos e proibidos após a publicação do romance *The Awakening* – a punição seria devida ao enredo do romance: uma mulher que decide buscar seus próprios interesses e descobrir-se como indivíduo, em vez de permanecer cuidando apenas dos cuidados com o marido. De fato, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (PERROT, 2005, p. 33).

Para além disso, escutar a voz das mulheres é um ato de restabelecimento: “Falar de mulheres não é somente relatar os fatos em que esteve presente, mas reconhecer o processo histórico de exclusão de sujeitos” (COLLING, 2014, p. 107-108). Portanto, mais do que “falar de mulheres”, guardar e fazer ecoar a voz de escritoras é um ato de transgressão das regras que há muito foram impostas a tantas grandes mulheres, como Emily, Aphra e Kate.

Compreendendo que a escrita literária é uma maneira do humano tentar apreender, entender e explicar o mundo e a si mesmo, a ideia desta pesquisa surgiu a partir da necessidade de analisar e entender a representação feminina na literatura, com a demanda de que fosse por meio do labor artístico de poetisas mulheres. A representação da mulher como musa por poetas e artistas homens acaba sendo, de

forma mais ou menos acentuada – dependendo do artista, do contexto e da obra – uma representação exterior, o que não dá conta da *complexidade* feminina que se tem quando a representação é a partir da compreensão de si ou de outras iguais a si.

Assim, a essência da presente pesquisa é realizar uma análise de como quatro poetisas mulheres representam diferentes formas de manifestação do feminino, divididas neste trabalho em três Arquétipos. Proponho² que, nesse percurso, as poetisas transcendem certas delimitações, escrevendo uma poesia que canta a complexidade e a multiplicidade da mulher contemporânea. Nesta perspectiva, a escrita é parte do processo de assimilação e reelaboração do imaginário sobre o feminino: na jornada de representação dos elementos e ideias do que é ser mulher na pós-modernidade, as escritoras recriam, reelaboram e ultrapassam limitações, por meio de uma poesia que agrega os elementos diferentes sem homogeneizá-los, podendo ser compreendido como o processo poético de Multiplicidade Transcendente.

Para alcançar este objetivo, de realizar uma análise abrangente sobre o tratamento dado ao tema específico da existência feminina no mundo atual, alguns fatores foram determinantes: busquei autoras mulheres, para que a representação fosse a partir de um lugar de fala autêntico. Assim, era importante que as autoras fossem contemporâneas, com obra poética a partir da segunda metade do século XX. Além disso, para que as análises pudessem ser compreendidas de forma também abrangente, escolhi poetisas que fossem de diferentes locais e com estilos e vivências diversos, para que as representações pudessem ser variadas.

Com estes critérios, foram escolhidas duas escritoras da literatura brasileira, uma poetisa argentina e uma estadunidense, que formam um conjunto que se complementa, mas que, até o momento, ainda não haviam sido unidas em um projeto acadêmico: Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Alejandra Pizarnik e Maya Angelou. Dentro desse conjunto, é possível fazer uma subdivisão, em dois pares semelhantes, cada um formado por uma poetisa brasileira e uma estrangeira, apenas por questão

² Segundo estudos contemporâneos (como TSALLIS; MORAES, 2016; ARENDT; MORAES, 2016; HARAWAY, 1995, entre outros), a utilização da primeira pessoa do singular em textos acadêmicos, principalmente aqueles produzidos por pesquisadoras mulheres, é uma forma de situar a escrita: “um conhecimento que não apaga as suas marcas, mas que se afirma como conhecimento objetivo na justa e na exata medida em que é local, situado, mediado” (ARENDT; MORAES, 2016, p. 16). No *Capítulo 1 – Escrita Feminina*, aprofundo este ponto e esclareço como esta escolha também se relaciona com o próprio tema desta tese.

de organização da pesquisa. O primeiro par é composto por Adélia Prado e Maya Angelou, cujas obras obtiveram grande sucesso de público, sendo consideradas importantes escritoras das literaturas de seus países. Na pesquisa realizada, até o ano de 2019 não foram encontrados trabalhos acadêmicos que aproximassem Adélia e Maya, além deste. As outras duas poetisas, Ana e Alejandra³, começaram suas produções literárias jovens, publicando seus poemas antes dos 20 anos. Ambas também tiveram reconhecimento de crítica durante seu próprio tempo: uma das coletâneas de poemas de Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, teve o prólogo da primeira edição, em 1962, escrito por Octavio Paz, já na época um grande escritor; e Ana Cristina Cesar participou da vanguarda poética brasileira dos anos 1970, tendo participado das mais importantes coletâneas da época, como a *26 poetisas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

Cumprido destacar que todas as autoras escolhidas foram contemporâneas umas das outras em algum momento, tendo escrito durante o século XX e XXI. Portanto, a potência do feminino que pode ser percebida em suas obras é atual.

Definidas as autoras, o processo de delimitação do corpus da pesquisa teve início. Tomei como referência para todas as escritoras os poemas conforme publicados nas antologias de poemas de cada uma. Começando por Maya Angelou, sua obra poética completa foi publicada em 2015 (*Maya Angelou: the complete poetry*), ano seguinte à sua morte, compreendendo os 6 livros publicados em vida e mais outros poemas criados para ocasiões diversas, mas pela primeira vez reunidos, em um total de 183 poemas. Em 2016, a obra *Poesia Reunida* traz os 455 poemas de Adélia Prado publicados em suas 8 coletâneas. Desde então, a poeta não publicou outro livro de poemas até o momento.

Também em 2016 os poemas de Ana Cristina Cesar são reunidos, tanto os já publicados em coletâneas como também, de forma inédita, uma seleção dos poemas publicados no livro-homenagem *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008). Chamo de “livro-homenagem” por ser uma edição especial, com mais de 450 páginas em formato grande e ilustrado com fotos e registros dos rascunhos de textos

³ Outra pequena transgressão à norma da escrita acadêmica à qual me aventuro neste texto seria a evocação das autoras por seus primeiros nomes, uma vez que estes as caracterizam como femininas. Estamos tratando, afinal, de mulheres cis, binárias de gênero, que se identificam como *mulheres* e que tematizam a sua própria existência enquanto mulheres nos contextos e sob os paradigmas em que viveram. O chamamento dessas mulheres pelos seus “nomes de família” não seria uma forma de reduzi-las a um sistema histórico que privilegia a manutenção do nome do patriarca?

diversos (poemas, trechos de narrativas, listas, rascunhos de ensaios, além de desenhos e experimentações de diversos tipos), em formato grande e colorido, com tiragem pequena. No *Poética*, foram reunidos 309 poemas de Ana C. Porém, como foram compilados apenas poemas selecionados dos textos da “pasta rosa”, não é possível dimensionar o número exato de poemas da autora, pois também se esbarra nas delimitações teóricas do que seriam “poemas” entre tantos textos diferentes⁴.

Quanto a Alejandra Pizarnik, sua obra poética completa foi publicada em 2017, sob o título de *Poesía Completa*, com 326 poemas. Contudo, tratava-se da poesia completa em língua espanhola. Em 2018, foi lançada uma coletânea de poemas em língua francesa, escritos durante o período em que Pizarnik morou em Paris. O livro foi lançado em uma edição bilíngue francês-inglês, sob o título *The Galloping Hour: French Poems*, com 28 poemas, que também foram analisados. Também no ano de 2018, outros dois livros de Alejandra Pizarnik ganharam edições bilíngues, com traduções para o português, sendo a primeira vez que poemas da argentina foram publicados em língua portuguesa: *Árvore de Diana* e *Os Trabalhos e as Noites*.

Desta maneira, o trabalho de análise do conjunto das obras poéticas das escritoras pôde ser feito de forma abrangente, incluindo até mesmo poemas que antes não haviam sido publicados em outros lugares, como os poemas do *Galloping Hour*, de Pizarnik, assim como alguns de mais difícil acesso, como os da pasta rosa de Cesar. De fato, uma das preocupações para a seleção dos poemas a compor o corpus final da pesquisa era que estes fossem de diferentes momentos das carreiras das autoras, para que representassem um espírito em comum em cada obra, e não apenas de uma ou outra coletânea.

Ao total, mais de 1300 poemas foram lidos e analisados para que então ocorresse a seleção daqueles poemas que tematizassem o feminino, por meio da enunciação do poema por um eu-lírico feminino ou que representasse alguma mulher ou figura feminina, quando se compreendesse que pertenciam ao imaginário feminino.

O tema, portanto, foi o cerne para a escolha dos poemas, para chegar a uma resposta para a inquietação sobre como o imaginário feminino é composto e representado na composição estética dessas poetisas contemporâneas. Como forma

⁴ Como consegui encontrar e adquirir o *Antigos e Soltos*, também li os textos dessa publicação procurando por poemas que se encaixassem nos requisitos definidos.

de organizar os achados, foram delimitados 3 grandes conjuntos para dividir os temas mais recorrentes, correspondentes a Arquétipos femininos:

1) A Mulher Selvagem, o grupo de elementos que incorpora a exploração dos instintos, da sexualidade, a descoberta da própria força fundamental, sua conexão com a natureza, com sua intuição e a potência desses laços;

2) a Mãe enquanto criadora, a deusa, aquela que provê a vida, que inicia e nutre, mas que, enquanto detentora da potência criadora, também tem como outra face a força destruidora;

3) a Anciã, a mulher sábia, mais velha. Aquela que tendo passado pelos ciclos da vida os compreende e torna-se, então, a *fonte* do conhecimento sagrado, que tudo abrange e compreende, aquela que compreende a morte como parte da vida.

Acontece que estes limites não foram suficientes para descrever o modo de fazer poético encontrado nos poemas das escritoras quando tematizavam o feminino. Assim, criei uma quarta categoria de análise, em que a complexidade dos temas se aprofunda nas elaborações poéticas das autoras selecionadas. Neste, diferentes arquétipos se apresentam de forma muito próxima, a autoria feminina é marcada e reafirmada pela busca por uma identidade, assim como experimentações linguísticas, com forte presença de metapoemas sobre a escrita enquanto mulheres chamam a atenção. Seria um *zeitgeist*, um espírito de época, fundamentalmente feminino, uma vez que têm o gênero tão marcado, conforme veremos?

Com o intuito de investigar esta questão, a presente tese em Literatura Comparada foi desenvolvida enquanto pesquisa descritiva, qualitativa e interpretativa. Para os estudos sobre Criação Poética, Arquétipos e o Imaginário, as teorias de autores como Gaston Bachelard (1994, 1997, 2018), Gilbert Durand (1995, 1996, 2001, 2014), Clarissa Pinkola Estés (2014), Carl Gustav Jung (2000a, 2000b, 2007, 2017), Octavio Paz (1981, 2006) e Anchyses Jobim Lopes (1996) foram essenciais. Enquanto referências sobre o feminino, buscamos os estudos de Simone de Beauvoir (1990, 2016a, 2016b), Donna Haraway (1995), Ana Cristina Cesar (1999), Heloísa Buarque de Hollanda (1982, 1994, 2011) e Hélène Cixous (1995).

Assim, esta escrita foi organizada de forma que, no primeiro capítulo, a questão da *Escrita Feminina* é estudada, para fundamentar as reflexões seguintes. No *Capítulo 2 As Autoras e seus Laços*, tento demonstrar e explicar como as autoras,

dentro de sua singularidade, podem ser compreendidas como um conjunto coeso. O *Capítulo 3 Arquétipos (Re)presentados* é um estudo sobre a representação arquetípica nas obras literárias e como podemos compreender essa relação entre as ciências e a arte. A partir de então, cada capítulo seguinte é dedicado ao estudo de um dos Arquétipos delimitados, com as análises de 3 a 5 poemas de cada autora, sendo os *Capítulos 4, 5 e 6* os estudos da *Mulher Selvagem, Mãe e Anciã*, respectivamente. Finalizando, apresento e analiso os poemas que formam este conjunto de obras de representação da complexidade feminina, da busca, da experimentação linguística.

1. **ESCRITA FEMININA: não, essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica⁵**

Para começar o estudo sobre a escrita feminina, é importante explicar as razões para que este texto seja escrito na primeira pessoa do singular, pois esta escolha está inseparavelmente ligada aos outros aspectos dos estudos feministas que se seguem neste capítulo. Evocando o termo “olhar de Deus”, cunhado por Donna Haraway no artigo *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995), Maria Moraes e Alexandra C. Tsallis teorizam sobre a como

escrita acadêmica é, muitas vezes, marcada por um certo ‘olhar de deus’, isto é, um estilo de pensamento que se apresenta como um olhar desencarnado, deslocalizado. Olhar que, de longe, de sobrevoo, se lança sobre o outro, colocado no lugar do seu objeto. Olhar que se pretende não mediado (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p).

É interessante pensar sobre como já é amplamente reconhecida na Linguística a falácia da “neutralidade”, ou seja, todo ato de fala denota valores sobre o mundo. Mesmo assim, continuamos utilizando gramáticas no texto acadêmico que tentam ser “descontextualizadas”, como se a voz enunciativa do texto acadêmico fosse descorporificada, apenas existindo para trazer uma Verdade.

A consequência disso acaba sendo um instrumento de hierarquização do pesquisador sobre seu objeto: “Olhar que opera pela distância e pela separação: aqui o sujeito que conhece, com suas razões, lá o objeto a ser conhecido, ele próprio, na ignorância.” (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p).

A filósofa Donna Haraway é, primariamente, uma estudiosa do feminismo. Em seu trabalho *Saberes localizados* (1995), a autora elabora os fundamentos para uma pesquisa acadêmica que não apague aquele ou aquela que pesquisa: “A questão da ciência para o feminismo diz respeito à objetividade como racionalidade posicionada”, uma vez que “Não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. **O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular**” (HARAWAY, 1995, p. 32-33, grifos meus). Mais que isso,

⁵ Trecho do ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (CESAR, 1999, p. 231).

Suas imagens não são produtos da escapatória ou da transcendência de limites, isto é, visões de cima, mas sim a junção de visões parciais e de vozes vacilantes numa posição coletiva de sujeito que promete uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar (HARAWAY, 1995, p. 32-33).

Ela propôs uma nova ética de escrita, a partir da “objetividade corporificada”, compreendendo que “a objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto” (HARAWAY, 1995, p. 21). Sobre isso, Ronald Arendt e Marcia elaboram:

A questão colocada pela autora incide justamente na afirmação de que a objetividade não diz respeito a um desengajamento ou a uma purificação máxima do conhecimento a fim de alcançar com precisão o objeto “lá fora”. Os objetos não preexistem num mundo “lá fora”, eles são antes efeitos de práticas de mapeamento, são efeitos de fronteiras que se engendram cotidianamente nas lutas nas ruas, nas bancadas dos laboratórios e também na escrita. A objetividade é um projeto político – e epistemológico – de mapeamento de fronteiras. O que conta como objetividade a partir de nossas práticas de pesquisas? A resposta a essa pergunta é dada localmente por um conhecimento que não apaga as suas marcas, mas que se afirma como conhecimento objetivo na justa e na exata medida em que é local, situado, mediado. (ARENDRT; MORAES, 2016, p. 16)

O termo utilizado pelos pesquisadores “efeitos de práticas de mapeamento” ajuda a compreender o projeto ético de Haraway para a escrita que cristaliza a pesquisa acadêmica: definições de corpus, por exemplo, que determinam o escopo de uma pesquisa (ou seja, é anterior ao próprio “texto” acadêmico), são realizadas a partir de uma localização temporal, contextual, local de cada pesquisador, incluindo, nesta lista de determinantes, até mesmo questões pessoais⁶. Dessa forma, o conhecimento é objetivo por ser “local, situado, mediado”, fundamentado em uma ética do que Haraway chama de “tomada de posição”.

Estas escolhas não implicam em perda de qualquer princípio importante da pesquisa acadêmica:

Objetividade, racionalidade, visão, ciência: nenhum desses termos é abandonado no projeto feminista de Haraway. Eles são vasculhados

⁶ Nesta própria pesquisa, por exemplo. A escolha das autoras cujas obras comporiam só foi possível porque, tendo estudado no Brasil, conheço a literatura brasileira, sendo que duas das quatro autoras são brasileiras. Um fator pessoal que afetou a delimitação foi as línguas em que sou proficiente, sendo o inglês, o que me permite ler Maya Angelou, e a possibilidade de leitura em espanhol, o que possibilitou que Alejandra Pizarnik estivesse no grupo. Se pensarmos o recorte temporal, no ano de 2018 foram lançadas 3 coletâneas de poemas de uma das autoras, das quais uma era inédita.

e refeitos. Eles são situados, tomados como práticas imanentes, sem nenhum apelo a uma transcendência (ARENDR; MORAES, 2016, p. 17).

Ao contrário, o que se ganha é uma compreensão de que o conhecimento é tecido e elaborado a partir de posições tomadas ética e responsavelmente:

Não há um ponto de vista feminista único porque nossos mapas requerem dimensões em demasia para que essa metáfora sirva para fixar nossas visões. Mas a meta de uma epistemologia e de uma política de posições engajadas e responsáveis das teóricas feministas de perspectiva permanece notavelmente potente. **A meta são melhores explicações do mundo, isto é, "ciência"**. (HARAWAY, 1995, p. 32, grifos meus)

Tasallis e Moraes apontam para os prejuízos ao se permanecer em uma epistemologia monotônica, uma vez que

enquanto o texto acadêmico for escrito na gramática do “olhar de deus” ele não cessará de reinstalar a única história na ciência, a história da separação, do corte, da purificação. E mais do que isso, a história de uma certa forma de poder que impõe ao outro uma única existência. (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p)

A escrita feminina se mostra, nesse contexto, como uma forma de subversão de um sistema hegemônico, uma vez que, como afirma Judith Butler, “como repudiado/excluído dentro do sistema, o feminino constitui uma possibilidade de crítica e de ruptura com esse esquema conceitual hegemônico” (BUTLER, 2018, p. 61). Além disso, Tasallis e Moraes destacam “que no português a voz do neutro, retomada na escrita científica, é redigida no masculino”. Assim, “afirmar o feminino na ciência é uma forma de convocar as marcas que fazem um olho ver o que vê, um cientista dizer o que diz. É uma forma de afirmar que não há conhecimento sem marcas, sem mediações” (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p). Com o mesmo propósito de situar e reafirmar sua enunciação enquanto pesquisadora, Hélène Cixous escreve seu clássico *La Risa de la Medusa* (1995) como uma mulher falando para mulheres.

Esta seria uma atitude de “fazer COM e não SOBRE o outro”, sendo que esta atitude, longe de ser impositiva, “opera no sentido da localização do conhecimento, entendendo que dizer localização do conhecimento é afirmar que jamais se está sozinho no campo de pesquisa. Localização tem o sentido de afirmar a conexão com o outro (...)” (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p), ou seja, uma gramática corporificada

para o texto acadêmico é o modo que incorpora as conexões locais e contextualizadas com seu objeto de pesquisa, seu arcabouço teórico, seus possíveis leitores.

Vimos que a escolha de uma ética de pesquisa acadêmica localizada foi delineada a partir da compreensão de que as tomadas de posição são formas de afirmar um texto feminista. Não é objetivo desta pesquisa realizar uma retomada histórica da evolução do movimento, uma vez que o foco é a escrita feminina, e partir para outros caminhos, mesmo que válidos, seria derivar a pesquisa para algo que não se propõe a ser. Contudo, a própria escolha de posicionamento do texto acaba sendo uma escolha feminista, quando entendemos como definição desenvolvida por bell hooks:

Dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão. (...) Ao indicar o sexismo como o problema, ela foi bem no xis da questão. Na verdade, essa definição deixa implícito que todos os pensamentos e todas as ações sexistas são problemas, independentemente de quem os perpetua ser homem ou mulher, criança ou adulto. (...) Como definição, não é conclusiva. Sugere que, para compreender o feminismo, uma pessoa precisa necessariamente compreender o sexismo (HOOKS, 2019, p. 17)

Para iniciar a questão da Escrita Feminina literária, evoco as palavras de uma das autoras cuja obra poética compõe o corpus da presente pesquisa: “Haverá uma poesia feminina, distinta, em sua natureza, da poesia masculina?” (CESAR, 1999, p. 224). Essa questão inicial me parece que precisa ser balizada por outra: haveria diferença entre escrita feminina e escrita produzida por mulheres?

É certo que a escrita produzida por mulheres por muito tempo foi rebaixada a uma posição de inferioridade em relação à literatura escrita por homens. Este estatuto está ligado à própria condição de opressão social em que viveram as mulheres por muito tempo. Deste lugar de comparativo que Simone de Beauvoir cunha o termo “segundo sexo”, na publicação de 1949. Talvez seu ensaio tenha se tornado um clássico da literatura feminista exatamente por prover uma definição com a qual se pode concordar empiricamente, ao afirmar que não existe uma “essência” do que é ser mulher, mas há uma diferença: as mulheres são “o outro” do homem:

a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus

códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 2016a, p. 199).

Desde então, diversas outras visões buscam compreender o que torna uma mulher o que é, de forma cada vez mais complexa e divergente, abrangendo os estudos a diferentes seções como raça e sexualidade, em busca de uma possível identidade de gênero. A esse passo, surgiu a crítica à tentativa de se encontrar uma “universalização da categoria mulher”, uma vez que a experiência de cada uma será diferente de acordo com as diferentes intersecções:

(...) um grande dilema que o feminismo hegemônico viria a enfrentar: a universalização da categoria mulher. Esse debate de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminino abdicar da estrutura universal ao se falar de mulheres, é de levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero (...) (RIBEIRO, 2017, p. 21).

De fato, estes desenvolvimentos na compreensão sobre as variantes dentro do próprio discurso feminista são importantes. Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe*, exemplifica a questão de que o próprio discurso sufragista, por exemplo, que tinha como uma das bandeira o direito da mulher a trabalhar fora de casa, com salário, ignora o fato de que as mulheres pobres sempre trabalharam por absoluta necessidade e não escolha, sendo esta a realidade da maioria das mulheres negras, dentro do seu recorte de estudo (DAVIS, 2019). Para bell hooks, “dentro do sistema social de raça, sexo e classe institucionalizados, mulheres negras estavam claramente na base da pirâmide econômica” (HOOKS, 2019, p. 69). Além disso, ainda aponta para o fato de que elas “eram minoria dentro do movimento, mas a voz da experiência era a delas. Elas conheciam melhor do que suas companheiras com privilégio de classe, de qualquer raça, os custos da resistência à dominação de raça, classe e gênero” (HOOKS, 2019, p. 69). Djamila Ribeiro, retomando aspectos históricos, aponta que o direito ao voto nos Estados Unidos da América foi antes garantido às mulheres brancas e só depois aos negros em geral (RIBEIRO, 2017).

Na mesma direção de combate a um discurso de hegemonização, os estudos de gênero em uma perspectiva sexual tiveram grande contribuição por parte de Judith Butler. A autora refuta a declaração de Simone de Beauvoir quando afirma que “não se nasce mulher, torna-se”. Beauvoir quer dizer, com isso, que a ideia que temos do que é “ser mulher” é construída histórica e socialmente, a níveis pessoal e coletivo.

Contudo, o que Butler desafia é que, a partir desta fala, poderia ser entendido que existe um “lugar” ao qual chegar e que, tendo sido atingido esse ponto, se teria alcançado o estatuto de mulher, sob um regime de “compulsão cultural”, além de que implica em uma volatilidade do gênero que Butler refuta:

Mas há um agente implicado em sua formulação, um *cogito* que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro. É o gênero tão variável e volitivo quanto parece sugerir a explicação de Beauvoir? (BUTLER, 2018, p. 29)

Como podemos perceber, não há consenso nem as reflexões sobre gênero e identidade estão concluídas – sem implicar que um dia estarão. Porém, acho interessante a conclusão de Jean Cohen (1987) ao debruçar-se sobre a questão do que constitui o texto lírico. Em *A Plenitude da Linguagem: teoria da poeticidade*, o autor constrói um paralelo: se os biólogos tivessem começado a estudar as plantas apenas depois de definir o que é Vida, não teriam realizado nenhum estudo até hoje. Mesmo sem uma definição tácita, é certo que há vida (COHEN, 1987), assim como a poesia existe e conseguimos reconhecê-la quando com ela nos deparamos. Da mesma maneira, prosseguimos nosso estudo, compreendendo que as discussões são importantes, mas que a mulher existe, principalmente na perspectiva da diferença social. Além disso, o foco desta pesquisa é a compreensão da representação de Arquétipos na literatura de quatro poetisas que são mulheres cisgênero e que se identificam como mulheres em uma perspectiva binária, sendo que trataremos de questões arquetípicas, e considerando que a psicanálise também trabalha com conceitos binários de gêneros masculino e feminino.

Refletindo sobre a criação poética, Hegel afirma que “A condição essencial da subjetividade lírica consiste (...) na assimilação total do tema dado.” (HEGEL, 2000, p. 222). Porém, se o tema for a experiência no mundo a partir de uma perspectiva feminina, como o poeta poderia alcançar esta “assimilação *total*”, sem ser uma mulher? O próprio C. G. Jung, um dos maiores nomes da Psicanálise, quando explica sobre a criação e representação de símbolos, afirma que “quando nos esforçamos para compreender os símbolos, confrontamo-nos não só com o próprio símbolo, mas com a totalidade do indivíduo que o produziu” (JUNG, 2017, p. 115). A representação da mulher como musa por poetisas e artistas homens acaba sendo, de forma mais ou menos acentuada – dependendo do artista e da obra – uma representação exterior, o

que não dá conta da complexidade feminina que se tem quando a representação é a partir da compreensão de si ou de outras iguais a si. Por essa razão, o recorte escolhido nesta pesquisa foi de se analisar a representação do feminino por uma perspectiva feminina.

Existem estudos e ensaios que versam sobre a possibilidade do artista, em especial dos poetas, de representarem qualquer sentimento humano, apenas por meio da elaboração estética da escrita. Muitos desses ensaios são escritos exatamente por poetas que se querem “universais”, como o caso de T. S. Eliot, que afirma:

very few know when there is expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet (...). The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the man which creates⁷ (ELIOT, 1950, p. 7-8).

Interessantemente, mesmo com a intenção de se compreender como “universal”, ainda há marcação de gênero na fala de Eliot. Sobre isso, Djamilia Ribeiro, ao falar sobre “lugar de fala”, afirma: “Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais” (RIBEIRO, 20174, p. 31). Esta visão de mundo centrada nas próprias experiências como se fossem comuns a todos gera, como consequência, um apagamento das diferenças, em dinâmica que Shohat e Stam, ao falar sobre o racismo, explicam como sendo duplamente complementares de *negação da diferença e negação da igualdade*: “Ao mesmo tempo obscurece diferenças da experiência histórica e nega igualdade” (SHOHAT; STAM, p. 53-54), ou seja, as diferenças são negadas para que continue havendo algum tipo de hierarquia. É esta relação que Simone de Beauvoir explica ao falar sobre a compreensão de que a mulher pertence a um grupo que é tratado como “outro”, afinal, a quase totalidade de teóricos que defendem a universalidade do poeta são homens, brancos, nascidos em países do hemisfério norte.

Nesse sentido, as produções artísticas e literárias das mulheres historicamente foram limitadas, diminuídas ou historicamente apagadas, conforme ensina Cecil Zinani:

⁷ Nossa tradução: poucos conhecem quando há expressão de emoção significativa, emoção que tem sua vida no poema e não na história do poeta (...) Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separado dele será o homem que sofre e o homem que cria.

Apesar da existência de um contexto pouco favorável à expressão da criatividade feminina, muitas mulheres escreveram poesia e ficção, algumas delas sendo esgotadas sucessivas edições de suas obras. Mesmo assim, paulatinamente, foram sendo esquecidas, tendo caído, ao final de uma geração, em completo ostracismo (ZINANI, 2016, p. 18)

Ou seja, a obra literária produzida por homens e por mulheres historicamente foi recebida de formas diferentes, com uma hierarquização da obra dos homens recebendo maior prestígio. Contudo, a pergunta principal que deu início a estas reflexões questionava se há uma escrita que seja “feminina”. Para Ana Cristina Cesar, existe:

Acho que existe sim um tipo de sensibilidade feminina, que é uma sensibilidade meio caótica, é uma sensibilidade mais sutil, é mais desorganizada. **Ela é uma sensibilidade talvez meio histórica.** A mulher é histórica por tradição. Mulher histórica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? Histórica... inclusive histero quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. (CESAR, 1999, p. 271, grifos meus)

Além disso, Ana Cristina concede que “feminina não é necessariamente escrita por mulher” (CESAR, 1999, p. 258), exemplificando com Fernando Pessoa, que teria, a seu ver, escrito uma poesia feminina. É significativo que a autora empregue e reflita sobre este termo, histeria. Como ensina Julia Kristeva, “é na escuta da *histeria feminina* que Freud afina seu ouvido para apreender a lógica do inconsciente. Uma galeria de "personagens" ou de "casos" femininos se entrega a ele para fundar a psicanálise” (KRISTEVA, 2002, p. 17).

Ainda que a autora se aventure em uma “definição”, Hélène Cixous aponta a impossibilidade de se definir os parâmetros ou características do que seria a escrita feminina:

Imposible, actualmente, *definir* una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excedera al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico⁸ (CIXOUS, 1995, p. 54).

⁸ Nossa tradução: Impossível, atualmente, definir uma prática feminina da escrita, se trata de uma impossibilidade que perdurará, pois esta prática nunca se poderá teorizar, encerrar, codificar, o que não significa que não exista. Mas sempre excederá o discurso regido pelo sistema falocêntrico; tem e terá lugar em âmbitos longe dos territórios subordinados ao domínio filosófico-teórico.

De fato, tentar extrair a essência da escrita “feminina” e estabelecer suas regras e delimitações teria os mesmos resultados de intencionar definir a essência da própria mulher, e não é uma discussão que cabe nos objetivos da presente pesquisa.

De todo modo, podemos analisar e refletir sobre a forma como a poesia feminina é percebida e recebida. Comentando sobre o modo como a escrita feminina é compreendida pela crítica predominante de sua época, Ana C. desenvolve: “imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser Belos: ovelhas e nuvens. (...) Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons (...). A função tradicional da poesia (de mulher?): "elevação" além do real” (CESAR, 1999, p. 225). Sobre Cecília Meireles, Ana C. afirma: "sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira" (CESAR, 1999, p. 228).

Como mencionei anteriormente, Adélia Prado e Ana C. foram contemporâneas. Ainda que com estilos diferentes, Ana reconhece Adélia como uma das autoras que produz o que ela chamou de renovação, ilustrando sua tese com o poema “Claro enigma”:

Adélia é bom, raro exemplo de outra via, de uma produção alternativa de mulher em relação à via Cecília/Henriqueta. Dentre as que não são de nova geração, Adélia é das poucas que não se filiam à Irmã maior. Hipótese: Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. **Ser mulher é tema e motivo** de sua produção, que passará com artifícios narrativos pela incontornável inveja ao Irmão. Inveja explicitada, tematizada, literariamente produzida. Repare que este poema narra a inveja de uma personagem: mulher. (CESAR, 1999, p. 230, grifos meus)

Ana C., neste ensaio, critica o que chama de "senso comum sobre o poético e o feminino", explicando que essa restrição a um "conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, femininos, portanto", se camufla um "sistemático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá". Com isso, a autora aponta para o que acredita ser a potência de ressignificar, contestar e ampliar o imaginário do que é feminino e do que é ser melhor, por meio da escrita feminina moderna. Para Heloísa Buarque de Hollanda,

por outro lado, as diferenças e marcas próprias das formas e temas recorrentes na ‘escrita feminina’ são, em sua maioria, facilmente verificáveis em um exame de produção literária e artística. É inegável que os discursos marginalizados das mulheres (...), no momento em que desenvolvem suas ‘sensibilidades experimentais’ e definem

espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Dessa forma, a autora explica que quando a poeta ocupa seu lugar de fala para produzir um poema que tenha a mulher como “tema e motivo”, o resultado é a contestação da hegemonia. Em outro momento, Ana Cristina Cesar pergunta:

A crítica constituída se divide em relação às poetisas: veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia. **Seria possível superar essas atitudes críticas?** (CESAR, 1999, p. 225-226, grifos meus)

O que parecia incomodar Ana C. era o fato de a crítica lidar apenas de duas formas com a literatura das mulheres: ou limitando a obra artística a moldes preestabelecidos, ou ignorando as especificidades de autoria. O que Ana Cristina faz, nesta reflexão, é antecipar o que, mais tarde, seria conhecido como Feminismo da Diferença, um dos aspectos da terceira onda do feminismo, que só começou na década de 1990. Quando se adota esta perspectiva, compreende-se que existem, de fato, diferenças entre os gêneros, instaurados, principalmente, na esfera social.

Cristina Stevens aponta que existe uma tendência do surgimento de novas críticas e teorias feministas “no sentido de resgatar, reinterpretar e revalorizar a diferença – com a vitalidade que eu caracterizaria como típica de um processo de ‘retorno do reprimido’” (STEVENS, 2005, p. 2). Mais do que um ato simbólico de tomada de posição por meio de uma escrita feminina, trata-se de uma atitude de resistência: “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p. 64). É neste contexto que esta pesquisa se insere. De fato, Holanda aponta que “o feminismo vem sendo considerado, no cenário pós-moderno de descrédito das ideologias, como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania” (HOLLANDA, 1994, p. 10).

No próximo capítulo, desenvolvo uma análise sobre as autoras de forma conjunta, retomando os principais apontamentos da crítica sobre suas obras literárias. Depois disso, explico o processo de análise do corpus e de escolha dos poemas analisados.

2. AS ESCRITORAS E SEUS LAÇOS⁹

Neste capítulo, busco demonstrar quem foram as autoras selecionadas, de forma que o leitor entenda o porquê da escolha destas em específico, explanando sobre seus projetos estéticos e artísticos.

A circunscrição na Literatura Comparada neste trabalho é fundamental, uma vez que possibilita perceber melhor as consonâncias de representação da questão feminina nas obras destas escritoras, com a possibilidade também de problematizar as possíveis dissonâncias encontradas nas imagens produzidas na poesia, até por uma questão de que as características de cada objeto apresentam-se de forma mais acentuada quando em comparação com outros objetos da mesma classe.

Brünel, Pichois e Rousseau (1990) definem a literatura comparada como

[a] arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradução, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (1990, p. 140)

Há, portanto, uma finalidade na aproximação de diferentes textos quando se adota o estudo da literatura de forma comparada: "melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los" (BRÜNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1990, p. 142).

Cada autora, com suas peculiaridades e sua individualidade, representou aspectos e facetas da vida psicológica e social das mulheres de seus contextos e suas épocas. Por isso, o estudo de suas obras de maneira comparada se mostrou produtivo e enriquecedor no caso desta pesquisa, sendo possível que, através do contraste e da visão geral do conjunto de obras poéticas das escritas, as semelhanças e as diferenças entre as imagens e os símbolos utilizados, assim como os recursos poéticos escolhidos, possam se mostrar de forma potencializada por meio de uma análise sistemática:

A literatura comparada se esforça para captar a vida das formas, extrai as constantes e as variáveis da morfologia literária, e, sem pretender,

⁹ A palavra escolhida faz alusão a um trecho do estudo de Tsalis e Moraes: "O feminino na ciência se faz com a alegoria do laço, do vínculo. Mais do que afirmar a separação entre sujeito e objeto, o que está em cena é o vínculo, a conexão, o afetar e ser afetado no encontro com a alteridade. (...) A escrita, local e situada, se tece a partir deste lugar, desta posição" (TSALLIS; MORAES, 2016, s/p).

como fazia recentemente a crítica, dirigir com confiança excessiva as mutações futuras, tentará pelo menos explicá-las. (BRÜNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p. 129)

Quanto aos recursos poéticos, tais que as escolhas métricas, rítmicas e fonéticas de constituição dos poemas, cabe a explicação de que nesta pesquisa são apresentados e discutidos os poemas em sua língua original de escrita, o que implica em poemas em três línguas diferentes (português, inglês e espanhol) sendo colocados em contraste. Esta questão é importante, uma vez que “a poesia é ao mesmo tempo inteligível e intraduzível” (COHEN, 1987, p. 32). Como ensina Jean Cohen (1987), a linguagem poética existe em um equilíbrio entre o sentido e a forma: “a poetização abrange os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico” (COHEN, 1974, p. 46), sendo que a retirada da forma discursiva “poética” também faz perder algum sentido para o poema, no que encontra também a tradução. Para a leitura poética, não há qualquer erro em se ler poesia traduzida, mas deve-se compreender que aquele será uma nova versão, diferente do poema original, que apenas existe nas palavras com as quais o poeta o concebeu.

Octavio Paz também se ateu a defender a indissolubilidade entre a forma poética e o “conteúdo”: “Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso” (PAZ, 2006, p. 13). Gilbert Durand também atesta o caráter de complementaridade entre o que ele chama de “metáfora” e “linguagem” na criação poética: “a poesia será, por conseguinte, intraduzível, ou dificilmente traduzível de uma língua para outra” (DURAND, 1996, p. 43-44). Assim, para a análise lírica, consideramos que o corpus deve ser estudado em seus respectivos idiomas originais.

2.1 De la muerte / y de sus extrañas manos¹⁰: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik

Sua biografia pessoal [a do poeta] é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador. (JUNG, 2007, p. 93)

As autoras estudadas neste subcapítulo têm um traço biográfico em comum. Ambas abreviaram suas vidas através do suicídio, ainda jovens. O título que escolhi faz referência à forma como a crítica literária tratou das suas obras, por um longo

¹⁰ Versos do poema “La de los Ojos abiertos” (PIZARNIK, 2017, p. 51).
Nossa tradução: Da morte, e de suas estranhas mãos.

tempo, à sombra de suas mortes, interpretando a obra das autoras como algum tipo de reflexo de seus quadros depressivos de suas vidas ou em tipo de busca por pistas do suicídio vindouro.

Cristina Piña, estudiosa da obra e biógrafa de Alejandra Pizarnik, problematiza:

Contrariamente a lo que quiere hacernos creer el celebrity show actualmente en boga, no todas las vidas humanas se prestan a una indagación biográfica de auténtico interés, sobre todo cuando se trata de artistas que se han consagrado totalmente a su propia obra. En tales casos, cabe preguntarse qué sentido tiene hacer públicos aspectos de la vida privada del artista, en lugar de atenerse a la interrogación de aquello que quiso hacer público: su obra.¹¹ (PIÑA, 1999, p. 15).

Aconteceu com estas duas poetisas exatamente o que temia Ana Cristina Cesar. Os textos legados foram lidos, por muito tempo, como confissões biográficas. Ana C. tem consciência dessa tendência da crítica, o que demonstra quando escreve em “Três Cartas a Navarro”:

Navarro, te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! **Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico.** Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. (CESAR, 2016, p. 316-317, grifos meus)

Ainda que Ana Cristina mencione “o que fizeram ao [Fernando] Pessoa”, igualmente é feito com Alejandra Pizarnik, que tem sua obra “encarcerada” na leitura da sua morte: “Esto ha conformado el mito de Pizarnik como ‘poeta maldita’, un encasillamiento que para algunos críticos es muy negativo”¹² (CALAHORRANO, 2010, p. 93).

Na biografia que escreve sobre Ana Cristina Cesar, Ítalo Moriconi (1996) afirma:

À primeira vista, o texto alinhavado pela surda e paradoxalmente auto-irônica melancolia da artista suicida sugere a quem lê a possibilidade de por meio dele operar a catarse do horror pânico com que contempla

¹¹ Nossa tradução: Contrariamente ao que querem fazer crer os reality shows, atualmente em voga, nem todas as vidas humanas merecem uma investigação biográfica de autêntico interesse, sobretudo quando se trata de artistas que se dedicaram totalmente à sua obra. Em tais casos, cabe perguntar-se que sentido tem tornar públicos aspectos da vida pessoal do artista, em vez de ater-se à interrogação daquilo que ele quis tornar público: sua obra.

¹² Nossa tradução: Isso reafirma o mito de Pizarnik como ‘poeta maldita’, uma limitação que para alguns críticos é muito negativa.

a morte ao deixar-se tomar pela consciência da finitude. (MORICONI, 1996, p. 125)

Contudo, em análise literária há diferentes critérios para a leitura. Sobre esta aproximação entre produção artística e transtornos mentais, Anchyses J. Lopes é categórico: “Não cairemos na ingenuidade de equacionar arte e doença, visto que a maior parte das produções esquizofrênicas é desprovida de qualquer valor estético, assim como a mera biografia não explica o artista [...]” (1995, p. 87). O estudioso de literatura e psiquiatra também faz a concessão de que, para alguns poetas, há ocorrências que “são mais do que mera coincidência entre psicose e poesia” (LOPES, 1995, p. 87), mas um estudo apenas clínico das “patologias” ou “distúrbios” dos artistas não é suficiente para compreender a arte que produziram nem a explica ou diminui.

De fato, tomar a obra literária como sendo um espelho da vida das autoras, ou seja, uma simples transcrição de sentimentos, sem elaboração estética, foi um erro cometido contra a produção artística de Ana C. e Pizarnik, principalmente sob a perspectiva de suas mortes. Há duas principais razões para que essa perspectiva seja empregada de forma abrangente pela crítica. A primeira é o fato de que o suicídio era – e ainda é – um assunto tabu: sendo um assunto “proibido”, ao mesmo tempo assusta e intriga. Nos casos das poetas, foi uma surpresa para quem as conhecia e, assim, a impressão que se tem é de que a crítica demorou um tempo para se recuperar do susto: “Apenas no século seguinte, quase vinte anos depois de sua morte [de Ana C.] e da publicação dessas obras que seus textos começaram a ser compreendidos como criação literária e não pura literatura confessional.” (LIMA, 2013, p. 52). Ao assombro pela natureza da morte, soma-se o elemento da juventude de ambas, mortas aos 31 anos (Ana Cristina Cesar: 2 de junho de 1952 a 29 de outubro de 1983) e 36 anos (Alejandra Pizarnik: 29 de abril de 1936 a 25 de setembro de 1972).

O segundo fator que influencia as leituras de Ana e Alejandra é o errôneo entendimento de que as autoras escreveram *poesia confessional*. Como defendi (LIMA, 2013) em minha pesquisa de mestrado, Ana Cristina Cesar não escreveu poesia confessional, sendo esta compreendida aquela escrita pelo “poeta inspirado”, nos termos de Dufrenne, que divide os poetas em dois grupos: o poeta *artesão*, o “artesão da linguagem” (1969, p. 124), que constrói o poema de forma engenhosa e calculada, e o poeta *inspirado*, que “é menos cioso de seu ato do que propriamente

de seu estado” (1969, p. 219), ou seja, ocupa-se do “estado poético” mais do que do processo de elaboração do poema enquanto objeto artístico.

Para Ana C., a construção do texto poético significava um processo intelectual. Em um de seus ensaios sobre poesia, ela afirma: “arte implica trabalho, elaboração estética [...]” (CESAR, 1985, p. 159). Mais que isso, “É nessa *intervenção realizada pelo artista* que reside o seu interesse literário, e não na fidelidade da ‘transposição’ de uma determinada realidade para o literário.” (CESAR, 1985, p. 156, grifos meus). Em todos os seus textos publicados, em vida e postumamente, a poeta sempre demonstra a compreensão de que o trabalho literário é um ofício, não local para efusão de seus próprios sentimentos individuais.

O que quer dizer “olhar estetizante”? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe no material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. [...] **Na literatura**, então, **não existe essa verdade**. (CESAR, 1985, p. 273, grifos meus)

Portanto, apenas um leitor que não tenha contato e conhecimento dos escritos de crítica literária de Ana Cristina Cesar pode imaginar que se leiam os sentimentos e emoções da pessoa Ana (CAMARGO, 2003; LIMA, 2013; SÜSSEKIND, 2007). Como crítica do senso comum de literatura de autoria feminina ser lida como literatura sentimental, “Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuances” (CESAR, 1999, p. 225), seu próprio fazer poético é um projeto definido de ser uma voz feminina diferente e moderna. Mais que isso, a poeta pensa a produção do poema, a escolha dos motes, dos modos poéticos, as imagens a utilizar, a elaboração do que chama de “fingimento”, palavra que reitera diversas vezes e que, inevitavelmente para o leitor de língua portuguesa, remete a Fernando Pessoa, nos versos do metapoema “Autopsicografia”, publicado em 1934: “O poeta é um fingidor”.

Ana C. tinha um projeto definido e deliberado: “o poema é uma **produção**, um modo de produzir significação mediante o **fingimento poético**, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (CESAR, 1985, p. 164). Essa questão do “fingir” é essencial à concepção de poesia e de literatura que Ana C. demonstra em seus escritos teóricos e que se cristalizam em sua poesia.

Ainda que a autora tenha feito parte do grupo que ficou conhecido como de poetas marginais da literatura brasileira, cada vez mais trabalhos demonstram como

a elaboração artística era fundamental para Ana C., o que é corroborado por seus ensaios teóricos. Ana Cristina Cesar deliberadamente fez parte do que veio a ser conhecida como “geração mimeógrafo” da poesia brasileira, criando “poesia marginal”. O mimeógrafo era a tecnologia usada pelos artistas para divulgar sua literatura como forma de burlar a censura imposta na época pelo governo militar. Mantinham-se, portanto, excluídos do mercado editorial como forma de resistência.

Pela riqueza do legado também teórico que Ana Cristina deixou à posteridade, compreendemos essas escolhas pelas palavras da autora:

a marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político. (CESAR, 1999, p. 123) (sic)

Possivelmente seu momento histórico seja uma das razões porque a poesia de Ana C. foi lida a partir de um viés biográfico por tanto tempo. Outras características da época são erroneamente transferidas aos seus textos poéticos, como a ideia de sua produção ser resultado de um fazer poético “inspirado¹³”. De fato, o texto “antiliterário” e com mínima elaboração estética era o estilo de escolha da maioria dos seus contemporâneos da chamada geração mimeógrafo (conforme ensinam diversos estudos sobre este momento da literatura brasileira, dentre os quais destaco: CAMARGO, 2003; HOLLANDA; PEREIRA, 1982; MALUFE, 2006; MARCHI; FRANCHETTI, 2009; PEREIRA, 1981; RODRIGUES, 2011; SANTIAGO, 2002; SÜSSEKIND, 2007).

Rodrigues ensina que o “descuido” com a linguagem e a “ausência de rigor formal” (2011, p. 11) se destacam na literatura da época. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo, havia uma “postura anti-intelectual, de ‘rebaixamento’ do poeta e do poético”, que foi “erroneamente e de modo generalizado” (CAMARGO, 2003, p. 31) atribuída a todos os poetas da época.

A esta noção de um “anti” projeto estético, marcado pela “postura anti-intelectual”, conforme Camargo, Heloísa B. de Holanda (2011) adiciona que:

Ao contrário, marcavam sua posição ao não explicitar qualquer projeto literário ou político e ao apresentar-se claramente como não-

¹³ Em contraponto ao “poeta artesão”, conforme Dufrenne (1969).

programática, mostrando-se avessa à escolas e a enquadramentos formais. Neste sentido, poderíamos considerar hoje os marginais como estruturalmente marcados por experiências que refletem uma quebra geral de certezas e fórmulas sejam elas políticas, literárias ou existenciais, tornando-se, na realidade, mais *off literários* do que *anti-literários*. Através do uso irreverente da linguagem poética e da afirmação de um desempenho ironicamente fora do sistema, os poetas marginais sinalizavam em sua textualidade e atitudes uma aproximação radical entre **arte & vida**. (HOLLANDA, 2011, s/p) (sic)

Ana Cristina Cesar, contudo, tinha um projeto estético diferente. De fato, ela compreendia seu contexto literário e brincava com as possibilidades que este contexto lhe fornecia de subverter expectativas: “olhando de viés para seu próprio tempo, Ana Cristina cria seus ‘diários mentirosos’, num **pastiche irônico** dessa poesia de ‘papo-geracional’” (CAMARGO, 2003, p. 44) (grifos meus). As coletâneas *Luvas e Pelica* e *Cenas de Abril* são exemplos dessa ficcionalização completa de gêneros como diários e cartas. Sobre seus livros, afirma: “não quero transmitir pra você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até.” (CESAR, 1999, p. 273).

Ao organizar os textos, ilustrações e poemas agrupados como rascunhos chamada “pasta rosa” produzidos Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi é tácita ao afirmar que a publicação destes rascunhos seria definitiva para que (finalmente) se compreenda sobre a elaboração estética da autora:

Cai por terra a impressão de que Ana Cristina escrevesse de modo descomprometido, sem retoque ou reflexão posterior. Quando se observam os exercícios constantes de reelaboração conclui-se que são obra de um sujeito lírico impulsionado pela vontade de imprimir-se no código da tribo, mesmo que em conflito permanente. Observamos a necessidade contínua e fundamental de escrever, escrever, escrever, dirigindo-se a um interlocutor tão imaginário e real quanto a própria consciência do eu (BOSI, 2008, p. 12).

Com isso, é possível perceber que a vontade de encontrar algo de íntimo da autora, aquilo que Flora Süssekind chama de “sedução voyerística” (2007, p. 13), acaba frustrada.

Aqui é fingido, é inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto. (CESAR, 1985, p. 256, grifos meus)

Ana C., enquanto artista, é uma artesã da linguagem. Da mesma forma, a literatura de Alejandra Pizarnik é incorretamente classificada como confessional. Alice Sant'Anna disserta sobre a palavra e seu uso como limitador da poesia escrita por mulheres, no prefácio da mais recente edição de *Crítica e Tradução*, a coletânea de ensaios e textos teóricos de Ana Cristina Cesar: “‘Confessional’, palavra bastante pejorativa, costuma se dirigir à escrita das mulheres. É raro dizer que um homem escreve de modo ‘confessional’” (SANT'ANNA, 2016). Como já discutido no Capítulo 1, a poesia feminina sendo considerada menor, de pouca elaboração estética, limitada a efusões sentimentais e elementos etéreos se cristaliza como mais uma fase da misoginia sistemática historicamente construída. Porém, outras vozes críticas se opõem a essa visão, inclusive defendendo a tese de que esta limitação da arte de Alejandra Pizarnik prejudica a própria literatura argentina, ao desprezar a rica obra da poeta:

Pero en el caso de Pizarnik, quien consensualmente está considerada una de nuestras poetisas [argentinas] más estimables en virtud de la alta calidad de su obra, se percibe una especie de **silencio crítico** que no deja de llamar la atención, **pues apenas se ha escrito un libro breve sobre ella y algunos estudios**, también breves, en los cuales, además, prácticamente se obvia su producción en prosa – el estudio de Cobo Borda es el único que cita *La condesa sangrienta*, pero sin realmente considerarlo en su carácter de libro.¹⁴ (PIÑA, 2012, p. 26, grifos meus)

Trata-se da materialização do que Lucía Guerra explica, ao falar sobre a escrita vinda de mulheres: “la crítica generalmente no les prestaba mayor atención”¹⁵ (GUERRA, 2007, p. 7).

Alguns estudos, porém, descrevem a literatura produzida pela poeta como não sendo transcrições emotivas: “[e]n el surrealismo de Pizarnik existe un ‘yo crítico’, que llega a ser personaje”¹⁶ (CALAHORRANO, 2010, p. 94). Cada vez a crítica compreende mais que a arte de Alejandra Pizarnik é um projeto de criação: “Con su poética, Pizarnik busca algo que quizá no existe”¹⁷ (CALAHORRANO, 2010, p. 94).

¹⁴ Nossa tradução: Porém, no caso de Pizarnik, quem consensualmente está considerada uma de nossas poetisas mais estimáveis em virtude da alta qualidade de sua obra, se percebe uma espécie de silêncio crítico que não deixa de chamar a atenção, pois apenas se escreveu um livro breve sobre ela e alguns estudos, também breves, nos quais, além de tudo, praticamente se esquece de sua produção em prosa – o estudo de Cobo Borda é o único que cita *A Condesa Sangrenta*, mas sem realmente considerá-lo em seu caráter de livro.

¹⁵ Nossa tradução: a crítica geralmente não lhes prestava muita atenção.

¹⁶ Nossa tradução: No surrealismo de Pizarnik, existe um ‘eu crítico’, que seja a ser um personagem.

¹⁷ Nossa tradução: Com sua poética, Pizarnik busca algo que talvez não exista.

Como nota Aira, estudioso da obra da poeta argentina, não há uma revelação de si mesma nos poemas, e sim um jogo de identidades: “Cubre la memoria de tu cara com la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”¹⁸ (AIRA, 1998, p. 52).

É possível que tais leituras reducionistas também tenham fundamento em aspectos misóginos, de diminuição do valor do que é feminino. Para Malufe (2006), a obra de Ana Cristina Cesar é lida como confessional por, entre outros fatores, o fato de ser escrita feminina:

Todos estes pontos tornam-se mais relevantes se tivermos em mente o quanto a questão da escrita feminina, **tida simplificada pelo senso comum enquanto uma escrita de intimidade, de confissões**, e o quanto a ideia de depressão, angústia ou desequilíbrio participaram das leituras de identificação romântica da vida de Ana C. e sua obra que perduram até hoje. (MALUFE, 2006, p. 96, grifos meus)

Concluindo, busquei neste subcapítulo demonstrar como as obras literárias de Ana Cristina Cesar e de Alejandra Pizarnik são lidas pela crítica e compreendidas de forma geral. Tentei também deixar claro que a poesia das autoras aqui escolhidas é uma produção poética marcada por devaneios, forte carga emocional mas intensa elaboração estética e um impecável domínio linguístico – frutos de seu conhecimento sobre literatura e de um projeto estético, não apenas da escrita como “confissão” íntima. Como determinou Jung, “uma ‘arte’ que fosse única ou essencialmente pessoal mereceria ser tratada como uma neurose” (JUNG, 2007, p. 89) – e não é este o caso da poesia dessas escritoras.

2.2 We look at our world and speak the word aloud¹⁹: Adélia Prado e Maya Angelou

Vida e obra das autoras que tiveram as vidas mais longas e cuja obra artística também é mais extensa. Adélia Prado publicou sua mais recente coletânea poética em 2016, aos 81 anos, e Maya Angelou faleceu recentemente, em 2014, após quase 50 anos de intensa vida artística e literária.

Ambas as autoras alcançaram sucesso de crítica desde suas primeiras publicações. Para Adélia Prado isso foi em 1976, com a coletânea de poemas

¹⁸ Nossa tradução: Cobre a memória de seu rosto com a máscara da que será e assusta a menina que foi.

¹⁹ Trecho do poema “Amazing Peace” (ANGELOU, 2015, p. 285).

Bagagem e, para Maya Angelou, com a publicação de seu primeiro romance autobiográfico (também classificado como biografia ficcionalizada) *I know why the caged bird sings*, em 1969, em que, criando seu duplo ficcional, uma “Maya” mais velha retorna aos seus 5 anos e narra, de forma autodiegética, suas angústias e alegrias como uma menina que entendia-se como negra e feia no sul dos Estados Unidos na época da segregação racial institucionalizada.

O primeiro livro de Prado foi muito bem recebido e criticado: “teve seu lançamento no final de abril na terra natal da escritora, Divinópolis, MG, e outro logo em seguida no Rio de Janeiro, no início de maio, em sessão memorável, à qual estavam presentes, entre outros, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e o ex-Presidente da República Juscelino Kubitschek” (MOREIRA, 2000, p. 81).

Já Maya Angelou escreveu seu primeiro romance em um processo catártico, após o assassinato de Martin Luther King Jr., o importante ativista pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América, no dia 4 de abril de 1978, exatamente no aniversário de Angelou, que nunca mais comemorou a data até o fim de sua vida. Nesta época, Angelou já estava envolvida com as artes, tendo descoberto o poder e o encanto das palavras ainda criança (como descreve em seu romance), e também como ativista social, tendo conhecido King Jr. Assim, o assassinato foi um evento muito traumático para a escritora, que acaba sendo influenciada por seu círculo de amigos, também intelectuais e ativistas, a revisar sua história e escrever sobre ela. A estilística muito “simples” e cheia de crua honestidade como todos os eventos são tratados no romance, inclusive o estupro que sofreu aos 8 anos de idade pelo namorado da mãe, marcaria a produção intelectual da escritora durante sua carreira.

Também em relação ao projeto estético de Adélia Prado, a autora também é frequentemente caracterizada como sendo “honesta”, neste sentido de fiel a si:

Desde *Bagagem* até a sua mais recente obra poética, *Oráculos de maio* (1999), sabe-se que um dos eixos articuladores do universo poético adiliano é “a vida cotidiana”. Dela a poeta extrai os elementos básicos com que vai tecendo a teia de seus textos e construindo um mundo que, partindo da experiência singular, eleva-se à dimensão da experiência coletiva, universal (MOREIRA, 2000, p. 82).

Diferentemente de Ana Cristina Cesar, mesmo contemporâneas, Adélia Prado não fez parte da geração marginal da literatura. Seus temas e seu tom eram diferentes e próprios. É quase unânime entre seus exegetas que Prado estabelece uma

intimidade familiar quando tematiza o cotidiano: “A verdade da sua experiência feminina é completada pela fidelidade à sua paisagem ambiental” (SANT’ANNA, 2015, p. 486). Este é um ponto dissonante entre o direcionamento ideológico da arte de Prado e Angelou, uma vez que esta última também esteve muito conectada com os movimentos sociais e artísticos que ocorriam, principalmente durante sua juventude – da mesma maneira como o fizeram Pizarnik e Cesar.

Contudo, longe de ser uma limitação de sua poética, é nessa habitualidade que a autora desenvolve uma voz poética reconhecivelmente sua: “a redescoberta de uma linguagem que se afasta da maneira masculina de ver o mundo, um modo de escrever sem pedir de empréstimo os lugares comuns da ideologia social e literária” (SANT’ANNA, 2015, p. 488). Para Sant’Anna, nessa integralização de poeta e mundo está latente a força da poesia de Prado:

O poeta surge usualmente como o des-família, o homem-ilha. Em Adélia, também tem pai e mãe. Mas sobretudo tem lá o marido, a casa, seu corpo e sua relação mística e erótica com sua comunidade. Ela sabe que “a bacia da mulher é mais larga que a do homem” (SANT’ANNA, 2015, p. 483).

Moreira complementa, comentando que “afinal, o cotidiano é o fato por excelência que todo ser humano tem em comum com todos os outros, e é no interior da realidade do dia-a-dia que a vida de todos transcorre, de tal modo que a consciência do estar-no-mundo se identifica, em grande parte, com as próprias fronteiras da cotidianidade” (MOREIRA, 2000, p. 82).

Prado não tem o estilo de uma poética rebuscada e verborrágica. Contudo, é dentro dessa “simplicidade²⁰” com as palavras que a autora cria universo integralizante, em que algumas dualidades comuns desaparecem, em que sagrado, conhecimento e sexualidade acompanham e complementam uns aos outros:

O MODO POÉTICO

(...)

Pode-se compreender de novo
Que esteve tudo certo, o tempo todo
E dizer sem soberba ou horror:
É em sexo, morte e Deus
Que eu penso invariavelmente todo dia.

²⁰ Sobre Adélia Prado, Massi afirma que o “despojamento” da sua estilística é como um “antídoto ao ornamental”, elementos que estariam profundamente ligados ao seu fazer poético: “A beleza que tanto persegue resulta deste desnudamento” (MASSI, 2016, p. 501).

É na presença d'Ele que eu me dispo
 E muito mais, d'Ele que não é pudico
 E não se ofende com as posições no amor.
 (...)

(PRADO, 2016, p. 60)

Outro poema que exemplifica a temática das sutilezas não-dicotômicas de Prado é o “Entrevista”:

ENTREVISTA

Um homem do mundo me perguntou:
 o que você pensa do sexo?
 Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
 Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
 e esperava que eu dissesse maldição,
 só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.

(PRADO, 2016, p. 490)

Neste poema, conseguimos perceber como o eu-lírico estabelece um lugar de fala para si: quando diz que a pergunta veio de um homem “do mundo”, demonstra que o lugar de onde a voz do poema fala não é “do mundo”, ou seja, tem um mundo só seu, diferente daquele do seu interlocutor. No mundo de seu “entrevistador”, confundem-se as coisas, porque, sendo um universo dicotômico, sexo e santidade são considerados opostos. O conhecimento de uma santidade que reconheça sexo como uma das maravilhas da criação (vocábulo que deixa claro tratar-se de uma religiosidade cristã) é como um conhecimento sagrado que, anteriormente, fora “confiado” ao homem por ela, estranha a seu “mundo” atrapalhado e confuso.

Diversos críticos debruçam-se sobre esta questão, aparentemente contraditória, mas ricamente trabalhado no universo adeliانو:

Através do elemento erótico religioso em sua poesia, Adélia entra em contato com o feminino reprimido da psique, sem afastar-se da religião mesma que o condenou, mas reestruturando a imagem católica de mulheres assexuadas, para outra, dona de sua capacidade de sentir e expressar o desejo sexual. **Não por acaso, ela repete que a salvação está na poesia. É ali, através das palavras** transmutadas em imagens, em cenas, em metáforas, em sonhos, desejos e visões, que uma realização acontece (STEINER, 2006, p. 4, grifos meus).

O mesmo conceito da palavra como elemento transformador é fortemente presente na poesia de Maya Angelou, como veremos adiante. Neste momento, é

importante notar que a religião católica está fortemente presente na temática de Prado, mas, como dito, não é impeditiva de qualquer outro tema, uma vez que compreende um Deus que “não se ofende com as posições no amor”. Contudo, a questão da religiosidade não reduz a poesia da autora nem afeta sua qualidade estética, muito menos a limita como poesia puramente religiosa. Boehler afirma, comentando sobre o assunto, que

Sua preocupação é literária, poética, só que sua essência é religiosa, teológica, pautada no cotidiano e na existência. Por isso, Adélia Prado pode ser considerada transgressora: ela infringe o que está posto enquanto regramento doutrinal com bases teológicas para o corpo, para a sexualidade; em especial, o corpo, a sexualidade da mulher. E ela reescreve uma teologia-poética-prosaica atravessando as fronteiras formais, estruturais, trazendo para o centro a vida, o corpo, a sexualidade (BOEHLER, 2008, p. 111-112).

Ainda que, de várias maneiras a poeta tenha características diferentes das outras selecionadas, Adélia Prado encaixa-se perfeitamente junto às escritoras escolhidas. É Affonso Romano de Sant’Anna que afirma, sobre Prado: “Na verdade, trata-se da voz mais feminina de nossa poesia [brasileira] até hoje” (SANT’ANNA, 2015, p. 483). Além de sua voz feminina, a poeta representa, marcadamente, mais uma face do feminino, não apenas das ativistas e intelectuais, mas da mulher que escolhe se dedicar, com amor e esmero, à família, aos filhos, à casa, ao cotidiano.

Maya Angelou também consegue desenvolver uma poesia que tematiza o simples e o cotidiano de forma transcendental – ainda que sua obra, enquanto conjunto, tenha cunho mais social e ideológico do que a de Prado. Através da palavra, Angelou, assim como Prado, criou um universo de reencontro e reconexão em sua poesia. A religiosidade também existe, mas com um viés diferente do que encontra-se na poesia da brasileira, uma vez que Angelou retorna a um modelo matriarcal de culto à Grande Mãe, tratada também como mãe-natureza ou Gaia. O sagrado, na poesia de Angelou, aparece destituído de dogmas e, muitas vezes, centrado no corpo da mulher. Como afirma Harold Bloom, “Angelou’s pervasive sense that what is oldest and best in her own spirit derives from a lost, black fullness of being is one of the strongest manifestations in African-American literature of this ancient gnosis²¹” (BLOOM, 2011, p. 7).

²¹ Nossa tradução: O sentido penetrante, o que é mais antigo e melhor em seu próprio espírito derivam da completude de um ser perdido, negro, é uma das manifestações mais fortes na literatura afro-americana da gnose antiga”

O traço que une as duas poetisas de forma marcada – e que foi a maior razão para que ambas fossem tratadas de forma conjunta neste subcapítulo – é o modo de escrita fluida que adotaram para sua expressão poética. Ainda que Bloom provavelmente tenha consciência de que uma linguagem simples não necessariamente signifique uma poesia pobre ou menos complexa do que uma forma de enunciar rebuscada e ilegível sem o auxílio de um dicionário, mesmo assim a obra poética de Angelou e de Prado é, por vezes, tratada como diminuta: “As a poet, Angelou seems best at ballads, the most traditional kind of popular poetry. The function of such work is necessarily social rather than aesthetic, particularly in an era totally dominated by visual media²²” (BLOOM, 2009, p. 11), recebendo comentários paternalistas como:

Maya Angelou’s poetry also has a large public. It is, in every sense, “popular poetry” and makes no formal or cognitive demands on the reader. Of Angelou’s sincerity, good will toward all, and personal vitality, there can be no doubt. She is professedly an inspirational writer, of the self-help variety, which perhaps places her beyond criticism²³ (BLOOM, 2009, p. 12).

Contudo, diversos críticos também são categóricos ao defenderem a obra poética de Angelou como de tanta qualidade quanto a sua narrativa. Essa “defesa” da poesia da escritora é centrada na maneira como ela consegue manipular a língua inglesa de forma sonora. De fato, Maya Angelou consegue desenvolver seus poemas com grande musicalidade, quase que brincando com as potencialidades fonéticas da língua inglesa. Este ponto volta a ser estudado nos capítulos sobre os Arquétipos (Capítulos 4, 5, 6 e 7), em que analiso alguns dos aspectos das experimentações linguísticas que as quatro escritoras desenvolvem.

Em uma questão temática, Adélia Prado e Maya Angelou foram as escritoras desta seleção que experimentaram a maternidade de forma pessoal. Assim, as perspectivas de representação do arquétipo materno ganham um fôlego e um viés diferente na obra das poetisas, o que enriquece a possibilidade das análises desta pesquisa, tornando-a mais abrangente.

²² Nossa tradução: Como poeta, Angelou parece ser melhor com baladas, a mais tradicional forma de poesia popular. A função de tal trabalho é necessariamente social e não estético, particularmente em uma era totalmente dominada pelas mídias visuais.

²³ Nossa tradução: A poesia de Maya Angelou tem um grande público. É em todos os sentidos, ‘poesia popular’, que não faz exigências formais nem cognitivas do leitor. Da sinceridade, bondade com todos e vitalidade pessoal de Angelou, não pode haver dúvidas. Ela é compreendida como uma escritora inspiracional, da variedade da auto-ajuda, que talvez a coloque além de críticas.

2.3 Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida²⁴: Projetos estéticos plurais

Anteriormente, já foi descrito como se deu a escolha das poetisas cujas obras constituem nosso corpus. Agora, outro aspecto importante de se explicitar são os critérios da seleção de poemas a serem trabalhados nesta pesquisa. Embora todos os poemas tenham sido escritos por mulheres, nem todos elaboram o tema da mulher e do feminino, sendo a escolha inicial dos poemas a compor o corpus determinada pela temática.

Assim, foram escolhidos os poemas em que o eu-lírico referencie a si mesmo utilizando substantivos ou adjetivos femininos (o que é possível em todas as línguas do corpus), como em “Soneto”, de Ana Cristina Cesar: “Pergunto aqui se sou **louca**/ Quem quem saberá dizer/ Pergunto mais, se sou **sã**/ E ainda mais, se sou eu (...)” (CESAR, 2016, p. 151, grifos meus). Neste poema, a voz enunciativa se estabelece como feminina através das palavras “louca” e “sã”. O mesmo ocorre no poema de Alejandra Pizarnik “Los Trabajos y las Noches”:

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro error
de **loba** en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente²⁵

(PIZARNIK, 2018b, p. 50, grifos meus)

Ao utilizar o substantivo “loba”, fica claro que o eu-lírico é feminino, afinal, a palavra sofre variação de gênero em língua espanhola. Da mesma maneira, evocamos o exemplo do poema “They ask why”, de Maya Angelou, em que a voz poética enuncia-se como “uma garota grande e forte como eu”, no segundo verso:

²⁴ Trecho do poema “Primeira tradução” (CESAR, 2016, p. 68).

²⁵ Tradução: os trabalhos e as noites/ para reconhecer na sede meu emblema/ para significar o único sonho/ para não sustentar-me nunca de novo no amor// eu fui toda oferenda / um puro erro/ de loba no bosque/ na noite dos Cthey ask why corpos// para dizer a palavra inocente (PIZARNIK, 2018b, p. 51)

THEY ASK WHY

A certain person wondered why
a big strong girl like me
 wouldn't keep a jog
 which paid a normal salary.
 I took my time to lead her
 And to read her every page.
 even minimal people
 can't survive on minimal wage.²⁶

(ANGELOU, 2015, p. 257, grifos meus)

Além disso, há casos em que a determinação de gênero é ainda mais intensa, como no clássico poema de Adélia Prado “Com licença poética”:

COM LICENÇA POÉTICA

Quando nasci um anjo esbelto,
 desses que tocam trombeta, anunciou:
 vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
 esta espécie ainda envergonhada.
 Aceito os subterfúgios que me cabem,
 sem precisar mentir.
 Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 (...)
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

(PRADO, 2016, p. 17, grifos meus)

Nos primeiros versos, o eu-lírico comenta a determinação que recebeu de um “anjo esbelto” ao nascer: “cargo muito pesado pra mulher”, demonstrando que a voz que enuncia o poema é feminina; da mesma forma, a voz poemática diz que não é “feia”, estabelecendo o gênero feminino. Este é o poema que inaugura a primeira coletânea poética publicada pela escritora, e sua análise não pode começar senão pelo significativo título do poema, que ao mesmo tempo “solicita” entrada, de forma quase que coloquial e despretensiosa: “com licença”, mas que se subverte esta primeira impressão ao impor-se, com a certeza de pertencimento pela transformação

²⁶ Nossa tradução: Uma certa pessoa perguntou por quê/ uma garota grande e forte como eu/ não manteria um emprego/ que pagava um salário mínimo./ Eu separei tempo para conduzi-la/ E ler todas as páginas para ela./ nem pessoas mínimas/ conseguem sobreviver com salário mínimo.

de “licença” em “licença poética”. Trata-se, portanto, de um lembrete ao leitor sobre a própria natureza da escrita de literatura, de ser livre e transformadora. O primeiro verso estabelece uma clara intertextualidade com o “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, demonstrando, também, que estamos diante de um texto novo e que subverte aquele a que se refere. No “Poema” de Andrade, é um “anjo torto” que vive na sombra que manda o eu-lírico ser “gauche” na vida; no poema de Adélia, é um “anjo esbelto” e que “troca trombeta”, ou seja, anunciador: não vive na sombra, mas, ao contrário, afasta as sombras.

Nos versos seguintes, são evocados temas que remetem a um contexto feminino, como o “parto sem dor”, fechando o poema com a tautologia “Mulher é desdobrável. Eu sou.”, em que estabelece duplamente que é mulher e, sendo assim, é desdobrável, assim como marca sua existência no mundo (e também no mundo “poético”): “Eu sou.” – nos provendo um riquíssimo exemplo da forma determinante dos sinais gráficos, muito além do que obrigações sintáticas, uma vez que os dois pontos finais no verso impõem certeza quanto às afirmações. Mais que isso, o poema inaugural de Adélia propõe uma voz poemática feminina e determinada a posicionar-se como *diferente* da masculina, com diferentes propósitos e missões, uma vez que a última referência ao poema de Andrade subverte o discurso: ser coxo na vida é maldição pra homem – não é problema de mulher, pois mulher se adapta ao que precisa, mulher é resistência.

O próximo poema a ser analisado também é de autoria de Adélia Prado:

A BOCA

Se olho atentamente a erva no pedregulho
 uma voz me admoesta: mulher! mulher!
 como se me dissesse: Moisés! Moisés!
 Tenho missão tão grave sobre os ombros
 e quero só vadiar.
 [...]

(PRADO, 2016, p. 181)

Em “A boca”, a voz poética se determina enquanto mulher, uma vez que de fora lhe vem essa definição. É significativo que esta definição, imposta externamente, lhe soe como “Moisés”, o que se traduz para o eu-lírico como um chamado importante. De fato, Moisés é um dos profetas mais importantes para a Bíblia, sendo o mais importante dos profetas para o Islamismo, da forma como Jesus é para os cristãos. Contudo, um lugar de tanta importância também lhe vem como um fardo: “missão tão

grave sobre meus ombros”. Nestes versos iniciais, se estabelece que ser mulher é uma missão grave, equivalente a ser um enviado divino, a trazer uma mensagem sagrada.

Similar a este poema é o “Phenomenal Woman”, de Maya Angelou:

Phenomenal Woman

Pretty women wonder where my secret lies.
I'm not cute or built to suit a fashion model's size
But when I start to tell them,
They think I'm telling lies.

(...)

I'm a woman
Phenomenally.
Phenomenal **woman**,
That's me.²⁷

(ANGELOU, 2015, p. 126, grifos meus)

No poema, tão clássico para Maya Angelou quanto “Com licença poética” para Adélia Prado, o eu-lírico afirma categoricamente: “I'm a woman”, complementando no verso seguinte, através de *enjambement*. Sou uma mulher fenomenalmente, como se a essência de ser “fenomenal” estivesse exatamente no fato de ser mulher, levando a uma compreensão do “ser mulher” como um elogio por si só.

Compreendido isso, o segundo critério de escolha utilizado analisava se o tema era uma mulher ou uma figura feminina, ou mesmo se tinha como interlocutor, dentro do poema, alguém quem tratasse com substantivos ou adjetivos femininos. Para exemplificar, vejamos o poema de Maya Angelou, “Africa”:

Africa

Thus **she** had lain
sugercane sweet
deserts **her** hair
golden **her** feet
mountains **her** breasts
two Niles **her** tears.
Thus **she** has lain
Black through the years.

Over the white seas

²⁷ Nossa tradução: Mulheres bonitas se perguntam onde está meu segredo./ Eu não sou bonitinha ou nem do tamanho de uma modelo da moda/ Mas quando eu começo a dizer a eles/ Eles acham que estou mentindo./ (...) Eu sou uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal./ Esta sou eu.

rime white and cold
 brigands ungentled
 icicle bold
 took **her young daughters**
 sold **her strong sons**
 churched her with Jesus
 bled her with guns.
 Thus she has lain.

Now she is rising
 remember her pain
 remember the losses
 her screams loud and vain
 remember her riches
 her history slain
 now she is striding
 although she has lain.²⁸

(ANGELOU, 2015, p. 82, grifos meus)

Neste poema, Angelou tematiza o continente africano, antropomorfizando-o como uma “mãe” (versos 13 e 14: tomaram suas filhas jovens, venderam seus filhos fortes), descrevendo-a como uma mulher (verso 5: montanhas seus seios) e utilizando pronomes femininos, como “she” e “her”, pronomes femininos e singulares, pessoal e possessivo, respectivamente. Se o tema fosse simplesmente a África, o poema não se encaixaria no critério desta pesquisa; contudo, como representa a África como uma *figura materna*, ele atende à regra criada.

De autoria de Ana Cristina Cesar, o poema “sinal do recreio” pode ser trazido para exemplificar como se apresentam as interlocutoras em algumas das obras da seleção realizada:

sinal do recreio

costuramos juntos
 toda a noite
 e agora
 este desaponto inglês
 (...)

²⁸ Nossa tradução: Assim ela permanecera// doce como cana/ desertos seus cabelos/ dourados seus pés/ montanhas seus seios/ dois Nilos suas lágrimas./ Assim ela tem permanecido/ Negra ao longo dos anos./ Sobre os mares brancos/ geada branca e fria/ vis bandidos/ frios e atrevidos/ levaram suas filhas/ venderam seus filhos fortes/ a catequizaram com Jesus/ sangraram-na com armas de fogo./ Assim ela tem permanecido./ Agora ela está ascendendo/ lembre-se de sua dor/ lembre-se das perdas/ seus gritos altos e em vão/ lembre-se de suas riquezas/ sua história massacrada/ agora ela está avançando/ embora ela tenha permanecido.

**ah meus anos brancos
na tua saia azul
me leva, mãe**
me embala no teu quadro
e no teu giz

(CESAR, 2016, p. 367, grifos meus)

Neste exemplo, Ana C. faz um chamamento explícito, no verso 19: “me leva, mãe”. Assim, a “mãe” é chamada e, desta forma, o poema pode fazer parte do corpus da presente pesquisa. Outro poema de Angelou pode ser aqui utilizado para ilustrar esta questão de forma mais abrangente:

Call Letters: Mrs. V. B.

Ships?
Sure I'll sail them.
Show me the boat,
If it'll float,
I'll sail it.

Men?
Yes, I'll love them.
If they've got the style,
To make me smile,
I'll love them.

Life?
'Course I'll live it.
Let me have breath,
Just to my death,
And I'll live it.

Failure?
I'm not ashamed to tell it,
I never learned to spell it.
Not failure.²⁹

(ANGELOU, 2015, p. 170)

Neste poema, não são utilizadas palavras que demarquem gênero, se feminino ou masculino, nos versos. Mesmo que a segunda estrofe anuncie “amar homens”, nada nos versos indica que isso seja exclusividade das mulheres. Contudo,

²⁹ Nossa tradução: Cartas dos Leitores: Sra. V. B./ Navios?/ Claro que vou velejá-los./ Mostre-me o barco/ Se vai flutuar,/ Eu vou navegar.// Homens?/ Sim, vou amá-los/ Se eles tiverem o estilo,/ Para me fazer sorrir/ Eu vou amá-los.// Vida? Claro que vou vivê-la. Deixe-me ter fôlego,/ Só para a minha morte E eu vou vivê-la.// Derrota?/ Não tenho vergonha de contar,/ Eu nunca aprendi a soletrá-la./ Não a derrota.

o título avisa: “Call Letters: Mrs. V. B.” Segundo o dicionário de língua inglesa Collins, “Call Letters” são “as letras e números que identificam uma pessoa, veículo ou organização que transmite via rádio ou envia mensagens por rádio³⁰” (nossa tradução). Assim, fica claro que o autor da “mensagem” em questão é alguém cujas iniciais são V. B. e que é uma senhora, por receber o pronome de tratamento feminino “Mrs.”. Desta forma, compreendemos que a voz poemática é marcadamente feminina.

No capítulo que segue, trato das questões dos arquétipos, do imaginário e de como estes podem contribuir para uma melhor compreensão da experiência humana.

³⁰ Texto original: Call letters are the letters and numbers which identify a person, vehicle, or organization that is broadcasting on the radio or sending messages by radio.

3. ARQUÉTIPOS (RE)APRESENTADOS

Os rebanhos guardados guardam o homem.
 Todos que estamos vivos morreremos.
 Não é para entender que nós pensamos,
 É para sermos perdoados.³¹ (PRADO, 2016, p. 43)

As figuras arquetípicas são matrizes de representações míticas de algum aspecto do humano (BOYER, 1998). Desde que os povos antigos começaram a explicar o mundo através de mitos, existiam os arquétipos humanos, que, assim como o mito, não deixam de ser significativos com o passar do tempo, pois falam de características que vão além da cronologia. De forma incrivelmente poética, Gilbert Durand extrai a essência do que seria o Arquétipo: “uma espécie de anjo-guia dos símbolos – que permite classificar as fontes da energia psíquica e põe em evidência o papel da Imaginação no processo individualizador” (DURAND, 1995, p. 37), que denomina, ainda, de “manifestações imagísticas primordiais” (p. 36).

Por um processo mimético, a literatura representa o mundo – e por esse motivo, compreender e analisar literatura é compreender e analisar o mundo e o humano, representados – desvelados e dados a conhecer pelas artes da palavra. É importante entender que o fato da literatura representar o que está presente no imaginário não significa que o “copie”, uma vez que a elaboração artística pode servir como reafirmação ou como contestação dos conceitos de um lugar e de um momento. Da mesma forma, através da ressignificação de ideias promovidas pela literatura pode ser em forma de mudança do que existe ou retorno ao que existiu. Como afirma Bachelard (1997),

Seria um nunca acabar se quiséssemos seguir os devaneios do *homofaber* que se abandona à imaginação das matérias. Nunca uma matéria lhe parecerá suficientemente trabalhada, porque ele nunca acaba de sonhá-la. As formas se completam. As matérias, nunca. A matéria é o esquema dos sonhos indefinidos (BACHELARD, 1997, p. 118).

Assim, neste trabalho são estudadas algumas das principais representações arquetípicas que elaboram e reelaboram o imaginário do que é feminino, tendo a

³¹ Trecho do poema *Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa*.

poesia como uma fonte de conhecimento sobre o humano. Como bem resume Antônio Donizeti Pires, inspirando-se a obra de Octavio Paz, *Signos em Rotação*:

As imagens poéticas validam a poesia como forma de conhecimento, pois elas sempre nos revelam algo sobre nós mesmos ou sobre o mundo, por mais disparatadas que sejam essas imagens (a poesia ou a pintura surrealistas, por exemplo, preocupadas em cavoucar os meandros do inconsciente e da supra-realidade) (PIRES, 1999, p. 32)

Além disso, para captarmos a importância da Representação literária é necessário compreender que a literatura, muito mais do que “apresentar de novo”, como Lucía Guerra aponta que a etimologia da palavra daria a entender, implicando em uma falsa noção de aquisição e reprodução diretas de uma realidade. Bem mais que isso, a autora explica que

Este representar constituye (...) un proceso de articulación y modulación que simultáneamente reitera y modifica a través de la distorsión o la omisión de uno o varios elementos desde una perspectiva inserta en un contexto cultural específico³² (GUERRA, 2007, p. 35).

Para Guerra, a representação é uma proliferação de imagens da realidade “filtradas por una compleja red ideológica de nociones acerca de lo real”³³. Esta definição se relaciona com o modo como Gilbert Durand explica que o imaginário pode ser compreendido como o “museu” de “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas a serem produzidas” (DURAND, 2014, p. 6). Esta definição demonstra que o imaginário não é apenas um conjunto de imagens que já existem sobre certo tema, mas comporta as potencialidades da criação humana, inclusive abrangendo as possibilidades de mudanças e transposições de forma diacrônica. Estudando a gênese psicológica da imaginação, Jean-Paul Sartre define que:

A *imagem* (...) é uma consciência que visa produzir seu objeto; portanto, é constituída por um certo modo de julgar e de sentir, do qual não tomamos consciência enquanto tal, mas que apreendemos *sobre* o objeto intencional como esta ou aquela qualidade. Para expressarmos isso em uma palavra, a função da imagem é *simbólica* (SARTRE, 1996, p. 132)

³² Nossa tradução: este representar constitui (...) um processo de articulação e modulação que simultaneamente reitera e modifica através da distorção ou da omissão de um ou vários elementos de uma perspectiva inserida em um contexto cultural específico.

³³ Nossa tradução: filtradas por uma complexa rede ideológica de noções acerca do real.

Retomando os estudos de Jung e Bachelard, Durand também afirma que o estatuto do imaginário se estabelece em um contexto em que a “imaginação retoma um lugar ‘central’, medidor entre os estados de pensamento objetivos, que projetam para fora do consenso antropológico (...)” (DURAND, 1999, p. 38). A imaginação como potência transformadora e criadora, assim como concebida por Shelley: “a poesia recria o universo” (1987, p. 241), e por Octavio Paz: “A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982, p. 15). Tamanha é a importância que Jung atribui à Imaginação que dela, afirma: “Estou realmente convencido de que a imaginação criativa é o único fenômeno primordial acessível a nós; é o Fundamento real da psique e a única realidade imediata” (apud KUGLER, 2011, p. 147).

3.1 Quisiera hablar de la vida / Pues esto es la vida³⁴: poesia e sonho

A poesia se aproxima do sonho para o humano em diversos aspectos e, tal como o sonho, seu estudo pode revelar muito sobre o humano, como afirma a Antropologia Filosófica (LOPES, 1995), proposta por Anchyses Jobim Lopes. Para Jean Chevalier, “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER, 2018, p. XIII). Gilbert Durand sintetiza a possibilidade de compreensão do humano por meio do estudo do imaginário, em uma filosofia do imaginário a que denomina *fantástica transcendental*:

Não há Chave dos Sonhos, mas os sonhos no seu conjunto, e por suas estruturas coerentes, manifestam uma realidade de que podemos discernir o sentido global. Por outras palavras, resta-nos estudar o sentido do semantismo imaginário (...) (DURAND, 2001, p. 378).

Para Gaston Bachelard, as “imagens faladas” constituem-se no “paradoxo de nossas investigações sobre a imaginação literária: achar a realidade por meio da palavra, desenhar com palavras” (BACHELARD, 1989, p. 13)

Como é trabalhado neste subcapítulo, as quatro autoras cujas obras são o foco desta pesquisa apresentam uma poesia que em muitos momentos é incorretamente classificada como “poesia meditativa”, algo como um produto direto da

³⁴ Versos do poema “Mucho más allá” (PIZARNIK, 2017, p. 95)

“inspiração”, ao invés de ser fruto da elaboração artística. Foram Walt Whitman (1819-1892) e Emily Dickinson (1830-1886) que lançaram as bases do que se chama de poesia meditativa moderna e pós-moderna (LARSON, 1994; GRAY, 2017). T. S. Eliot (1888-1965) e Wallace Stevens (1879-1955), dois dos grandes autores da literatura de expressão inglesa moderna, introduziram a fragmentação do processo de meditação na poesia, unindo percepções sensoriais e pensamentos em um "diário espiritual" (PARINI, 1993, p. 12, nossa tradução). Assim, a poesia se torna mais "fotográfica", apresentando recortes de imagens e sensações, aproximando-se, também, do sonho. Este é o tipo de poesia que evoca diferentes estímulos sensoriais, exigindo do leitor o trabalho de compreender o que o todo o poema significa, sem que necessariamente seja explicitado o tipo de conexão entre os elementos e as reflexões evocados. Um exemplo dessa poesia é o poema “Trilha sonora ao fundo”, de Ana Cristina Cesar:

(...)
 Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu
 amor de ontem.
 Gertrude: estas são ideias bem comuns.
 Apresenta a jazz-band.
 Não, toca blues com ela.
 Esta é a minha vida.
 Atravessa a ponte.
 É sempre um pouco tarde. (...)

(CESAR, 2016, p. 79)

No trecho, há uma reflexão, então aparece uma mulher, Gertrude. Possivelmente é ela que traz a ideia de que “são ideias bem comuns”, ao que aparentemente encerra a reflexão, já que outro elemento é evocado, a jazz-band. No próximo verso a música se transforma em blues, interrompida pela reflexão determinando: “esta é a minha vida”. Agora, não é claro, na elaboração do poema, o que é a vida: os amores curtos, as ideias, o jazz, o blues, Gertrude? No próximo verso, outra imagem torna-se o fogo: a ponte, seguida da reflexão sobre algo costumeiro, de ser tarde.

A evocação de imagens e sensações sobrepostas, como pode ser percebido no exemplo, é chamada de “condensação”. Anchyses Jobim Lopes (1995) afirma que quanto mais alto o nível de condensação de um poema, melhor ele é, estabelecendo,

assim, uma relação que classifica textos como os estudados nesta pesquisa como de alto grau de qualidade.

A condensação, para Lopes (1995), é uma das características que mais aproxima a poesia do sonho. Jean Cohen (1987) concorda que o que mais intimamente compartilham poesia e sonho não é o fato de existirem a nível do “imaginado”, em oposição ao “real”, mas a forma como estes se apresentam, reiterando a tese que defende durante sua análise linguística da poesia: “a criatividade poética [...] reside na expressão, não no expresso” (p. 245).

Portanto, “a diferença entre a consciência sonhadora e a consciência normal não é de conteúdo, mas de forma.” (LOPES, 1995, p. 247). Octavio Paz afirma que a “associação de ideias” utilizada por T.S. Eliot em sua poesia é “destruidora da unidade da consciência” (2006, p. 20), o que também pode ser dito de Angelou, Pizarnik, Cesar e Prado. Nos parece que tal afirmação também poderia ser usada para descrever o sonho, o que mostra que, em diversos aspectos, poderíamos descrever ambos da mesma forma.

A relação inversa também é possível: Perron (2005), em sua entrada no *Dicionário Internacional da Psicanálise*, afirma que uma das características principais do sonho é o fato de que “o trabalho do sonho é trabalho de pensamento, mas suas regras são muito diferentes das que prevalecem no pensamento lógico da vida vígil: assim, o sonho ignora a contradição” (p. 1773, grifos meus). Esse “ignorar a contradição” é o que afirma Cohen quando, defendendo a tese da totalidade poética, assera que:

A linguagem poética destrói a estrutura opositiva na qual opera o semantismo da língua. Ela liberta o significado da ligação interna com a própria negação que constitui o nível da língua e que a não-poesia atualiza ao nível do discurso. **O significado poético é totalitário.** Não tem oposto. (COHEN, 1987, p. 113, grifos meus)

Com isso, é possível perceber que as descrições de poesia e de sonho são, muitas vezes, intercambiáveis. Obviamente, não significam que sonho e poesia sejam o mesmo, mas apontam para uma relação muito próxima, ainda a ser explicada em sua totalidade. Podemos aferir, a partir dessa relação, que as imagens que ocorrem em poemas são imagens importantes para compreender o humano (ou, pelo menos, o artista) de determinada época, a sociedade em que este estava inserido, assim como, possivelmente, as pessoas e a sociedade de que fazemos parte. Para Hegel,

“apesar de originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanos” (2000, p. 222).

A partir dessas reflexões, é possível entender a questão da Antropologia Filosófica. Esta é geralmente definida como a ciência que busca responder à questão “o que é homem?”, ou seja, é guiada por uma busca ontológica do humano. Uma visão antropocêntrica do mundo nos permite dizer que o fenômeno humano encadeia diversas manifestações de sua racionalidade, que, por sua vez, se reflete no material cultural que produzimos. Fazem parte da cultura elementos tais que a arte, a linguagem, a religião e o mito. Uma vez que a poesia é formada por quase todos os elementos citados, nos parece lógico que a compreensão da poesia leve a uma compreensão mais ou menos acertada sobre o fenômeno humano e, assim, sobre o homem. No livro publicado a partir de sua tese de doutorado, *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico* (1995), Lopes desenvolve estudos analisando questões poéticas à luz de reflexões filosóficas. Ainda que este não seja o foco do presente trabalho, é relevante pensarmos que os resultados de estudos como o presente podem auxiliar essa ciência a alcançar a sua meta.

Na e pela figuralidade poética é desvendado o sentido antropológico do universo que o homem habita. [...] O mundo poético é o mundo humano e **a poesia é o discurso que o descreve na sua verdade.** A poesia, como viu bem Bachelard, é a autêntica fenomenologia. Porque se a fenomenologia filosófica descreve esses mesmos valores, fá-lo em linguagem conceitual. A poesia [...] permite-nos não pensar esse mundo, mas vê-lo e vivê-lo, de algum modo vê-lo viver. (COHEN, 1987, p. 157, grifos meus)

Da mesma forma, pontua Gaston Bachelard: “A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos” (BACHELARD, 1994, p. 183). A poesia, assim, pode ser tratada como um meio de ver o mundo e de poder analisá-lo, talvez de forma mais fulcral do que outras artes. À luz dessas observações, o objetivo que guia a análise dos poemas selecionados é sempre a análise do que há de humano nos poemas, quais marcas culturais podem ser encontradas, quais as marcas dos diversos mitos e símbolos femininos e, daí, como é ser mulher na sociedade moderna; enfim, o que pode ser encontrado, através de uma análise literária, que possa revelar algo sobre o humano neste aspecto. Para Gilbert Durand (1995),

símbolos e arquétipos são mediadores da energia psíquica que constitui a psiquê; são a reunião dos contrários mais fundamentais – reunião, conjunção que não é percebida por um discurso de lógica plana –, a saber, a energia eterna da alma e as manifestações temporais que a imaginação colhe nas percepções, as lembranças da experiência e a cultura. (DURAND, 1995, p. 37)

Também os estudos de Jung corroboram com esta compreensão, uma vez que, para o psicanalista, “a psique é constituída essencialmente de imagens” (JUNG, 2000a, p. 130), o que resulta, como consequência, que “aquilo que nos parece como uma realidade imediata consiste em imagens cuidadosamente elaboradas e que, por conseguinte, nós só vivemos diretamente em um mundo de imagens” (JUNG, 2000a, p. 159). Durand explica que “através do cortejo dos símbolos, o próprio arquétipo diversifica e singulariza as mensagens do Eu inconsciente” (DURAND, 1995, p. 37). Assim, conhecer a poesia, através dos símbolos, é um modo de compreender também este “Eu” inconsciente.

Quando as poetisas elaboram elementos de um imaginário feminino, a partir dos seus lugares de fala e das suas experiências, conforme já discutido, estão criando um legado de inestimável valor para a compreensão da Mulher.

3.2 E ela insiste e sua voz é humana³⁵: Arquétipos na literatura

Os arquétipos são definições que a área da Psicanálise criou para explicar fenômenos psicológicos presentes na existência humana. Não são, portanto, conceitos nascidos da literatura ou circunscritos à área da análise literária. Contudo, até mesmo no momento da definição de seus conceitos fundamentais, os teóricos da psicanálise buscaram na literatura exemplos de seus achados, tão pungentes e certos os símbolos de que poetisas (no sentido abrangente de autores de literatura) conseguiram criar. Não é surpreendente o fato de a arte ter sido capaz de exemplificar conceitos psicanalíticos mesmo antes destes serem criados. De fato, Goethe afirma, sobre como a imagem simbólica é atraente ao humano: “A ideia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível” (GOETHE apud BOSI, 2000, p. 34). Gaston Bachelard desenvolve esta compreensão da imagem como fonte:

A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma **contemplação inesgotável**. Incapaz de ser bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma ‘realidade velada’

³⁵ Verso do poema “A tristeza cortesã me pisca os olhos”, de Adélia Prado (2016, p. 54).

enquanto a lógica aristotélica exige ‘claridade e diferença’ (BACHELARD, 2014, p. 10, grifos meus).

Exatamente por ser de descrição infinita, não caberia nos limites do “silogismo”, evocando novas e novas descrições, como postula o filósofo, *ad infinitum*. Mais que isso, é o próprio Jung que “justifica” a relação entre literatura e psicanálise: “É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura. A alma é ao mesmo tempo mãe de toda ciência e vaso matricial da criação artística” (JUNG, 2007, p. 74-75).

Carl Gustav Jung, um dos criadores da Psicanálise moderna, estudou também sobre a riqueza da criação artística como fonte para os profissionais que estudam os processos mentais humanos, dedicando um volume de escritos a essa aproximação e, destes, um capítulo intitulado “Psicologia e poesia”, em que postula:

É uma particularidade da alma ser não apenas mãe e origem de toda a ação humana, como também expressar-se em todas as formas e atividades do espírito; não podemos encontrar em parte alguma a essência da alma em si mesma, mas somente percebê-la e compreendê-la em suas múltiplas formas de manifestação. (...) É este o motivo pelo qual falo hoje aos senhores, como psicólogo, sobre a forma imagística da poesia, embora ela pertença ao domínio da literatura e da estética, e minha especialidade seja a medicina. Mas a **forma imagística é também um fenômeno psíquico** (...) (JUNG, 2007, p. 74, grifos meus).

Como estabelecido anteriormente, o mote desta pesquisa é uma busca pela representação do feminino – em suas diversas formas e faces – encontradas na obra artística de poetisas mulheres do século XX, procurando por uma aproximação temporal da escrita que possa ser considerada contemporânea, e por estabelecer lugar de fala, ao escolher apenas mulheres compositoras. Jung analisa que os escritores “cria[m] a partir da vivência originária, cuja natureza obscura necessita das figuras mitológicas e por isso o artista busca avidamente as que lhe são afins para exprimir-se através delas” (JUNG, 2007, p. 85).

Sobre a natureza primordial do que forma o imaginário, Bachelard explica que “o *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo.” (BACHELARD, 2018, p. 126). O que o filósofo nos ensina é que as imagens não são o início do imaginário; a evocação da realidade antes da descrição significa

que as imagens que compõem o imaginário antes passam pelo crivo da experiência humana, “mais material”. Para Graziani,

(...) o estatuto retórico da imagem mítica, inscrito numa reflexão global sobre a função da arte, define-se pela combinação de duas funções de transformação: a imagem tem em primeiro lugar um pré-texto, isto é, faz referência a uma fábula narrativa de que ela é a representação “figurada” e uma **condensação**; além disso, por reflexividade da imagem sobre si própria ou sobre o que ela condensa, ela produz, pela análise de seus atributos ou por intermédio da exegese alegórica, um novo texto, hiperbólico, que toma em consideração simultaneamente seu estatuto iconográfico e sua função mítica polissêmica (GRAZIANI, 1998, p. 489, nossos grifos).

Novamente a condensação é evocada para que se possa compreender o processo imaginário, tal que na poesia, tal que no sonho. A função mítica, uma vez representada, torna-se polissêmica, ao tornar-se capaz de representar mais do que inicialmente fazia. De fato, a potência criadora e cristalizadora de imagens da elaboração literária pode ser um dos aspectos mais fascinantes desta arte, uma vez que “a literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário.” (BLANCHOT, 2005, p. 140).

Assim, justifica-se a investigação sobre a representação mítica na poesia enquanto forma de compreender a complexidade humana, uma vez que, nas palavras de Jung, “[o] que aparece na visão [do poeta], com efeito, é uma imagem do *inconsciente coletivo*, a saber, da estrutura inata e peculiar dessa psique que constitui a matriz e a condição prévia da consciência” (JUNG, 2007, p. 85).

De fato, o arquétipo é considerado como esta “matriz prévia” de símbolos aos quais o humano consegue se conectar e compreender de forma muito primitiva. Em seu estudo sobre Arquétipos, Régis Boyer (1998) postula que há três conotações ao termo, sendo eles:

a) Protótipo: a figura arcaica que inaugura uma imagem, o “símbolo fundamental que (...) funciona de matriz para representações em série” (BOYER, 1998, p. 90). Nesta perspectiva, o arquétipo tem um “valor original que é ao mesmo tempo atemporal” (1998, p. 90), atemporalidade esta que o constitui, “não somente por ter sido o primeiro, mas também por ter engendrado a temporalidade que prestará contas de seus avatares” (1998, p. 90). Usando as palavras de Maurois, “ficções mães de todo o pensamento humano” (MAUROIS apud BOYER, 1998, p. 90);

b) Modelo ideal: “Ele é o primeiro, não no sentido de original, mas no sentido de superior” (BOYER, 1998, p. 91). Nesse sentido, o arquétipo representa a “imagem modelo, antecedente sem necessariamente nada de primordial” – ou seja, ainda que não seja cronologicamente a primeira, é a que foi mais atraente – “à qual nos referiremos de forma implícita ou explícita no caso de necessidade e segundo a ótica que, num dado momento, irá atrair nossa preferência” (1998, p. 91);

c) Tipo supremo: em uma perspectiva metafísica, o autor descreve que a terceira forma de entender o arquétipo é como o “absoluto, a perfeição, que escapa a todo acidental porque vai direto ao essencial” (BOYER, 1998, p. 92). Assim, o arquétipo serviria como uma imagem a “restabelecer, não a estabelecer (...). Em resumo, aquilo que os gregos chamaram tão bem de poesia, *poiésis*, gesto (re)criador, ou melhor, identificação”.

Todas as conotações que Boyer apresenta quando fala do arquétipo na literatura remontam a uma grande união de imagens, originais, anteriores a um estado de fragmentação, que fascina porque remonta à nostalgia pela simplicidade e a facilidade de um outrora não vivido. Seja o arquétipo como o primeiro, o modelo ideal ou o tipo supremo, as imagens arquetípicas são compreensíveis ao humano de forma primordial. Como foi refletido no capítulo anterior, o universo poético de Maya Angelou e de Adélia Prado é similar ao local de reencontro e restabelecimento que Boyer menciona ao falar do território dos arquétipos na literatura – e especialmente na poesia.

Desta forma, me parece apropriado nos valermos da poesia para compreender o humano através de sua representação de arquétipos, uma vez que, para Bachelard, a poesia é “o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade” (BACHELARD, 1994, p. 183).

Na poesia, “A angústia existencial torna-se uma essência estética tecnicamente dominada” (DURAND, 2001, p. 419). Mais que isso, Chevalier defende que “todas as ciências do homem e todas as artes (...) devem conjugar esforços para decifrar os enigmas que estes símbolos propõem”, uma vez que “seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós” (CHEVALIER, 2018, p. XIII).

Nos capítulos seguintes, os arquétipos da Mulher Selvagem, da Mãe e da Anciã são estudados, cada um em capítulo próprio. Depois destes, abordarei a Complexidade e a Transcendência.

4. A MULHER SELVAGEM

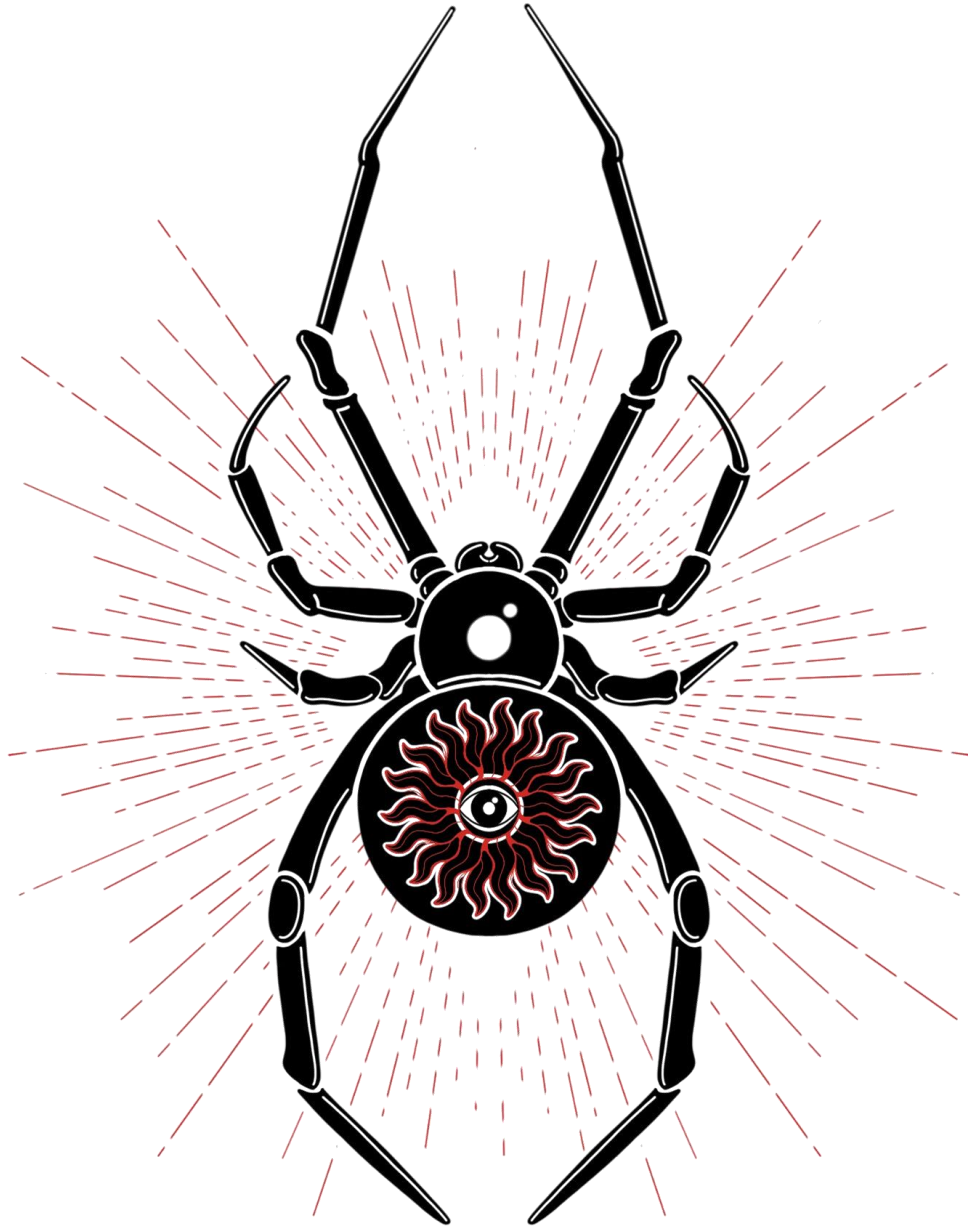


Figura 1. A Mulher Selvagem³⁶
Fonte: Ximena Seidel

O conceito de Mulher Selvagem foi desenvolvido pela psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés para abranger diferentes aspectos do que a pesquisadora chama de natureza instintiva feminina. Para explicar este conceito, bastante abrangente e complexo, a autora cria paralelo entre o que chama da Mulher Selvagem

³⁶ No lugar de uma epígrafe em palavras, cada capítulo referente aos três arquétipos femininos desta tese conta com uma epígrafe gráfica, elaborada pela poeta, tatuadora e ilustradora Ximena Seidel exclusivamente para este fim. Além disso, a poeta escreveu uma breve descrição dos elementos simbólicos empregados em cada uma das ilustrações, apresentadas no Anexo I.

e os lobos. Assim como os Lobos são o ancestral dos cachorros como os conhecemos hoje, também as mulheres contemporâneas, por vezes demasiadamente urbanizadas e “civilizadas”, desconectam-se de seus corpos, sua intuição e sua natureza selvagem. Da mesma maneira como o cachorro é a versão dócil e, com isso, fragilizada e dependente em comparação com o lobo, indomado, saudável e autônomo, a mulher que não se atenta à sua natureza selvagem pode também se tornar enfraquecida. Este paralelo também é interessante se evocarmos o que ensina Gilbert Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*: “para a imaginação ocidental, o lobo é o animal feroz por excelência” (DURAND, 2001, p. 85), exatamente por essa proximidade com algo familiar ao humano, mas com a *duplicidade* do iminente perigo que impõe.

Após anos de experiência como terapeuta clínica, Estés estabelece que “a separação da natureza selvagem faz com que a personalidade da mulher se torne mesquinha parca, fantasmagórica, espectral” (ESTÉS, 2014, p. 25). Também propõe que “a Mulher Selvagem carrega consigo os elementos para a cura; traz tudo o que a mulher precisa saber e ser”, isso porque, tendo-a “como aliada, como líder, modelo, mestra, passamos a ver, não com dois olhos, mas com a intuição, que dispõe de muitos olhos. Quando afirmamos a intuição, somos, portanto, como a noite estrelada: fitamos o mundo com milhares de olhos” (ESTÉS, 2014, p. 25). Para explicar ainda mais profundamente, a autora define:

Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. **Ela é a origem do feminino.** É tudo que for instintivo (...). Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. (ESTÉS, 2014, p. 26, grifos meus)

Assim, “o arquétipo da Mulher Selvagem envolve o ser alfa matrilinear” (ESTÉS, 2014, p. 19). Essencialmente, as imagens e ideias conectadas ao arquétipo da Mulher Selvagem se voltam a um retorno da sabedoria feminina em sua forma mais primitiva – tomando a palavra como compreendemos os próprios arquétipos, ou seja, primordial, inicial: “portanto, o termo *selvagem* neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora do controle, mas em seu sentido original” (ESTÉS, 2014, p. 21).

As diversas formas de relações das mulheres com sua natureza instintiva são os temas dos poemas que selecionei para este capítulo. Para acolher sua natureza

primitiva, primordial, muitas vezes regras sociais precisam ser transgredidas. A primeira maneira como a mulher se conecta com seu corpo e nutre sua natureza instintiva a que nos ateremos é através da exploração da própria sexualidade. Com isso, interessante, das quatro escritoras do nosso conjunto, a que escreveu o maior número de poemas sobre o assunto é Adélia Prado, que por tantas vezes é considerada uma autora altamente religiosa. Em algumas ocorrências, esta jornada pela sexualidade ocorre sob uma atmosfera de culpa, como em “Vitrál”:

VITRAL

Uma igreja voltada para o norte.
 À sua esquerda um barranco, a estrada de ferro.
 O sol, a mais de meio caminho para oeste.
 Tem uns meninos na sombra.
 Eu estou lá com o pé apoiado sobre o dedo grande,
 a mão que passei no cabelo,
 a um quarto de seu caminho até a coxa,
 onde vai bater e voltar, envergonhado passo de balé.
 Tudo pulsando à revelia de mim,
 bom como um ingurgitamento não provocado do sexo.
 A pura existência.

(PRADO, 2016, p. 112-113)

Neste poema, de forma sutil, o eu-poético descreve um momento de grande excitação feminina, quando descreve “tudo pulsando” e “bom como um ingurgitamento (...) do sexo”. Categorizo como sutil porque, não fosse a posição descrita, “Eu estou lá com o pé apoiado sobre o dedo grande”, restaria dúvida sobre se tratar de uma mulher. O pouco de culpa, também de forma delicada, é marcado pelas colocações “à revelia de mim”, e aquilo a que ela chama de ingurgitamento ser “não provocado”. Podemos compreender que seja uma culpa por conta de dogmas religiosos, já que o poema todo se encontra “abaixo” de “Uma igreja voltada para o norte”. Um poema que, de forma leve, retrata um momento de iniciação sexual de pessoas jovens: “Tem uns meninos na sombra”, enquanto a emissora³⁷ lhes mostra seu sexo e se excita com isso. Porém, fechado com a delicadeza da chave-de-ouro: “A pura existência”.

³⁷ Anchyses Lopes propõe a utilização dos termos “emissor” e “receptor” para o processo de enunciação e leitura do poema: “o primeiro transmite mais que uma comunicação intersubjetiva, mas uma possibilidade de vivificação existencial do Ser. Já o segundo não é um mero espectador ou sofredor da comunicação, mas ativamente recria o espaço intrasubjetivo e esta recriação não constitui simples repetição mas a partir de todo seu ser-no-mundo dota-lhe de novas características, donde não apenas nunca estar acabada a criação, quanto coloca o questão da liberdade como essência da verdade” (LOPES, 1996, p. 54-55) (sic).

Não é o sexo sendo retratado como mal ou sujo, mas como “puro”, como um dos bonitos aspectos da vida nesta “existência”.

Além disso, como uma assunção geral sobre o conjunto poético de Adélia Prado, os títulos dos poemas adicionam nova informação ou guiam a leitura para aspectos deste que talvez pudessem ser relegados. Neste caso, pensando no título, um “vitral”, é uma obra artística e, em geral, de aspecto sagrado, a ser admirada – o que podemos compreender que seja a descrição a ser associada ao corpo da emissora do poema.

Quando a genital feminina é representada enquanto algo divino, o discurso pode ser considerado subversivo, no sentido de desafiar estruturas historicamente construídas. Por muito tempo, a dinâmica de relações sociais no Ocidente tentou diminuir e reprimir a sexualidade feminina (PASSOS, 2006), por diversos pontos, tal como o temor de que, se “provocada”, poderia se tornar incontrolável: “é enquanto encarna a sexualidade que a mulher é temida” (BEAUVOIR, 2016a, p. 225). Contudo, tentar romper com um aspecto tão essencial da espécie é uma das violências simbólicas a que as mulheres enquanto grupo foram submetidas. Julia Kristeva resume a importância da sexualidade enquanto fonte da capacidade humana de criação:

Que a vida do espírito se enraíza na *sexualidade*, tal foi o princípio de Arquimedes que permite à psicanálise freudiana refazer as fronteiras da normalidade e da patologia e iniciar um dos desmantelamentos mais radicais da metafísica de que se orgulha nosso século. (...) Se a espécie humana é capaz de simbolizar e sublimar, é porque é provida de uma sexualidade em que se enreda indissolavelmente o que foi para a metafísica um dualismo: o corpo e o espírito, o instinto e a linguagem. (KRISTEVA, 2002, p. 16)

Contudo, ainda que sob regimes limitantes, em maior ou menor grau, a resiliência muitas vezes culmina em transgressão. Ainda que os homens tenham se apropriado do poder dos lugares públicos (BEAUVOIR, 2016a), a criação artística sempre foi uma das maneiras do humano expressar sua subjetividade, independentemente de reconhecimento social ou histórico – independente até mesmo da qualidade da expressão.

É para isso que todos os seres humanos analisam seus sonhos e criam arte. (...) Trata-se da tarefa de reunir todos os ossos. Em seguida, devemos nos sentar diante do fogo para decidir qual canção usaremos para cantar sobre os ossos, qual que hino da criação, que

hino da recriação. E as verdades que dissermos formarão a canção.
(ESTÉS, 2014, p. 51)

O que Clarissa Estés chama de “ossos” são os sentimentos e as experiências a serem processadas através da manifestação artística. Para a autora, compreender esse processo por meio da expressão “é um conhecimento arquetípico, e esse tipo de sabedoria é atemporal (ESTÉS, 2014, p. 488). Estés postula que a manifestação artística está indissolivelmente conectada à essência do feminino:

A Mulher Selvagem como arquétipo é uma força inimitável e inefável que traz para a humanidade um abundante repertório de ideias, imagens e particularidades. O arquétipo existe por toda parte e, no entanto, não é visível no sentido comum da palavra. O que pode ser visto dele no escuro não é visível à luz do dia. (ESTÉS, 2014, p. 44)

Ora, um “abundante repertório de ideias, imagens e particularidades” não seria apagado por construtos sociais. O aspecto “inefável” dessa força “inimitável” da mulher selvagem, ou seja, dessa mulher que consegue se conectar à sua essência feminina, é o tema de um dos mais celebrados poemas de Maya Angelou:

Phenomenal Woman³⁸

Pretty women wonder where my secret lies. I'm not cute or built to suit a fashion model's size But when I start to tell them, They think I'm telling lies. I say, It's in the reach of my arms, The span of my hips,	The stride of my step, The curl of my lips. I'm a woman Phenomenally. Phenomenal woman, That's me. I walk into a room Just as cool as you please,
--	--

³⁸ Nossa tradução: Mulher fenomenal/ Mulheres bonitas se perguntam onde está meu segredo./ Eu não sou bonita nem tenho o tamanho de uma modelo da moda/ Mas quando eu começo a dizer a eles/ Eles acham que estou mentindo./ Eu digo,/ Está no enlace dos meus braços/ Na extensão dos meus quadris,/ No trote do meu passo/ Na curva dos meus lábios./ Eu sou uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal,/ Esta sou eu./ Eu entro em um lugar/ Tão tranquila quanto quero,/ E para um homem/ Os camaradas se levantam ou/ Caem de joelhos./ Então eles se aglomeram ao meu redor/ Uma colmeia de abelhas./ Eu digo,/ É o fogo nos meus olhos/ E o brilho dos meus dentes/ O balanço na minha cintura/ E a alegria nos meus pés./ Eu sou uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal,/ Esta sou eu./ Os próprios homens se perguntaram/ O que eles veem em mim./ Eles tentam muito/ Mas eles não conseguem tocar/ Meu mistério interior./ Quando tento mostrar-lhes/ Eles dizem que ainda não podem ver./ Eu digo,/ Está no arco das minhas costas/ No sol do meu sorriso/ Nas curvas dos meus seios/ Na graça do meu estilo./ Eu sou uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal,/ Esta sou eu./ Agora você entende/ Porque minha cabeça não está abaixada./ Eu não grito nem pulo / Nem tenho que falar bem alto./ Quando você me vir passando/ Isso deve te deixar orgulhoso./ Eu digo,/ Está no clique dos meus saltos,/ Na curva do meu cabelo/ Na palma da minha mão/ Na necessidade do meu cuidado./ Porque eu sou uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal,/ Esta sou eu.

And to a man,
The fellows stand or
Fall down on their knees.
Then they swarm around me,
A hive of honey bees.
I say,

It's the fire in my eyes,
And the flash of my teeth,
The swing in my waist,
And the joy in my feet.
I'm a woman
Phenomenally.
Phenomenal woman,
That's me.

Men themselves have wondered
What they see in me.
They try so much
But they can't touch
My inner mystery.
When I try to show them,
They say they still can't see.
I say,

It's in the arch of my back,
The sun of my smile,
The ride of my breasts,
The grace of my style.
I'm a woman
Phenomenally.
Phenomenal woman,
That's me.

Now you understand
Just why my head's not bowed.
I don't shout or jump about
Or have to talk real loud.
When you see me passing,
It ought to make you proud.
I say,
It's in the click of my heels,
The bend of my hair,
the palm of my hand,
The need for my care.
'Cause I'm a woman
Phenomenally.
Phenomenal woman,
That's me.

(ANGELOU, 2015, p. 126-127)

No poema, é possível perceber que existe algo de muito sedutor na emissora do poema, mas que é incompreensível a homens e mulheres, algo que não está em algum atributo físico, mas que é percebido, que pode ser sentido. Quando enuncia no primeiro verso “Mulheres bonitas ficam se perguntando onde está meu segredo”, a emissora se coloca em outro grupo, que não é o de “mulheres bonitas”. Isso se mostra novamente no verso seguinte “não sou bonita nem tenho o tamanho de modelo da moda”, ou seja, não está dentro de padrões sociais de beleza.

Acontece que há algo nela que é absolutamente atraente (“eu entro nos lugares, com a tranquilidade que quero, e os homens se levantam ou caem de joelhos”), e sem “modéstia” ela sabe, fala sobre isso, e, mais ainda, compreende o seu poder. A *modéstia*, assim como o tamanho do corpo considerado desejável, são construtos sociais. O que torna a emissora tão atraente está em sua essência, por isso ela consegue descrever: é através do seu corpo que ela transmite essa força vital, por isso descreve partes do corpo para “explicar” onde estariam seus atributos tão sedutores: o sol do seu sorriso, os volumes dos seus seios, o fogo em seus olhos, a palma de sua mão, a necessidade por seu cuidado.

A emissora é a encarnação da Mulher Selvagem, que se compreende de forma holística, vivendo sua verdade, livremente. Por conta de tamanha autoconfiança, a emissora não precisa “gritar ou pular por aí”, conhecendo sua importância e a diferença que ela faz no mundo. Este poema foi escrito para ser lido por Mulheres: é um verdadeiro hino de empoderamento, pois é coletivo. A mulher que o lê tomará para si a voz da emissora: “that’s me”, tantas vezes repetido, versos curtos como um cântico, como uma prece a ser recebida pelo inconsciente. Os “ossos” recolhidos que formam uma canção de recriação.

Para Lopes, esta é uma das mais importantes capacidades poéticas, o reencontro com o essencial:

Resta-nos a suspeita de que parte – talvez a principal – da logopeia do poema advenha que o poeta, neste caso, permite-nos olhar seu próprio modo de poetizar, de transmutar o cotidiano, ou o banal ou o grosseiro em obra de arte, e mostrar-nos este cotidiano como se fosse a primeira vez, imerso no numinoso, com uma nova dignidade existencial (LOPES, 1996, p. 135).

O poema “Los Trabajos y las Noches”, de Alejandra Pizarnik, trabalha essa ideia de reelaboração do que é essencial por meio da poesia:

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro error
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente³⁹

(PIZARNIK, 2018b, p. 50)

No título, Alejandra faz referência a um dos cânones fundadores da literatura ocidental, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, mas de forma transgressora.

É possível que não haja melhor título para um livro de poemas de Pizarnik, ou, talvez, pra qualquer livro de poemas. Como indica o verso

³⁹ Tradução: os trabalhos e as noites/ para reconhecer na sede meu emblema/ para significar o único sonho/ para não sustentar-me nunca de novo no amor// eu fui toda oferenda / um puro error/ de loba no bosque/ na noite dos corpos// para dizer a palavra inocente (PIZARNIK, 2018b, p. 51)

de Emily Dickinson, “Good morning, Midnight!”, o poeta é trabalhador da noite; seu labor é noturno, prefere o silêncio e a sombra (MARQUES, 2018, p. 7)

O título revela: este poema é sobre a criação poética, e a primeira estrofe é composta de uma lista de “objetivos”, sendo o primeiro “reconhecer na minha sede meu emblema”, ou seja, que seu símbolo é esta busca por uma necessidade física. Para traduzir em palavras alguma essência (“significar o único sonho”), a emissora tem *sido* a oferenda, ou seja, oferece a si mesma, vagando “como loba no bosque”, na noite dos corpos. Ainda que tenha escrito este poema antes de Clarissa Estés elaborar sua teoria sobre a mulher selvagem e sua conexão com a essência feminina, Alejandra elabora para nosso imaginário uma representação simbólica da busca pela essência feminina através da elaboração poética, com sua sensibilidade de artista: “Os poetas vêm, cada vez mais, confirmar a psicanálise das lendas” (DURAND, 2001, p. 95).

Quando Durand teoriza sobre as estruturas do imaginário humano, o filósofo argumenta que podemos entender as imagens divididas entre os Regimes Diurno e Noturno, sendo que “o *Regime Noturno* da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2001, p. 197). A noite do corpo, portanto, como “conversão” entre os outros símbolos presentes: oferenda, noites, sonho, loba, amor, todos apontando para, como resumo o verso final: dizer a palavra inocente. É possível compreender, aqui, a mesma inocência fundamental que Adélia Prado representa em “Vital”.

Ana Cristina Cesar também elabora este mesmo tema de elaboração de algo essencial através da escrita:

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, 2016, p. 27)

Neste poema, contudo, a palavra começa transgressora: a emissora “insiste” na maldade de escrever, o que faz “por afrontamento do desejo”. A emissora parece

tentar fazer a “deusa” subir à superfície”, mas esta só lhe “castiga com seus uivos”. A estilística de Ana Cristina Cesar em geral privilegia uma construção semântica através da junção das partes e, muitas vezes, da compreensão de sentidos cultural, antropológico, psicológico mais amplos. Conforme Durand “na integração semântica, (...) o mito vai utilizar a metalinguagem dos símbolos” (DURAND, 1996, p. 44).

O título do poema só pode ser entendido como uma das peças que faz sentido apenas junto das outras: espuma, desejo, deusa, uivos, barco (se há barco, há água evolvada), seios – e o elemento “espuma” como iniciador desse processo. Neste poema, a deusa que atormenta a emissora com seus uivos é Afrodite, que nasceu da espuma formada na água depois da castração do titã Urano (RAGUSA, 2001).

A emissora busca, portanto, evocar a deusa da Antiguidade Clássica, mas que também encarna outra simbologia: “sob o seu símbolo, reina no ser humano a alegria de viver, na festa primaveril da embriaguez dos sentidos e no mais refinado e espiritualizado prazer da estética” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 938). Este aspecto da deusa por quem busca a emissora do poema revela um novo sentido para a insistência na escrita: chegar a esta elaboração estética elevada. Contudo, a deusa lhe “castiga com os uivos”, ou seja, ela se insinua, mas não se entrega. Não conseguindo a deusa, a emissora se contenta com “os seios da sereia”. Esta atitude é de resignação, mas também afronta: segundo o mito, a Sereias teriam sido castigadas por Afrodite por terem recusado o amor; há também o episódio em que as Musas e as Sereias teriam competido pela humanidade e, após a derrota, tiveram suas asas arrancadas pelas Musas (LERMANT-PARÈS, 1998, p. 830). Também aqui compreendemos o que Estés cristaliza em sua teoria, sobre a necessidade de expressão artística por ela mesma, enquanto *processo*.

Outra mulher mítica é evocada por Maya Angelou para falar sobre experiências comuns às mulheres através dos tempos. Contudo, neste caso existe a representação da perda da inocência:

Known to Eve and Me

His tan and golden self,
coiled in a threadbare carapace,
beckoned to my sympathy.
I hoisted him, shoulders above
the crowded plaza, lifting
his cool, slick body toward the altar of
sunlight. He was guileless, and slid into my embrace.

We shared seeded rolls and breakfast on the mountaintop.
 Love's warmth and Aton's sun
 disc caressed
 his skin, and once-dulled scales
 became sugared ginger, amber
 drops of beryl on the tongue.
 His lidless eye slid sideways,
 and he rose into my deepest
 yearning, bringing
 gifts of ready rhythms, and
 hourly wound around
 my chest,
 holding me fast in taut
 security.
 Then, glistening like
 diamonds strewn
 upon a black girl's belly,
 he left me. And nothing
 remains. Beneath my left
 breast, two perfect identical punctures,
 through which I claim
 the air I breathe and
 the slithering sound of my own skin
 moving in the dark.⁴⁰

(ANGELOU, 2015, p. 233)

Neste poema, a emissora relata sua atração por um homem, descrevendo tanto seu corpo e sua atitude quanto o sentimento de estar com ele. Depois de uma relação sexual, de forma abrupta, o conflito: “ele me deixou. E não resta nada”. Para Simone de Beauvoir, “o desejo masculino é tão fugaz quanto imperioso; uma vez satisfeito, morre assaz depressa, ao passo que é, o mais das vezes, depois do amor que a mulher se torna sua prisioneira” (BEAUVOIR, 2016b, p. 479). Contudo, na sequência, abaixo de seu “seio esquerdo, dois furos idênticos”, em uma referência à marca deixada pelas mordidas das cobras. No universo de conexões com Eva, a cobra é o fruto proibido e a iniciação sexual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 410-

⁴⁰ Nossa tradução: Conhecido por Eva e por mim/ O seu eu bronzeado e dourado,/ enrolado em uma carapaça esfarrapada,/ acenou para minha simpatia./ Eu o ergui, ombros acima/ a praça lotada, levantando/ seu corpo frio e liso em direção ao altar de/ luz solar. Ele era inocente e deslizou para o meu abraço./ Nós compartilhamos pães de sementes e café da manhã no topo da montanha./ O calor do amor e o sol de Aton/ disco acariciado/ sua pele, e escalas outrora entorpecidas/ tornou-se gengibre adoçado, âmbar/ gotas de berilo na língua./ Seu olho sem pálpebras deslizou para o lado,/ e ele ascendeu ao meu mais profundo/ anseio, trazendo/ presentes de ritmos prontos e/ hora a hora enrolado no/ meu peito/ segurando-me rápido em tensa/ segurança./ Então, brilhando como/ diamantes espalhados/ na barriga de uma garota negra/ ele me deixou. E nada/ resta. Abaixo da minha mama esquerda, duas perfurações idênticas perfeitas/ através das quais eu reivindico/ o ar que eu respiro e/ o som escorregadio da minha própria pele/ movendo-se no escuro.

411). A mordida por uma cobra no seio esquerdo dialoga com a mito da morte de Cleópatra.

Além disso, duas mulheres clássicas são evocadas, por meio da convergência simbólica da cobra para representar a experiência sexual. Contudo, os versos finais trazem um novo sentido para estas imagens: “dois furos idênticos, pelos quais eu puxo o ar que respiro, e o som rastejante da minha própria pele se movendo no escuro” – a emissora do poema se transforma em uma cobra. Se a cobra é o ser que conduz o sexo, ela é agora este ser e evoca para si este poder. Porém, mesmo com essa transmutação fantástica ao final, o título do poema aponta para uma coletividade, ou seja, uma experiência comum às mulheres, mas que, como acontece “no escuro”, representa algo como um evento ocultado.

O poema “toda mulher”, de Ana C., apresenta diversos pontos em comum com este:

toda mulher

a coisa que mais o preocupava
naquele momento
era estudo de mulher
toda mulher
dos quinze aos dezoito.
Não sou mais mulher.
Ela quer o sujeito.
Coleciona histórias de amor.

(CESAR, 2016, p. 240)

O eu-lírico deste poema se autorreferencia no singular, mas o título aponta para uma coletividade comum: “toda mulher”. Nos primeiros versos, ela relata a experiência de um homem em busca de entender a mulher (naquele momento o que mais o preocupava era estudo de mulher). Neste ponto, a emissora interrompe: não sou mais mulher. Essa ruptura é justificada porque ela compreende que a mulher “quer o sujeito, coleciona histórias de amor”, e como a emissora não quer “mais” ser mulher, pode ser compreendido que ela rejeita o amor romântico.

A representação das mulheres como um coletivo, em face do amor romântico também é tema do poema de Maya Angelou:

Seven Women's Blessed Assurance⁴¹

1
One thing about me,
I'm little and low,
find me a man
wherever I go.

2
They call me string bean
'cause I'm so tall.
Men see me,
they ready to fall.

3
I'm young as morning
and fresh as dew.
Everybody loves me
and so do you.

4
I'm fat as butter
and sweet as cake.
Men start to tremble
each time I shake.

5
I'm little and lean,
sweet to the bone.
They like to pick me up
and carry me home.

6
When I passed forty
I dropped pretense,
'cause men like women
who got some sense.

7
Fifty-five is perfect,
so is fifty-nine,
'cause every man needs
to rest sometime.

(ANGELOU, 2015, p. 253-254)

Neste poema, cada estrofe é enunciada por uma emissora diferente. São sete mulheres diversas: na estrofe 3 é uma mulher jovem como a manhã; na 7 é uma mulher de 55 anos, e depois 59; na 4 é por uma mulher gorda como a manteiga e doce como bolo; na 1 é uma mulher pequena e baixinha. As sete estrofes, divididas inclusive por números, como que em forma de subtítulos, são arquitetadas da mesma maneira: os dois primeiros versos descrevem a mulher fisicamente, e os dois últimos descrevem o quanto são sedutoras aos homens: os homens me veem, se apaixonam (estrofe 2); todos me amam, e você também (estrofe 3); eles me carregam no colo e me levam para casa (estrofe 5). O título do poema imprime alguma doçura sobre o tema: “a certeza abençoada de sete mulheres” é a de que elas terão amor e sexo

⁴¹ Abençoada Certeza de Sete Mulheres/ 1// Uma coisa sobre mim/ Sou pequena e baixa/ encontro um homem/ onde quer que eu vá// 2// Eles me chamam de vagem/ porque eu sou tão alta/ Os homens me veem/ ficam prontos para cair.// 3// Eu sou jovem como a manhã/ e fresca como orvalho./ Todo mundo me ama/ e você também.// 4// Eu sou gorda como manteiga/ e doce como bolo./ Os homens começam a tremer/ cada vez que eu me remexo.// 5// Sou pequena e magra/ doce até o osso./ Eles gostam de me levantar/ e me levar para casa.// 6// Quando eu passei dos quarenta/ Eu deixei de fingir,/ porque homens gostam de mulheres/ que têm algum senso.// 7// Cinquenta e cinco é perfeito/ E cinquenta e nove também/ porque todo homem precisa/ descansar algum dia.

sendo da maneira como são, simplesmente por serem mulheres. Novamente o sentimento de uma essência especial às mulheres é representada.

O modo como o corpo é representado como portador de uma essência, mais do que um “formato”, é bem explicado por Clarissa Estés, quando explica sobre como compreender o arquétipo da Mulher Selvagem pode ajudar a recuperar uma boa relação com este:

O corpo é como um planeta. **Ele é uma terra por si só.** Como qualquer paisagem, ele é vulnerável ao excesso de construções, a ser retalhado em lotes, a se ver isolado, esgotado e alijado do seu poder. A mulher mais selvagem não será facilmente influenciada por tentativas de urbanização. **Para ela, as questões não são de forma, mas de sensação.** O seio, em todos os seus formatos, tem a função de sentir e de amamentar. Ele amamenta? Ele é sensível? Então é um seio bom.

Já os quadris são largos por um motivo. Dentro deles há um berço de marfim acetinado para a nova vida. Os quadris da mulher são estabilizadores para o corpo acima e abaixo deles. **Eles são portais, são uma almofada opulenta, suportes para as mãos no amor, lugar para as crianças se esconderem.** As pernas foram feitas para nos levar, às vezes para nos empurrar. Elas são as roldanas que nos ajudam a subir; são o *anillo*, o anel que abraça o amado. Elas não podem ser criticadas por serem muito isso ou muito aquilo. Elas simplesmente são.

No corpo, não existe nada que "devesse ser" de algum jeito. A questão não está no tamanho, no formato ou na idade, nem mesmo no fato de ter tudo aos pares, pois algumas pessoas não têm. **A questão selvagem está em saber se esse corpo sente,** se ele tem um vínculo adequado com o coração, com a alma, com o mundo selvagem. Ele tem alegria, felicidade? Ele consegue ao seu modo se movimentar, dançar, gíngar, balançar, investir? E só isso o que importa. (ESTÉS, 2014, p. 244, grifos meus)

Exatamente como descreve Estés, a emissora da estrofe 4 se afirma: “sou gorda como manteiga e doce como bolo. Os homens começam a tremer quando eu gingo/balanço”. Para a psicanalista, “esse o poder do corpo, o nosso poder, o poder da Mulher Selvagem” (ESTÉS, 2014, p. 245). Hélène Cixous cita como uma das especificidades da mulher e de sua relação com o corpo o sentimento de unicidade que se tem, sem que “uma parte” seja mais importante que outra:

Si existe algo ‘proprio’ de la mujer es (...) su capacidad para desapropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin ‘extremidad’, sin ‘partes’ principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto

móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral⁴² (CIXOUS, 1995, p. 48)

O poema “Men”, de Maya Angelou, também tematiza a mulher se compreendendo em relação ao olhar masculino. A enunciativa do poema, porém, provê uma perspectiva diversa das sete mulheres anteriores, talvez justificada no primeiro verso do poema, “quando eu era jovem”:

Men⁴³

When I was young, I used to
Watch behind the curtains
As men walked up and down
The street. Wino men, old men.
Young men sharp as mustard.
(...)
They knew I was there. Fifteen
Years old and starving for them. (...)

(ANGELOU, 2015, p. 128)

Analisando os dois poemas em contraste, é interessante pensar o elemento masculino nas duas situações. Na primeira, essa mulher jovem vê os homens passando e admite sua curiosidade sobre eles. Na continuação do poema, ela mostra como se vê através dos olhos deles. Sobre isso, Passos retoma que, historicamente,

Dentre as concepções do amor romântico, destaca-se a ideia de que uma mulher só adquire consistência através do olhar masculino. (...) Caberia às mulheres a tarefa de agradar o homem para, assim, conseguir um casamento feliz (PASSOS, 2006, p. 148).

Seria, então, fruto de uma construção histórica que esta moça, ainda inocente por conta de sua juventude, se defina a partir dos homens. Ela ainda não descobriu a sua força de Mulher Selvagem. Sobre o empoderamento de uma relação saudável com o corpo e a sexualidade, Cixous lança o desafio:

Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región

⁴² Nossa tradução: se existe algo que é “próprio” da mulher é (...) sua capacidade para desapropriar-se sem egoísmo: corpo sem fim, sem “extremidades”, sem “partes” principais, se ela é uma totalidade, é uma totalidade composta de partes que são totalidades, não simples objetos parciais, sendo um conjunto móvel e volátil, ilimitado cosmos que Eros percorre sem descanso, imenso espaço astral.

⁴³ Nossa tradução: Homens/ Quando eu era jovem, eu costumava/ Assista atrás das cortinas/ Como os homens subiam e desciam/ A rua. Bêbados, velhos./ Homens jovens afiados como mostarda./ (...)/ Eles sabiam que eu estava lá. Quinze/ Anos de idade e faminta por eles. (...)

de sus cuerpos (...). Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor – cuando hayan fracasado los yugos y las censuras –, [cuando] articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco⁴⁴ (CIXOUS, 1995, p. 57-58).

O poema de Adélia Prado tem como tema uma mulher que, de forma levíssima, relata ter ficado desapontada com a atitude de um clérigo quando ela lhe revela, por um bilhete, que se masturba:

O CLÉRIGO

Só porque um dia escrevi-lhe
 ‘eu contornei com o dedo a papoula encarnada’
 irou-se, tomou por afoiteza, invasão de privacidade
 o meu verso floral.
 Sei que as palavras são dúbias,
 temos falhas nos dentes, sibilamos.
 quem sabe a imagem do dedo,
 o nome redondo da flor,
 quem sabe sua cor sanguínea
 lhe despertaram as pudendas,
 pois – contra seu desejo – sente amor por mim.
 Desapontou-se à toa,
 nem eram papoulas
 as belas flores do lenço.

(PRADO, 2016, p. 407)

Representar o clitóris como “papoula encarnada”, no poema, coloca o órgão feminino como um elemento natural no mundo. Com certa ironia, a emissora questiona se a atitude ofendida do clérigo que recebe o bilhete não seria exatamente por seu relato ter lhe despertado desejo, uma vez que ela compreende que, “contra seu desejo”, ele “sente amor” por ela. Para Octavio Paz, “o humor é uma das maiores armas da poesia” (PAZ, 1982, p. 48), o que pode ser percebido no poema de Adélia Prado, em que o humor é usado como elemento de ruptura, uma vez que o interdito do sexo e da masturbação é desnaturalizado pela atitude “desapontada” da enunciadora.

⁴⁴ Nossa tradução: As mulheres ainda têm quase tudo por escrever acerca de sua feminilidade: de sua sexualidade, é dizer da infinita e móvel complexidade de sua erotização, as ignições fulgurantes desta ínfima-imensa região de seus corpos (...). Quando a mulher deixar que seu corpo, de mil e um lares de ardor – quanto tenham fracassado os cerceamentos e as censuras –, [quando] articulem sobre a abundância de significados que lhe recorrem todos os sentidos, neste corpo repercutirá, em mais de uma língua, a velha língua materna de um só sulco

Essa enunciadora demonstra conhecer sua natureza e o mundo de forma diferente da perspectiva masculina. Essa subversão também ocorre no poema de Ana Cristina Cesar:

não verto tua presença
menstruo tua presença
ao fim do dia. Que
este sangue recubra o
doce álcool que me
distrain. Pérfida esqueço
teus gracejos. Mas qual.
Estes passos ainda percorrem
minha espinha, mesmo que
virgem te aguarde semi
aberta.

(CESAR, 2008, p. 386-387)

No poema, a primeira imagem que causa estranhamento e consequente ruptura é o “menstruo tua presença”, em uma clara referência ao sangue como potência criadora. Na introdução de seu estudo sobre as interpretações sociais do ciclo menstrual feminina, a psicanalista Gray afirma: “a mulher que menstrua vive numa sociedade de orientação masculina, o que influencia sua percepção do mundo e de si mesma” (GRAY, 2017, p. 22). De fato, Simone de Beauvoir cita diversos ritos de diferentes povos que representam o ciclo feminino como um tipo de maldição: “os poderes maléficos do sangue menstrual são mais singulares. Ele encarna a essência da feminilidade” (BEAUVOIR, 2016a, p. 211). Para a filósofa, isso ocorre

Menos por ser sangue do que por emanar dos órgãos geniais”, e que, ainda que não compreenda exatamente como, “sabe-se que está ligado à germinação da vida. (...) Através dele exprime-se o horror que o homem sente ante a fecundidade feminina. (BEAUVOIR, 2016a, p. 212)

Este conhecimento de sua própria potência criadora por meio de seu corpo, e da ação deliberada em provocar o homem usando exatamente de sua ignorância essencial é o adjetivo que a emissora utiliza para se definir: pérfida. A provocação continua, ao se declarar “virgem”. Sobre a relação do homem com a virgindade feminina, Beauvoir explica:

entre o medo e o desejo, entre o temor de ser possuído pelas forças incontroláveis e a vontade de captá-las, reflete-se de maneira

impressionante nos mitos da Virgindade (...) a forma mais acabada do mistério feminino. (BEAUVOIR, 2016a, p. 214)

Outro poema que representa a mulher como detentora de um conhecimento diferente do conhecimento dos homens é “The detached”:

The detached

We die,
 Welcoming Bluebeards to our darkening closets,
 Stranglers to our outstretched necks,
 Stranglers, who neither care nor
 care to know that
 DEATH IS INTERNAL.

We pray,
 Savoring sweet the teathed lies,
 Belying the grounds before alien gods,
 Gods, who neither know nor
 wish to know that
 HELL IS INTERNAL.

We love,
 Rubbing the nakednesses with gloved hands,
 Inverting our mouths in tongued kisses,
 Kisses that neither touch nor
 care to touch if
 LOVE IS INTERNAL.⁴⁵

(ANGELOU, 2015, p. 17)

Mais uma vez a coletividade feminina se faz presente na poesia escrita por Maya Angelou. O “nós” que enuncia o poema representa as mulheres. Interessantemente, um dos primeiros contos de fadas que Clarissa Estés estuda em seu *Mulheres que correm com os Lobos* é a história do Barba Azul, citado como uma ameaça no segundo verso: “nós morremos quando recepcionamos Barba Azul nos nossos armários escondidos”. Para a psicanalista, os contos de fadas, em suas versões originais, era uma forma das mulheres passarem conhecimentos próprios de umas para as outras, em forma de contação de histórias. Segundo seu estudo, esta

⁴⁵ Nossa tradução: A desapegada/ Nós morremos,/ Acolhendo Barbas Azuis aos nossos armários escondidos,/ Estranguladores aos nossos pescoços estendidos,/ Estranguladores, que não se importam nem/ se importam em saber que/ MORTE É INTERNA.// Nós rezamos,/ Saboreando doces as mentiras dentadas,/ Cercando os terrenos ante os deuses alienígenas,/ Deuses, que não conhecem nem/ gostariam de saber que/ O INFERNO É INTERNO.// Nós amamos,/ Esfregando as nudezes com as mãos enluvadas,/ Invertendo nossas bocas em beijos de língua,/ Beijos que não tocam nem/ se importam em tocar se/ O AMOR É INTERNO.

era uma forma de perpetuar lições essenciais em uma coletividade feminina, através de símbolos que representavam sem ter que explicar, pois se comunicavam com nosso inconsciente. Esta razão explica o fato de muitos dos contos de fadas clássicos da tradição oral serem protagonizados por mulheres e meninas.

Como se perpetuando essa tradição de ensinamento entre mulheres, a emissora do poema transmite três ensinamentos, um em cada estrofe do poema, sobre o apagamento da mulher em um relacionamento abusivo, o erro em buscar espiritualidade através da religião e o erro em buscar amor no sexo. As três estrofes terminam com versos em maiúsculas, para deixar clara a ênfase no ensinamento: “A MORTE ESTÁ DENTRO DE NÓS, O INFERNO ESTÁ DENTRO DE NÓS, O AMOR ESTÁ DENTRO DE NÓS”, ou seja, na nossa essência.

Segundo Estés, “o desenvolvimento de uma relação com a natureza selvagem é uma parte essencial da individuação da mulher” (ESTÉS, 2014, p. 58). Além disso,

O arquétipo da Mulher Selvagem pode ser expresso em outros termos igualmente apropriados. Pode-se chamar essa poderosa natureza psicológica de natureza instintiva, mas a Mulher Selvagem é a força que está por trás dela. (...) Pode-se chamá-la de natureza básica e inata das mulheres. (ESTÉS, 2014, p. 21)

Essa relação de preservação e de conexão com a natureza se mostra no poema que representa claramente a Mulher Selvagem em contraponto à rotina e às demandas que as mulheres enfrentam:

Woman Work

I've got the children to tend
 The clothes to mend
 The floor to mop
 The food to shop
 Then the chicken to fry
 The baby to dry
 I got company to feed
 The garden to weed
 I've got shirts to press
 The tots to dress
 The can to be cut
 I gotta clean up this hut
 Then see about the sick
 And the cotton to pick.

Shine on me, sunshine

Rain on me, rain
 Fall softly, dewdrops
 And cool my brow again.

Storm, blow me from here
 With your fiercest wind
 Let me float across the sky
 'Til I can rest again.

Fall gently, snowflakes
 Cover me with white
 Cold icy kisses and
 Let me rest tonight.

Sun, rain, curving sky
 Mountain, oceans, leaf and stone
 Star shine, moon glow
 You're all that I can call my own.⁴⁶

(ANGELOU, 2015, p. 149-150)

O título do poema resume o tema inicial: trabalho de mulher. O poema se divide em duas partes. Na primeira, composta de uma só estrofe mais longa, a emissora relata, como uma lista, os afazeres dos quais tem de dar conta: cuidar das crianças, remendar as roupas, passar pano no chão, comprar a comida, fritar o frango, trocar o bebê, limpar o jardim, passar as camisas, vestir os pequenos, cortar a cana, limpar esse casebre, daí ir ver os doentes e colher o algodão. Em um ritmo rápido, causado pelos versos em forma de frases fragmentadas⁴⁷ e com elementos determinados por artigos definidos, é criada uma atmosfera de emergência. Na lista de afazeres, tarefas que são geralmente tidas como obrigações das mulheres:

Há poucas tarefas que se aparentem mais do que as da dona de casa, ao suplício de Sísifo; dia após dia, é preciso lavar os pratos, espanar

⁴⁶ Nossa tradução: Trabalho de mulher/ Eu tenho as crianças para cuidar/ As roupas para consertar/ O chão para esfregar/ A comida para fazer compras/ Então o frango pra fritar/ O bebê para secar/ Eu tenho visita para alimentar/ O jardim para manter/ Eu tenho camisas para passar/ Os pequenos pra vestir/ A cana pra cortar/ Eu tenho que limpar esse casebre/ Então cuidar dos doentes/ E o algodão para colher.// Brilhe em mim, luz do sol/ Chova em mim, chuva/ Caia suavemente, gotas de orvalho/ E esfrie minha testa novamente.// Tempestade, me sopra aqui/ Com seu vento mais feroz / Deixe-me flutuar pelo céu/ Até eu poder descansar novamente.// Caiam suavemente, flocos de neve/ Me cubra com/ Beijos brancos, frios e gelados/ Deixe-me descansar esta noite.// Sol, chuva, céu aberto/ Montanha, oceanos, folha e pedra/ Brilho da estrela, brilho do luar/ Vocês são tudo que eu posso chamar de meu.

⁴⁷ Em inglês, uma “fragmented sentence” é um período incompleto, geralmente desconectado da oração principal. No caso do poema, o sujeito que realiza as ações, “eu” (“I”), só aparece no primeiro verso.

os móveis consertar a roupa, que no dia seguinte já estarão novamente sujos, empoeirados, rasgada. (BEAUVOIR, 2016b, p. 224)

Observando este aspecto, Angela Davis afirma: “as enervantes obrigações domésticas das mulheres em geral oferecem uma flagrante evidência do poder do sexismo” (DAVIS, 2019, p. 239).

Além disso, Beauvoir observa que “a sorte das mulheres é tanto mais dura quanto forem mais pobres e sobrecarregadas de trabalho” (BEAUVOIR, 2016b, p. 267). No caso da emissora do poema, podemos compreender que se trata de uma mulher pobre, por meio da escolha do vocábulo como “hut” (casebre), por exemplo, para se referir à sua casa, e do fato de a emissora, além de ter de fazer todo o serviço doméstico e cuidar das crianças, precisa cortar cana e colher algodão, trabalho típico dos negros norte-americanos, e que lhes mantinha em situação apenas de subsistência.

Após seu estudo histórico e antropológico, Beauvoir determina que, para a mulher casada, “o lar torna-se o centro do mundo e sua única verdade” (BEAUVOIR, 2016b, p. 220), a partir do momento em que são confinadas à ocupação apenas no lar e não nos locais sociais. Contudo:

Não é sem se lamentar que ela fecha atrás de si as portas do lar; moça, tinha toda a terra por pátria, as florestas lhe pertenciam. Agora, acha-se confinada num estreito espaço; a Natureza reduz-se às dimensões de um vaso de gerânios (BEAUVOIR, 2016b, p. 220).

A emissora do poema “Woman Work”, contudo, não aceita os limites da casa. Na segunda parte do poema, ela promove seu próprio retorno à natureza, quando demonstra encontrar suas forças e descanso.

Hélène Cixous, quando escreve sobre as oposições⁴⁸ que perpassam os imaginários do que pertenceria aos homens e às mulheres, observa que ao homem são conferidos os papéis “ativos”, junto do direito à escrita, à história e à arte, ao passo que as mulheres teriam posições “passivas” e ligadas à natureza (CIXOUS, 1995, p. 14-15). Contudo, conforme mencionado anteriormente, o imaginário comporta também as imagens e associações que ainda podem ser. Quando, no poema, a emissora retorna à natureza, ela está criando o *contradiscurso* de que fala Heloisa

⁴⁸ No original: oposición.

Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 1994, p. 14), pois a ida à natureza é um ato de empoderamento. Clarissa Estés concede que

as mulheres costumam reservar tempo suficiente para atender às crises de saúde física – especialmente da saúde dos outros – mas deixam de criar tempo para a manutenção de seu próprio relacionamento com sua própria alma. Elas têm a tendência de não reconhecer a alma como o magneto ou gerador central de sua animação e energia (ESTÉS, 2017,

Em “Woman Work”, contudo, o que temos é uma emissora que sabe onde sua energia vital será renovada, transgride as limitações da casa e se integra à natureza de forma quase transcendental. Mais que isso, ela afirma: “sol, chuva, céu redondo, montanha, oceanos, folha e pedras, luz das estrelas, luz do luar, vocês são tudo que eu posso chamar de meu”, demonstrando que, definitivamente, ela **reina** sobre tudo que existe. Dessa forma, ela se empodera de

Perder o rumo significa perder energia. A tentativa absolutamente equivocada quando perdemos o rumo é a de correr para arrumar tudo de novo. Correr não é o que devemos fazer. (...) A paciência, a paz e o balanço renovam as ideias. Só o ato de entreter uma ideia e a paciência para embalá-la são o que algumas mulheres poderiam chamar de grande prazer. (ESTÉS, 2014, p. 374)

A mulher de Woman Work aceita e executa suas tarefas com rigor, por saber de sua responsabilidade com outros que dela necessitam: os filhos pequenos, os bebês, os doentes. Porém, não há sinais de que o faça com “reclamação”. Há marcas de cansaço, mas “cansaço” por um ter executado um trabalho não significa rancor ou tristeza em si, apenas uma consequência física do esforço. Sua integração à natureza não significa “fuga”, como se implicasse em uma valoração opositiva entre um espaço e outro. O retorno ao mundo natural é o reconhecimento do próprio cansaço e a busca pela fonte da energia vital: é a ação de propositalmente buscar pela “paz e balanço” de Clarissa Estés menciona.

Além disso, este é um dos poemas que demonstra a maestria do domínio linguístico de Maya Angelou: a primeira estrofe tem forte presença de sons consonantais plosivos, como /t/, /k/ e /p/, o que confere um ritmo cansativo aos versos, uma vez que produz uma impressão de muitas pausas abruptas. Contudo, a aliteração que é empregada nas últimas estrofes consegue passar a sensação de fluidez aos versos, já que os sons consonantais repetidos são do tipo soante, como /m/, /n/ e /l/, ou seja, uma vez que são produzidos através de um fluxo de ar contínuo, não possuem

pausas “bruscas”, refletindo a leveza e a delicadeza do conteúdo semântico dos versos.

Em “Origem”, Alejandra Pizarnik representa uma mulher que sabe onde se encontra sua força vital:

ORIGEN

Hay que salvar al viento
 los pájaros queman el viento
 en los cabellos de la mujer solitaria
 que regresa de la naturaleza
 y teje tormentos
 Hay que salvar al viento⁴⁹

(PIZARNIK, 2017, p. 52)

Essa mulher “solitária”, que regressa à natureza e que tem em si a tarefa de “salvar o vento” é um interessante exemplo de representação da arquetípica mulher selvagem apresentada de maneira que se confunde com a própria natureza. As imagens de pássaros e do vento atribuem uma atmosfera de liberdade ao poema, como se a mulher se integrasse à natureza, possuindo de algum tipo de conhecimento primordial.

Como vimos neste capítulo, o arquétipo da Mulher Selvagem representa a ligação das mulheres com seus aspectos mais primordiais, de conexão com seus corpos, sua sexualidade e sua intuição, a partir de uma forma profunda de compreensão da natureza e da vida. Esta mulher solitária do poema de Alejandra, que sabe o que fazer para salvar o vento, em um poema com o título *Origem* me parece que chama pelo assunto daquela que gera a vida, a Mãe – assunto do próximo capítulo.

⁴⁹ Nossa tradução: ORIGEM/ Há de se salvar o vento/ os pássaros queimam o vento/ no cabelo da mulher solitária/ que vem da natureza/ e tece tormentos/ Há de se salvar o vento

5. A MÃE

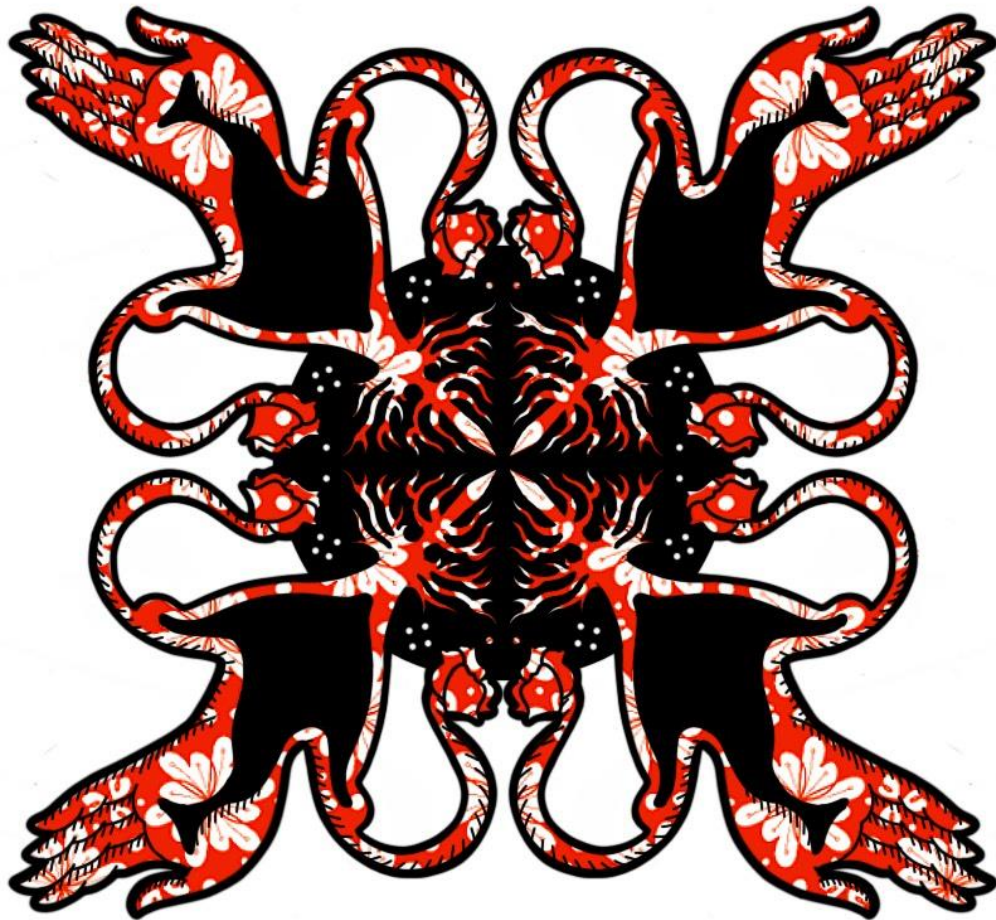


Figura 2. A Mãe
Fonte: Ximena Seidel

A “mãe” é a figura universalmente reconhecível, ainda que detalhes possam mudar entre povos e culturas. No livro *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2000), de C. G. Jung, o capítulo mais extenso é o do arquétipo da mãe. Conforme o autor explica, a figura da mãe aparece de modo universal na psicologia dos povos (JUNG, 2000b, p. 92-93). o que é compreensível, afinal, todo humano que está vivo chegou ao mundo através de uma mulher.

Para Jung, “o arquétipo materno é a base do chamado complexo materno”:

Segundo minha experiência, parece-me que a mãe sempre está ativamente presente na origem da perturbação, particularmente em neuroses infantis ou naquelas cuja etiologia recua até a primeira infância. Em todo caso, é a esfera instintiva da criança que se encontra perturbada, constelando assim arquétipos que se interpõem entre a

criança e a mãe como um elemento estranho, muitas vezes causando angústia. (JUNG, 2000b, p. 94-95).

Pensando a existência da figura materna no imaginário, Gilbert Durand postula que a “grande imagem materna” é projetada pela “matéria primordial”, um “arquétipo de feminilidade, de uma radical antífrase da mulher fatal e funesta” (DURAND, 2001, p. 225). Enquanto fontes de vida, “pode-se dizer que o simbolismo da mãe está ligado ao do mar, na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 580).

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o vocábulo “mãe” se encontra “no hidrônimo gaulês Matrona (o Marne), e no teônimo gaulês Madron. Parece que existe uma relação simbólica afetiva entre a Mãe eterna e a água (oceano ou rio), que representa o conjunto das possibilidades contidas dentro de um determinado estado de existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 581).

Jung também estudou o arquétipo da Grande Mãe, pelo prisma da psicanálise:

O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe. No início esse conceito não diz respeito à psicologia, na medida em que a imagem de uma "Grande Mãe" aparece nessa forma muito raramente. E quando aparece na experiência clínica, isso só se dá em circunstâncias especiais. O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno; assim sendo, quando tentamos investigar o pano de fundo da imagem da Grande Mãe, sob o prisma da psicologia, temos necessariamente de tomar por base de nossa reflexão o arquétipo materno de um modo muito mais genérico (JUNG, 2000b, p. 87).

Para o psicanalista, a ideia universal de “mãe” é quase sempre semelhante entre os povos, sendo que as muitas variações ocorrem ao nível individual. Clarissa Estés consegue transmitir a essência, ao postular:

Na teoria junguiana, seria possível afirmar que a estrutura da mãe na psique seria formada em camadas, as arquetípicas, as pessoais e as culturais. É a soma dessas camadas que constitui a adequação ou sua falta na estrutura internalizada da mãe (ESTÉS, 2014, p. 529).

Contudo, as relações humanas com não são determinadas apenas por aspectos psicológicos. Historicamente, as mais diversas convenções sociais foram se

desenvolvendo de forma a induzir e definir a maternidade como “destino biológico” das mulheres, de forma impositiva (BEAUVOIR, 2016a; BEAUVOIR, 2016b; PASSOS, 2006). Para exemplificar, cito o estudo de Persino que explica sobre a hierarquização da maternidade compulsória

1) concebir un hijo varón, 2) concebir una hija mujer, 3) concebir un hijo bastardo y 4) ser estéril. En las obras literarias referidas se perciben varios tipos femeninos que reaparecen y que se basan en esa suerte de clasificación. Dos son despreciados por la sociedad: la mujer estéril y la mujer soltera preñada, y otro constituye el modelo a seguir: la madre — mejor si es de hijo varón —, que es además esposa. (PERSINO, 2000, p. 9)

Simone de Beauvoir postula que há dois momentos em que a mulher é temível: “enquanto encarna a sexualidade (BEAUVOIR, 2016a, p. 225) e como Mãe, o que engendra a necessidade de transfigurá-la e escravizá-la” (BEAUVOIR, 2016a, p. 236). Ou seja, tanto a mulher que assume sua sexualidade, como a que toma para si os direitos de sua maternidade, são consideradas transgressoras e, portanto, perigosas. Da mesma forma como ocorreu com outros aspectos da existência das mulheres, o poder de escolha e o protagonismo da maternidade foi retirado da mulher.

Em seus estudos, Jung postula que: “Só no caso da filha o complexo materno é mais puro e sem complicações. Trata-se nele, por um lado, de uma intensificação dos instintos femininos provindos da mãe, e, por outro, de um enfraquecimento e até mesmo de uma extinção dos mesmos” (JUNG, 2000b, p. 95). Talvez esta seja uma certa simplificação, afinal, o autor também aceita que as relações pessoais com as mães assumem as mais diversas características.

Um fato é inegável: “as mulheres têm sido mães e filhas, mas têm escrito muito pouco sobre esse assunto; a grande maioria das imagens literárias e visuais da maternidade vem até nós filtrada através da consciência masculina, individual ou coletiva” (RICH, 1981, p. 62 apud STEVENS, p. 4). Pensando este ponto, partindo de uma perspectiva discursiva do feminismo da diferença e buscando, com isso, “cultivar relações e arqueologias ginocêntricas” (STEVENS, p. 2), neste capítulo o estudo será dedicado às representações da “Mãe” pela lírica de poetisas mulheres. Analisando a poesia destas mulheres quando representam a mãe, teremos acesso a uma visão “de dentro” desta questão, a partir de uma elaboração feminina.

Clarissa Estés, após analisar a forma como diferentes povos relaciona as mulheres à geração de vida, destaca que “no México, diz-se que as mulheres têm a

luz de la vida. Essa luz está localizada não no coração da mulher, não atrás dos seus olhos, mas *en los ovarios*, onde todas as sementes estão armazenadas antes mesmo que ela nasça” (ESTÉS, 2014, p. 47-48). É interessante essa visão mais “primitiva” da relação entre maternidade e o corpo da mulher, principalmente no momento de uma cultura cada vez mais tecnicista envolvendo gestação e parto em que nos encontramos de forma geral (DAVIS-FLOYD, 2017). De fato, a ancestralidade do conhecimento possui respaldo científico, uma vez que as “sementes” da vida se formam nos ovários durante o desenvolvimento uterino. De forma simbólica, “dispor da semente significa ter o acesso à vida”, ou seja, ter certo controle “da vida e da morte em sua forma mais antiga” (ESTÉS, 2014, p. 48).

Esta “semente” da vida é a primeira imagem evocada em “Quarto de costura”. O título do poema remete a um lugar da casa que, em geral, pertencia só à mulher, em uma possível referência ao útero:

QUARTO DE COSTURA

Um óvulo imaginado,
 espesso, fosco, amarelo,
 pólen e penugem
 que a mais potente das máquinas
 ainda não inventada
 abriria em universos.
 O que parece indivíduo é vários.
 Fosse boa cristã
 entregava a Deus o que não entendo
 e arrematava o bordado esquecido no cesto.
 Tenho labirintite. Amei Aristóteles com fervor.
 E por longo tempo deixei-o por Platão.
 Enfadei-me, saudosa de carne e ossos,
 acidez de sangue e suor.
 O que deveras existe nos poupa perturbações,
 sou uma vestal sem mágoas.
 Terei o que desejo, carregando minha cruz
 e morrendo nela.

(PRADO, 2016, p. 448-449)

No primeiro verso, a emissora do poema nos apresenta uma impossibilidade, para demonstrar a potência do óvulo: a mais potente das máquinas abriria em universos o óvulo, ou seja, se existisse uma máquina tão potente (o que fica estabelecido que não existe), a fissão de um óvulo se abriria em universos, ainda mais potente do que uma fissão nuclear. A emissora quer transmitir a potência desta

semente feminina. Porém, este é “imaginado”. Não sendo real, permanece como a “possibilidade” de vários indivíduos. O momento de devaneio é interrompido pelo dogma internalizado: se a emissora fosse uma “boa cristã”, ela se atentaria aos seus afazeres domésticos, terminando o bordado iniciado, e não questionaria nada. Até aqui, podemos entender que a emissora desejava um filho, mas não o tem “por razões que não entende”. Para Beauvoir, as mulheres estão condenadas a cair em imoralidade, não por alguma má inclinação de caráter, mas porque delas é esperado um comportamento imaculado, em um ideal de perfeição inatingível:

A mulher está destinada à imoralidade porque a moral consiste para ela em encarnar uma entidade inumana: a mulher forte, a mãe admirável, a mulher de bem, etc. desde que pense, que sonhe, que deseje, que respire sem palavra de ordem, está traindo o ideal masculino. (BEAUVOIR, 2016b, p. 264)

Depois de uma pequena digressão, se resigna a aceitar sua vida: pensar nas possibilidades do que poderia ter sido é perturbador, enquanto ater-se ao mundo real conforta. Finalmente, ela aceita sem arrependimentos, mesmo sabendo que não passará pela experiência que deseja, afinal, ela é uma vestal. Segundo Cohen (1987), a palavra poética é totalitária, pois, enquanto simbólica, evoca múltiplos e profundos sentidos. As vestais eram as sacerdotisas de Vesta, ou Héstia, a deusa mítica do lar protetora das famílias, uma das três deusas virginais do Olimpo, assim como deveriam ser suas fiéis. Segundo Chevalier e Gheerbrant, as “vestais simbolizam o sacrifício (virgindade) permanente, pelo qual uma inocência perpétua substitui o erro perpétuo dos homens ou lhes traz proteção e sucesso” (2018, p. 947). Compreendendo isso, a emissora se resigna em sacrificar-se, mesmo que não da maneira como gostaria, por um filho, mas por todos.

Para os romanos, Vesta também era a deusa do fogo doméstico, sendo que, como uma honraria vinda de Zeus, lhe foi conferido um local de culto em cada casa: o fogão. O fogo em si não é um elemento de destruição. Para Estés, “existe o fogo que acompanha a alegria, e o fogo que acompanha a destruição. Um é o fogo da transformação; o outro, o fogo apenas da dizimação” (ESTÉS, 2014, p. 261). O fogo de Vesta é aquele que prepara os alimentos e aquece no frio. Com a imagem do fogo tendo sido evocada, quando a emissora define seu óvulo imaginado na cor amarela, cria-se uma rede associação entre o fogo sagrado e o “fogo” da potência de vida dos óvulos.

Em “Is Love”, Maya Angelou tematiza outro momento do universo da maternidade cercado de mistérios e mitos: o parto.

Is Love

Midwives and winding sheets
 know birthing is hard
 and dying is mean
 and living's a trial in between.
 Why do we journey, muttering
 like rumors among the stars?
 Is a dimension lost?
 Is it love?⁵⁰

(ANGELOU, 2015, p. 222)

Para a antropóloga Robbie Francis-Floyd, o parto é um momento que causa medo exatamente por ser um evento em que confluem três grandes áreas da vida humana que, por não serem nem completamente conhecidos nem dominados, causam temor: morte, vida e sexualidade (DAVIS-FLOYD, 2018). No poema, o conhecimento das parteiras vai além de conhecimentos específico sobre o evento: parteiras sabem que parir é difícil, que morrer é cruel, e que toda a vida entre um e outro é um julgamento. Elas que sabem sobre fazer nascer, também conhecem outros aspectos da vida, definidos como verdades.

Quando a emissora utiliza o vocábulo “midwives”, plural de “midwife⁵¹”, todo um conjunto de ideias é também evocado. Primeiro, entendemos que se trata de uma situação de parto. Os winding sheets (lençóis enrolados) nos remetem ao rebozo, um pano longo que as parteiras e doulas utilizam como forma de aliviar a dor, ajudar na descida do bebê e até mesmo contribuem para mudar a própria posição do bebê no útero, quando a posição é desfavorável à passagem. A presença da parteria e do

⁵⁰ Nossa tradução: É Amor / Parteiras e lençóis enrolados/ sabem que que parir é difícil/ e morrer é cruel/ e viver é uma jornada no meio./ Por que nós viajamos, murmurando/ como rumores, entre as estrelas?/ Uma dimensão é perdida?/ É amor?

⁵¹ Não há uma tradução precisa para o termo em português, porque no idioma há três divisões para o que se engloba no vocábulo em inglês. A “midwife” pode ser: 1) a parteira tradicional, aquela que não tem treinamento oficial ou formação específica para atender partos (e que portanto, no Brasil, não tem respaldo legal para ser responsável pelo evento do nascimento); 2) a obstetriz (a pessoa formada em curso de ensino superior de Obstetrícia, ou seja, um profissional da área médica treinado especificamente em atendimentos de partos); ou até mesmo 3) a parteira urbana, a pessoa que atende partos em uma perspectiva mais holística, natural e humanizada – a formação em parteria urbana é uma formação complementar, que qualquer profissional legalmente apto a atender partos pode fazer, ou seja, obstetrizes, enfermeiros obstetras e médicos obstetras.

rebozo remetem a um evento específico, o parto, mas o parto sendo assistido de forma tradicional, o que remete a compreender o evento em sua dimensão holística.

De fato, por muitos séculos, o parto foi um evento familiar e, mais ainda, um evento de mulheres. O primeiro parto que uma mulher presenciaria não seria o seu próprio, mas das irmãs mais velhas, das amigas ou da própria mãe, pois se compreendia o parto enquanto parte da vida e, além, parte da vivência das mulheres. O parto, portanto, mais do que qualquer outra coisa, pertencia às mulheres: “her labor is uniquely her own⁵²” (DAVIS-FLOYD, 2017, p. 32).

É importante entender essa atmosfera inicial para compreender que o questionamento existencial que a emissora faz nos últimos quatro versos do poema não é destituído de gênero. É marcadamente feminino, porque acontece depois da evocação de elementos que remetem ao conhecimento secular das mulheres. A emissora questiona: por que que viajamos como rumores entre as estrelas? Uma jornada iniciada logo depois da imagem da parteira ser evocada pode ser compreendida como a vida que se inicia, a partir das mulheres. Enquanto viajamos, “murmuramos”, ou seja, as palavras que falamos são em tom muito baixo, o que passa uma impressão de que a jornada é longa ou árdua. No próximo verso este sentimento de sermos diminutos se intensifica quando a emissora pergunta se, nesse processo, se perde alguma “dimensão”. A partir disso, a chave-de-ouro deixa a questão: será amor? Os últimos três versos são perguntas, o que finaliza o poema em um tom de incertezas, como se a jornada fosse em meio ao desconhecido. No universo feminino criado nos primeiros versos há definições e certezas, que estabelecidas antes do início da jornada, como que em um ritual de preparação, ainda que o receptor seja, depois, mergulhado em perguntas.

Um aspecto interessante desse poema é como sua estrutura se equilibra entre certezas e dúvidas, conhecimento e questionamentos. Nesse balanço entre o sabido e o desconhecido também se encaixa o título, absolutamente dúbio: não se pode afirmar que seja uma *pergunta*, mas como *afirmação* também é questionável, pois não corresponde à sintaxe canônica de nenhuma das formas. Para ser uma pergunta, deveria ser “is it love”, o que já caracterizaria a forma interrogativa, mesmo sem o ponto de interrogação; para ser uma afirmação, deveria ser “it is love”. Portanto, sem o pronome “it” não é possível, a partir da palavra escrita. Para qualquer uma das

⁵² Nossa tradução: Seu parto é especialmente próprio.

formas, se afirmativa ou interrogativa, a supressão do pronome demonstra uma quebra com a sintaxe padrão e um certo nível de coloquialidade à construção, sendo que a cadência da palavra falada, ou da leitura, poderia fazer soar como uma forma ou outra.

No poema, a jornada começa a partir das mulheres. Simbolicamente como fontes da vida, é como se a responsabilidade pela existência fosse daquela que gera: “A mácula do nascimento recai na mãe” (BEAUVOIR, 2016a, p. 206). Para Beauvoir, isso gera ressentimento nos homens, por saber que o destino de tudo que vive é inevitavelmente a morte: “Por ter horror à gratuidade e à morte, o homem abomina ter sido engendrado; gostaria de renegar suas ligações animais; em consequência de seu nascimento, a Natureza o domina” (BEAUVOIR, 2016a, p. 206). Porém, seria o mesmo sentimento nas mulheres, uma vez que nestas se encontra a capacidade geradora? O poema “drummondiana” apresenta uma interessante reflexão sobre este tema.

drummondiana

Mãe se escreve com M maiúsculo
máscula forma de perder

a mulher já dada e tida e viva apesar
de mim apenas por querer

a leitura amarga dessa letra
projeto ressentido de viver

como escrevê-la se existir não cabe
na culpada dúvida do ser?

(CESAR, 2016, p. 356)

O poema revolve sobre a letra “M”, que deveria, ser escrita de forma maiúscula quando usada para a palavra “Mãe”, para denotar deferência, por entender a mãe como possuidora de algum tipo de poder, ainda que este venha como uma “fora de perder”, ou seja, o poder gerador, mesmo que grandioso, ainda é um tipo de derrota. Quando a emissora retoma a “culpada dúvida do ser”, está dialogando com a responsabilidade da maternidade de impor a existência sobre outro humano.

A primeira estrofe está ligada à última, o que fecha o poema em uma forma circular, girando sobre si: o poema termina com um questionamento, o que

“abandona” o receptor com uma incerteza, mas o primeiro verso poderia servir como “resposta” para a pergunta do verso final (como escrever esse “M”? Mãe se escreve com M maiúsculo).

A letra é determinada pelo eu-lírico como amarga, pois envolve um projeto ressentido de viver. Seria esse “projeto” o fato de ser mãe ou de que todos têm uma “mãe” que possui, enquanto indivíduo, outras características e interesses (a mulher já viva apesar de mim)? Como postula Clarissa Estés, nenhum ser humano real consegue viver a figura do arquétipo sem se esgotar (ESTÉS, 2014, p. 105), da mesma forma que Beauvoir afirma que a mulher que tenta ser a arquetípica mãe que tudo provê, fonte inesgotável de amor sublime, está fadada ao fracasso, por ser um feito inalcançável por qualquer humano (BEAUVOIR, 2016b, p. 439).

A tensão entre lidar com a mãe humana e com a idealização da mãe é uma das raízes de diversos conflitos. Contudo, é através da mãe que a maioria dos humanos, evolutivamente, têm suas primeiras necessidades básicas satisfeitas (JUNG, 2000a). Para Gaston Bachelard, “todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe” (BACHELARD, 2018, p. 120).

sinal do recreio

costuramos juntos
toda a noite
e agora
este desaponto inglês
(...)
meus anos brancos
na tua saia azul
me leva, mãe
me embala no teu quadro
e no teu giz

(CESAR, 2016, p. 367)

No poema, a mãe humana é rememorada pelo eu-lírico. O poema todo gira em torno de uma súplica por seu aconchego: “me leva, mãe”. Sabemos que é a evocação de um tempo de infância pelos versos “meus anos brancos”, um tempo anterior à separação atual: costuramos juntos toda a noite, e agora este desaponto inglês. Algo mudou na relação entre eu-lírico e sua mãe, mas o que a voz poética pede é por acolhimento e orientação, quando evoca a imagem do quadro e do giz, imagens que se ligam ao ambiente escolar, onde se encontra conhecimento.

O poema ilustra a anterioridade do amor pela mãe, o que Bachelard determina como sendo imutável: “a cronologia do coração é imbatível” (BACHELARD, 2018, p. 119).

O amor materno como guia e fonte de direção também é evocado no poema de Alejandra Pizarnik:

¿Quién es yo?

¿Quién es yo?
 ¿Solamente un reclamo de huérfana?
 Por más que hable no encuentro silencio.
 Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad.
 Espera que no cesa,
 pequeña casa de la esperanza.⁵³

1972

(PIZARNIK, 2017, p. 430)

A importância do amor materno é representada pela falta que causa. No poema, a emissora se define como uma “órfã”, e questiona se ela é “somente” isso – ou seja, o que ela acredita ser é uma órfã, mas haveria mais o que ser? Por mais que a emissora “fale”, não encontra “silêncio”, ou seja, sua busca por algum tipo de compreensão não traz paz nem acolhimento. Quando a emissora afirma só conhecer a “noite da orfandade”, podemos compreender que a falta que sente é marcadamente da mãe, uma vez que a noite está ligada ao feminino (DURAND, 2001). Assim, todo o sentimento de abandono do poema é marcado pela falta da mãe. Além disso, é importante notar que a sintaxe incorreta empregada em “quién es yo”, em vez de “quién soy yo”, potencializa o sentimento de separação de si mesma, causando estranhamento ao leitor, uma vez que esta variação de conjugação do verbo não é encontrada na língua espanhola, ou seja, trata-se mesmo de um recurso poético de quebra de expectativas e chama por atenção para o significado dessa escolha – no caso, o destaque para o sentimento de estranhamento de si. No poema, a emissora permanece à espera (possivelmente da mãe, o que lhe traria a resposta para quem ela é), o que ela chama de “pequena casa da esperança”, ou seja, um refúgio.

A enunciação a partir de uma órfã que espera pela mãe pode ser compreendida pela ótica de Bachelard:

⁵³ Nossa tradução: QUEM SOU EU/ Quem sou eu/ Apenas a reivindicação de uma órfã?/ Por mais que fale não encontro silêncio./ Eu, que só conheço a noite do orfanato./ Espera que não acaba,/ pequena casa da esperança.

O amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna (BACHELARD, 2018, p. 119).

No poema, a emissora tem a esperança de que a “perspectiva materna” lhe traria a compreensão de quem ela é, lhe tirando da condição única de órfã. A mãe sendo vista pela perspectiva da filha é tema também do poema “Mater Dolorosa”:

MATER DOLOROSA

Este puxa-puxa
 tá com gosto de coco.
 A senhora pôs coco, mãe?
 — Que coco nada.
 — Teve festa quando a senhora casou?
 — Teve. Demais.
 — O que que teve então?
 — Nada não menina, casou e pronto.
 — Só isso.
 — Só e chega.
 Uma vez fizemos piquenique,
 ela fez bolas de carne
 pra gente comer com pão.
 Lembro a volta do rio
 e nós na areia.
 Era domingo,
 ela estava sem fadiga
 e me respondia com doçura.
 Se for isso o céu,
 está perfeito.

(PRADO, 2016, p. 337)

Como diversos outros poemas de Adélia Prado, uma cena trivial é interrompida por um acontecimento ou uma reflexão, o que leva a uma nova compreensão do mundo ou uma epifania. Essa estrutura se assemelha aos parâmetros *temáticos* do Haikai tradicional. Segundo Ferro e Fachin, “o tema do Haikai geralmente faz menção à natureza, contendo em sua essência um momento de reflexão e autenticidade” (2014, s/p). Outra característica, que já comentei, é como o título provê perspectivas novas ou direciona a interpretação a aspectos que poderiam ser negligenciados.

Assim, o poema se inicia com uma filha, pequena, que pergunta à mãe sobre o doce que ela cozinhou e a criança está comendo. A criança passa a uma pergunta

sem muita conexão com a anterior, em uma típica atitude infantil, ao que mãe responde. Novamente a menina faz mais uma pergunta, ao que mãe interrompe a sequência de perguntas: “só e chega”. A primeira ruptura acontece neste momento, com um novo relato, de um piquenique em um domingo. Os elementos da comida que a mãe preparou e o andar na areia ao lado do rio contribuem com uma atmosfera cinestésica envolvente e íntima: o foco está na menina e em sua mãe, na tranquilidade de um “domingo”. A mãe estava “sem fadiga” e lhe respondia “com doçura”. A compreensão da menina de que sua mãe, por não estar cansada, conseguia lhe dar sua atenção e transmitir carinho pelas palavras demonstra que a emissora do poema não é mais a “menina” que viveu essas experiências. Os próximos versos fecham o poema em uma nova ruptura, dessa vez causada por uma reflexão transcendental: o paraíso é a companhia e o acolhimento da mãe.

O título, agora, leva a uma perspectiva absolutamente diferente do poema. Não significa que mude o que a menina pensa, mas nos conduz a ver a situação a partir da perspectiva da mãe. A “Mater Dolorosa” é a uma referência aos versos de um hino de louvor a Virgem Maria: “Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius (...)” [Estava a mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual seu filho pendia.] (FEITOSA, 2011, p. 9). Essa escolha de título induz o leitor a perceber a mãe, enquanto presente em um contexto religioso para além de sua função de redentora: também como sofredora. Chama-se de “Mater Dolorosa” as representações de Maria sofrendo por ver o martírio da crucificação de seu filho Jesus. A partir disso, nos leva a olhar para mãe do piquenique, que alimenta a sua filha com a comida que prepara, descansada o bastante para ter a paciência de responder a todas as intermináveis perguntas típicas das crianças, mesmo com todas as outras demandas como mãe e pessoa. É justo o que analisa Julia Kristeva sobre a perspectiva da mulher como mãe tentando balancear vida e maternidade:

Poderíamos, sem dúvida, tentar abordar este ponto obscuro que é a maternidade para uma mulher, ouvindo mais atentamente do que nunca o que dizem as mães hoje em dia, através de suas dificuldades econômicas e, para além da culpa que um feminismo demasiado existencialista legou, de suas indisposições, insônias, alegrias, raivas, dores e felicidades (KRISTEVA, 1988, p. 289).

Mais que isso, a consciência da importância que tem para o humano que gerou, enquanto referência pessoal de mãe. A mãe vista pelos olhos da filha,

percebida como símbolo da transcendência, mas determinada por fatores sociais, históricos e religiosos é o tema do “Fotografia”:

FOTOGRAFIA

Quando a minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,
mal consentiu em ter as têmporas curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fez contido.
A boca é conspícua,
mas as orelhas se mostram.
O vestido é preto e fechado.
O temor de Deus circunda seu semblante,
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.
Seria um retrato triste
se não visse em seus olhos um jardim.
Não daqui. Mas jardim.

(PRADO, 2016, p. 171)

Neste poema, a emissora descreve um retrato antigo de sua mãe, que é também sua única fotografia. As descrições das imagens físicas se misturam às reflexões sobre os determinantes históricos e sociais sob os quais sua mãe viveu. A filha vê um “desejo de beleza” no seu rosto, mas que uma “doutrina dura” tornou um desejo “contido” e com isso se sente conectada à sua mãe, como se ela conhecesse pessoalmente esse desejo inato da outra mulher, podado por construtos sociais. O poema não tem o tom de um lamento: o “temor de deus” lhe parece uma cadeia à qual a mãe esteve presa, mesmo que ela consiga ver como a mãe tinha em si, felicidade, mesmo em um contexto possivelmente mais repressivo do que o seu. Os últimos versos do poema demonstram que não se trata de uma expressão de lástima: não é um retrato triste, pois ela consegue ver “um jardim” transcendental nos olhos da mãe (não daqui, mas jardim).

A transformação entre as descrições do retrato enquanto objeto e a criação de imagens ocorre neste poema é exemplar do que ensina Bachelard: “A matéria é o esquema dos sonhos indefinidos” (BACHELARD, 2018, p. 118). Em “Pedido de adoção”, a emissora tematiza a falta que sente da mãe:

PEDIDO DE ADOÇÃO

Estou com muita saudade
de ter mãe,

pele vincada
cabelos para trás,
os dedos cheios de nós,
tão velha,
quase podendo ser a mãe de Deus
— não fosse tão pecadora.
Mas essa velha sou eu,
minha mãe morreu moça,
os olhos cheios de brilho,
a cara cheia de susto.
Ó, meu Deus, pensava
que só de crianças se falava:
as órfãs.

(PRADO, 2016, p. 342)

Com esta representação do sentimento de falta da mãe, vemos um aspecto diferente da perspectiva apresentada em “¿Quién es yo?”, de Alejandra Pizarnik. No poema de Adélia, a falta é sentida por uma mulher mais velha, mas que sente como “órfã”. Existe, ainda, uma surpresa em perceber que, mesmo mais velha, a saudade não muda. Nos dois primeiros versos, o mote do poema é o desejo de “voltar a ter mãe”. Pensa na pele enrugada, nos dedos cheios de nós que poderiam ser da “mãe de Deus”, como a fonte do início da vida. A digressão é interrompida pela tomada de consciência de que a mulher idosa que descreve é ela mesma, pois sua mãe morreu jovem, com sua imagem física sendo preservada como ‘moça’.

O tema da relação entre a mulher mais velha e a mãe é desenvolvido como uma carta à mãe, no poema de Maya Angelou:

Mother⁵⁴

It is true
I was created in you.
It is also true
That you were created for me.
I owned your voice.
It was shaped and tuned to soothe me.
Your arms were molded
Into a cradle to hold me, to rock me.
The scent of your body was the air
Perfumed for me to breathe.

Mother,
During those early, dearest days
I did not dream that you had
A large life which included me,
For I had a life
Which was only you.

Time passed steadily and drew us
apart.
I was unwilling.
I feared if I let you go
You would leave me eternally.

You smiled at my fears, saying
I could not stay in your lap forever.
That one day you would have to stand

And where would I be?
You smiled again.
I did not.

Without warning you left me,
But you returned immediately.
You left again and returned,
I admit, quickly,
But relief did not rest with me easily.
You left again, but again returned.
You left again, but again returned.
Each time you reentered my world
You brought assurance.
Slowly I gained confidence.

You thought you knew me,
But I did know you,
You thought you were watching me,
But I did hold you securely in my sight,

⁵⁴ Nossa tradução: Mãe/ É verdade/ Eu fui criada em você./ Também é verdade/ Que você foi criada para mim./ Eu possuí sua voz./ Foi moldada e ajustada para me acalmar./ Seus braços foram moldados/ Em um berço para me abraçar, para me balançar./ O cheiro do seu corpo era o ar/ Perfumado para eu respirar.// Mãe,/ Durante aqueles primeiros e mais queridos dias/ Eu não sonhei que você tinha/ Uma vida grande que incluía a mim,/ Pois eu tive uma vida/ Que foi só você.// O tempo passou de forma constante e nos separou./ Eu não queria./ Eu temia que se eu te deixasse ir/ Você me deixaria eternamente./ Você sorriu para os meus medos, dizendo/ Eu não poderia ficar no seu colo para sempre./ Que um dia você teria que ficar// E onde eu estaria?/ Você sorriu de novo./ Eu não sorri.// Sem aviso você me deixou/ Mas você voltou imediatamente./ Você saiu novamente e voltou/ Eu admito, rapidamente/ Mas o alívio não descansou comigo facilmente./ Você saiu novamente, mas voltou novamente./ Você saiu novamente, mas voltou novamente./ Cada vez que você reentrou meu mundo/ Você trouxe segurança./ Lentamente ganhei confiança./ Você pensava me conhecer/ Mas eu te conheço/ Você pensava que estava me observando/ Mas eu te mantive com segurança à minha vista,/ Gravando cada momento,/ Memorizando seus sorrisos, traçando suas carrancas./ Na sua ausência/ Eu ensaiava você/ O jeito que você tinha de cantar/ Numa brisa,/ Enquanto um soluço estava/ Na raiz da sua canção.// A maneira como você postava sua cabeça/ Para que a luz pudesse acariciar seu rosto/ Quando você colocava seus dedos na minha mão/ E sua mão no meu braço/ Eu era abençoada com um senso de saúde,/ De força e muito boa fortuna./ Você sempre foi/ o coração da felicidade para mim/ Trazendo nougats de alegria,/ Doces de riso aberto.// Eu te amei mesmo durante os anos/ Quando você não sabia nada/ E eu sabia de tudo, eu te amava ainda./ Condescendentemente, claro,/ Do meu alto poleiro/ De sabedoria adolescente./ Falei rispidamente de você, muitas vezes/ Porque você demorou a entender./ Envelheci e/ Fiquei chocada ao encontrar/ Quanto conhecimento você adquiriu./ E tão rapidamente.// Mãe, eu aprendi o suficiente agora/ Para saber, aprendi quase nada./ Neste dia/ Quando as mães estão sendo honradas,/ Deixe-me te agradecer/ Que meu egoísmo, ignorância e zombaria/ Não levou você a/ Me descartar como uma boneca quebrada/ Que perdeu seu favor./ Agradeço que/ Você ainda encontra algo em mim/ Para valorizar, admirar e amar.// Eu te agradeço Mãe./ Eu te amo.

Recording every moment,
Memorizing your smiles, tracing your
frowns.

In your absence
I rehearsed you,
The way you had of singing
On a breeze,
While a sob lay
At the root of your song.

The way you posed your head
So that the light could caress your face
When you put your fingers on my hand
And your hand on my arm,
I was blessed with a sense of health,
Of strength and very good fortune.

You were always
the heart of happiness to me,
Bringing nougats of glee,
Sweets of open laughter.

I loved you even during the years
When you knew nothing
And I knew everything, I loved you still.
Condescendingly of course,

From my high perch
Of teenage wisdom.
I spoke sharply of you, often
Because you were slow to understand.
I grew older and
Was stunned to find
How much knowledge you had gleaned.
And so quickly.

Mother, I have learned enough now
To know I have learned nearly nothing.
On this day
When mothers are being honored,
Let me thank you
That my selfishness, ignorance, and
mockery
Did not bring you to
Discard me like a broken doll
Which had lost its favor.
I thank you that
You still find something in me
To cherish, to admire and to love.

I thank you, Mother.
I love you.

(ANGELOU, 2015, p. 286-288)

O poema apresenta detalhes sobre a importância da mãe para a formação do senso de valor próprio e das consequências das ações da mãe: você trouxe certeza, eu adquiri confiança. O eu-lírico enuncia o poema como uma mulher mais velha que conversa com a mãe, lembrando e ressignificando diferentes fases: na infância, quando a mãe “achava que a conhecia, mas era ela que a observava”, absorvendo suas características, aprendendo com ela. Pelos gestos simbólicos da mãe, a emissora se declara fortalecida: “Eu fui abençoada com um sentido de saúde, de força e de sorte”.

Tudo se encaminha ao reconhecimento do amor constante da mãe, resumos nos versos finais: eu te agradeço, Mãe, eu te amo. Em tom de redenção, a emissora assume seus erros e admite as injustiças cometidas, reforçando a constância também do seu amor pela mãe: “eu te amei mesmo durante os anos quando eu sabia tudo e você não sabia nada, eu te amei mesmo assim (...) do meu altar de sabedoria adolescente”. Com o passar do tempo e o envelhecimento da própria emissora, ela passa a ressignificar sua história, admitindo que não percebia o valor de sua mãe no

passado. Nesse processo, a emissora restabelece sua mãe como Alfa matrilinear (ESTÉS, 2014, p. 19).

No poema “Linhagem”, a voz que enuncia o poema fornece outra perspectiva da mulher que reconhece essa matrilinearidade, também a partir de uma perspectiva histórica e do que suas ancestrais mulheres precisaram enfrentar e superar:

LINHAGEM

Minha árvore ginecológica
 Me transmitiu fidalguias,
 Gestos marmorizáveis:
 Meu pai, no dia do seu próprio casamento,
 Largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
 Minha mãe tinha um vestido só, mas
 que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
 Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
 não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
 até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
 ‘Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não.’
 Meu avô materno teve um pequeno armazém,
 uma pedra no rim,
 sentiu cólica e frio em demasia,
 no cofre de pau guardava queijo e moedas.
 Jamais pensaram em escrever um livro.
 Todos extremamente pecadores, arrependidos
 até a pública confissão de seus pecados
 que um deles pronunciou como se fosse todos:
 ‘Todo homem erra. Não adianta dizer eu
 porque eu. Todo homem erra.
 Quem não errou vai errar.’
 Esta sentença não lapidar, porque eivada
 dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
 permaneceu inédita, até que eu,
 cuja mãe e avós morreram cedo,
 de parto, sem discursar,
 a transmitisse a meus futuros,
 enormemente admirada
 de uma dor tão alta,
 de uma dor tão funda,
 de uma dor tão bela,
 entre tomates verdes e carvão,
 bolor de queijo e cólica.

(PRADO, 2016, p. 107)

O início do poema é grandiloquente quanto às “fidalguias” recebidas de suas ancestrais mulheres, em um neologismo significativo: de árvore genealógica para

árvore ginecológica. Destas mulheres precedentes, gestos marmorizáveis. A partir daí, diversas histórias de dores vividas ou impostas às mulheres que precederam a emissora, assim como referências aos paradigmas limitantes em que viveram: “Jamais pensaram em escrever um livro”, “morreram cedo (...) sem discursar”. A emissora do poema assume, então, a missão de ser a voz destas mulheres que foram caladas, transmitindo a “sentença não lapidar” que suas ancestrais lhe conferiu através de gestos e na cumplicidade da dor “tão alta, funda, bela” que apenas as mulheres podem entender, essa cólica metafórica e simbólica.

Além disso, o poema “Linhagem” é estruturado de forma que Gilbert Durand postula que a Primeira Estrutura Sintética, própria do Regime Noturno é uma “estrutura de harmonização dos contrários” (DURAND, 2001, p. 347), através da assimilação de ideias conflitantes em uma mesma imagem, contribuindo com a representação do amor e da empatia da filha que compreende a complexidade das relações em uma perspectiva histórica e se conecta com sua mãe como uma espécie de pacto de gênero.

Reconhecendo também a matrilinearidade simbólica, no poema “Elegy – for Fredrick Douglass e Harriet Tubman”, é prestada uma homenagem a essas duas figuras. Douglass e Harriet Tubman foram ativistas políticos e abolicionistas estadunidenses negros. Ambos nasceram durante a escravidão e são considerados heróis do período abolicionista. Enquanto Douglass é considerado o primeiro “abolicionista feminista”, por ter lutado também por igualdade de espaço e voz para mulheres, Tubman é conhecida por ter salvado mais de setenta famílias de pessoas negras escravizadas durante a Guerra Civil nos Estados Unidos, fortalecendo uma da rede de resgates que ficaria conhecida como Underground Railroad:

Elegy

FOR HARRIET TUBMAN & FREDRICK DOUGLASS

I lie down in my grave
and watch my children
grow
Proud blooms
above the weeds of death.

Their petals wave
and still nobody
knows the soft black

dirt that is my winding
sheet. The worms, my friends,
yet tunnel holes in
bones and through those
apertures I see the rain.
The sunfelt warmth
now jabs
within my space and
brings me roots of my
children born.

Their seeds must fall
and press beneath
this earth,
and find me where I
wait. My only need to
fertilize their birth.

I lie down in my grave
and watch my children
grow.⁵⁵

(ANGELOU, 2015, p. 111)

Tubman e Douglass historicamente nunca foram um casal nem tiveram filhos, mas são alçados à posição de pais simbólicos dos negros estadunidenses, finalmente livres. Em um recorte interseccional, Angela Davis pontua como a questão da raça perpassa a herança de força que as mulheres negras estadunidenses sentem ter recebido de suas predecessoras, em uma perspectiva matrilinear:

Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher (DAVIS, 2019, p. 41)

Maya Angelou imprimiu em várias de suas obras a força de sua negritude, questionando as gerações mais jovens sobre seus próprios laços com sua raça.

⁵⁵ Nossa tradução: ELEGIA/ PARA HARRIET TUBMAN & FREDRICK DOUGLASS// Eu deito no meu túmulo/ e observe meus filhos/ crescerem/ Flores orgulhosas/ acima das ervas daninhas da morte.// Suas pétalas ondulam/ e ainda ninguém/ conhece a suave/ sujeira preta que é minha mortalha. Os vermes, meus amigos/ ainda esburacam túneis nos/ ossos e através dessas/ aberturas vejo a chuva./ O calor do sol/ agora apunhalam/ meu espaço e/ me traz raízes das minhas/ crianças nascidas.// Suas sementes devem cair/ e aprofundar-se abaixo/ desta terra/ e me encontrar onde eu/ espero. Minha única necessidade/ fertilizar seu nascimento.// Eu deito no meu túmulo/ e observo meus filhos/ crescerem.

Mesmo enunciando o poema depois da morte, a voz lírica pode sentir a natureza e ver o mundo que ajudou a criar: “eu me deito em meu túmulo e assisto meus filhos crescerem”. Os versos “minha única necessidade é fertilizar seu nascimento” é significativo para entendermos a outra face da Grande Mãe, parte do arquétipo materno, em seu aspecto de guardiã também da morte. No poema, a “mãe” emissora é parte da natureza e a partir de sua morte, mesmo do túmulo, continua a fertilizar novos nascimentos: “aquele que recria a partir do que está morto é sempre um arquétipo de duas faces. A Mãe Criadora é sempre também a Mãe Morte, e vice-versa” (ESTÉS, 2014, p. 47):

Em virtude dessa natureza dual, ou dessa duplicidade de função, a grande tarefa diante de nós consiste em aprender a compreender à nossa volta, e dentro de nós exatamente o que deve viver e o que deve morrer. Nossa tarefa reside em captar a situação temporal de cada um: permitir a morte àquilo que deve morrer, e a vida ao que deve viver. (ESTÉS, 2014, p. 47)

Simone de Beauvoir observa que “na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua” (BEAUVOIR, 2016a, p. 207).

Além das representações antropomórficas da Morte em si, diversas divindades míticas femininas encarnavam o poder de criação da vida e da morte em si, incluindo uma das mais antigas: “A Terra-Mãe encerra em seu seio as ossadas de seus filhos. São as mulheres – Parcas e Moiras – que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios” (BEAUVOIR, 2016a, p. 207). Além disso,

Essa natureza dual também aparece em outros mitos de divindades maternas, como Istar, a Deusa-Mãe babilônica que também incorpora “o papel de divindade vegetal que morre e renasce como a natureza” (LEVY, 1998, p. 506) quando esta desce aos inferos e retorna. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 237)

Para outras divindades não havia diferença entre fertilidade e morte, como Cibele, que simboliza os ritos da *fecundidade pela morte*: “Deusa da terra, filha do céu, esposa de saturno, mãe de Júpiter, de Juno, de saturno, de Plutão, Cibele simboliza a energia encerrada na terra. Ela engendrou os deuses dos quatro elementos. Ela é a fonte primordial, ctoniana, de toda fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 237). Quando se estudam os mitos de diferentes religiões e povos antigos, encontram-se inúmeros os exemplos de divindades que encarnam a

duplicidade materna de vida e morte em si. Destaco apenas dois, que exemplificam como essa duplicidade, com o passar do tempo, foi sendo dissociada:

Houve um tempo em que as Harpias eram deusas da tempestade. Elas eram divindades da vida e da morte. Infelizmente, elas foram impedidas de ser progenitoras dessas duas funções, tornando-se unilaterais. Como vimos na interpretação da natureza da vida-morte-vida, **qualquer força que governa o nascimento também governa a morte**. Na Grécia, no entanto, a cultura que veio a ser dominada pelos pensamentos de ideias de uns poucos havia dado tanta ênfase ao aspecto fatal das Harpias como demoníacas aves da morte que suas funções naturais de incubar, de dar à luz e de sustentar haviam sido eliminadas. Já na época em que Orestes escreveu sua peça na qual as Harpias são mortas ou perseguidas até uma caverna no fim do mundo, a natureza revitalizante dessas criaturas estava completamente enterrada. (ESTÉS, 2014, p. 547, grifos meus)

Como Estés explica, por conta de mudanças sociais e culturais, a literatura grega conduziu a mudança dos mitos das Harpias, suprimindo sua característica de geradoras de vida, culminando na representação trágica destas apenas como seres de destruição, em que estas são severamente punidas. Com o passar do tempo e através de diferentes representações, outros mitos também tiveram seus aspectos de duplicidade materna dissociados. O segundo exemplo que destaco é o caso de Lilith, que nos textos fundadores do mito, no Antigo Testamento bíblico, é a primeira mulher criada por Deus a partir do barro, da mesma forma como Adão. Porém, ao pronunciar o “nome inefável” ganha asas e abandona Adão, de quem não se agradava. Lilith é perseguida por três anjos em vão, até que “sua fuga converte-se em expulsão” (COUCHAUX, 1998, p. 583). Como punição, ela é condenada a ver seus filhos morrerem. Por vingança e ciúmes de Adão, Lilith se torna uma entidade demoníaca que volta à terra para fazer mal aos filhos de Adão e Eva, a mulher criada para Adão a partir de sua costela (COUCHAUX, 1998).

Este mito é significativo para esta pesquisa por diversos aspectos. Vejamos que Lilith vai embora do Paraíso por vontade própria, ganhando asas no momento em que pronuncia o “nome inefável”, o que suscita mais perguntas do que provê respostas. Descobrir, repetir ou inventar uma “palavra” em específico lhe concede asas, que simbolicamente significam liberdade: “as asas são, antes de mais nada, símbolo de alçar voo, i.e., do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio) (...), de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 90).

O exílio de Lilith é fruto da incapacidade dos anjos de forçarem a vontade de Deus sobre ela. Tal vitória sobre os anjos demonstra seu poder, afinal, ela foi criada como um ser independente, em regime de igualdade com o homem. Couchaux ensina que a tradição de Lilith a aponta como sendo ativa principalmente à noite (COUCHAUX, 1998, p. 582). Quando estudamos as possíveis etimologias do seu nome, temos:

Duas outras linhas de pesquisa permitem ainda completar a descrição de Lilith pelas possíveis aproximações de seu nome com a raiz indo-europeia "la" (**gritar, cantar**), por um lado, e, por outro, com a palavra grega law. De la' deriva o sânscrito "lik" (lamber), assim com um grande número de palavras relacionadas com a língua e com os lábios: "Lippe" (alemão, "lippe" (francês), "labium" (latim); (...). A palavra law, relacionada igualmente com as palavras "lux" (latim), "luz" (espanhol), "light" (inglês) e "licht" (alemão), dá a ideia de luz, ou, mais precisamente, de "ver com uma visão penetrante", "**ver à noite**", "**libertar-se da obscuridade**" (COUCHAUX, 1998, p. 582-253, grifos meus).

Conforme explica Couchaux, o mito de Lilith tem "origens longínquas na velha Babilônia", sendo que os registros mostram que na Babilônia havia sido assimilado de povos ainda mais antigos. O culto à Lilith remonta a "um culto muito antigo que honrava uma Grande Deusa chamada também a "Grande Serpente" e "Dragão", potência cósmica do **Eterno Feminino**" (COUCHAUX, 1998, p. 582, grifos meus).

Portanto, a noite está ligada às divindades da mãe criadora, ou da mãe natureza. Além disso, Durand observa que "Eterno Feminino e sentimento da natureza caminham lado a lado em literatura" (DURAND, 2001, p. 233). No poema de Alejandra Pizarnik as imagens de noite, mãe, terra e morte se fundem:

ESCRITO EN «ANAHUAC» (TALITAS)

Verde esencialmente reconcentrado en mis ojos que pintan la hierba que luego echa flores en la memoria de los animales.

Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me abandones aun si yo me he abandonado.⁵⁶

(PIZARNIK, 2017, p. 442)

⁵⁶ Nossa tradução: ESCRITO EM «ANAHUAC» (TALITAS)/ Verde essencialmente concentrado em meus olhos que pintam a relva que logo floresce na memória dos animais.// Abraçada à terra. Terra ou mãe ou morte, não me abandone ainda que eu tenha me abandonado.

Na primeira estrofe, é interessante analisar como a emissora do poema escreve como se ela fosse a origem da natureza: “Verde essencialmente concentrado em meus olhos que pintam a grama que floresce na memória dos animais”. Podemos entender a “grama que floresce na memória dos animais” como algum tipo de lembrança muito longínqua, talvez remetendo a cultos de religiões matriarcais. Na continuação, a emissora está abraçada à “terra”, e lhe se corrige, como se dissesse: terra ou mãe ou morte, não importa, é tudo o mesmo. Para Durand, isso corresponde à estrutura de harmonização dialética, que “tende a conservar a todo custo os contrários no seio da harmonia cósmica” (DURAND, 2001, p. 355), típico do regime noturno das imagens, em que os opostos são harmonizados, sem que isso os iguale.

Como vimos neste capítulo, as imagens da Mãe arquetípica são diferentes das experiências com mães humanas, ainda que estas experiências sejam influenciadas também pelas possibilidades do Arquétipo. O arquétipo Materno é complexo e envolve os mistérios da vida e da morte, pois no feminino está a potência da criação e também nele a responsabilidade pela geração para uma existência que inevitavelmente se encaminha para a morte. A mãe terra é a que gera mas também a que acolhe os filhos quando esse destino é afinal alcançado: tudo cria e tudo consome. No próximo capítulo, o arquétipo da Mãe Antiga – a Anciã – é estudado.

6. A ANCIÃ, OU A MÃE-DA-ÁGUA

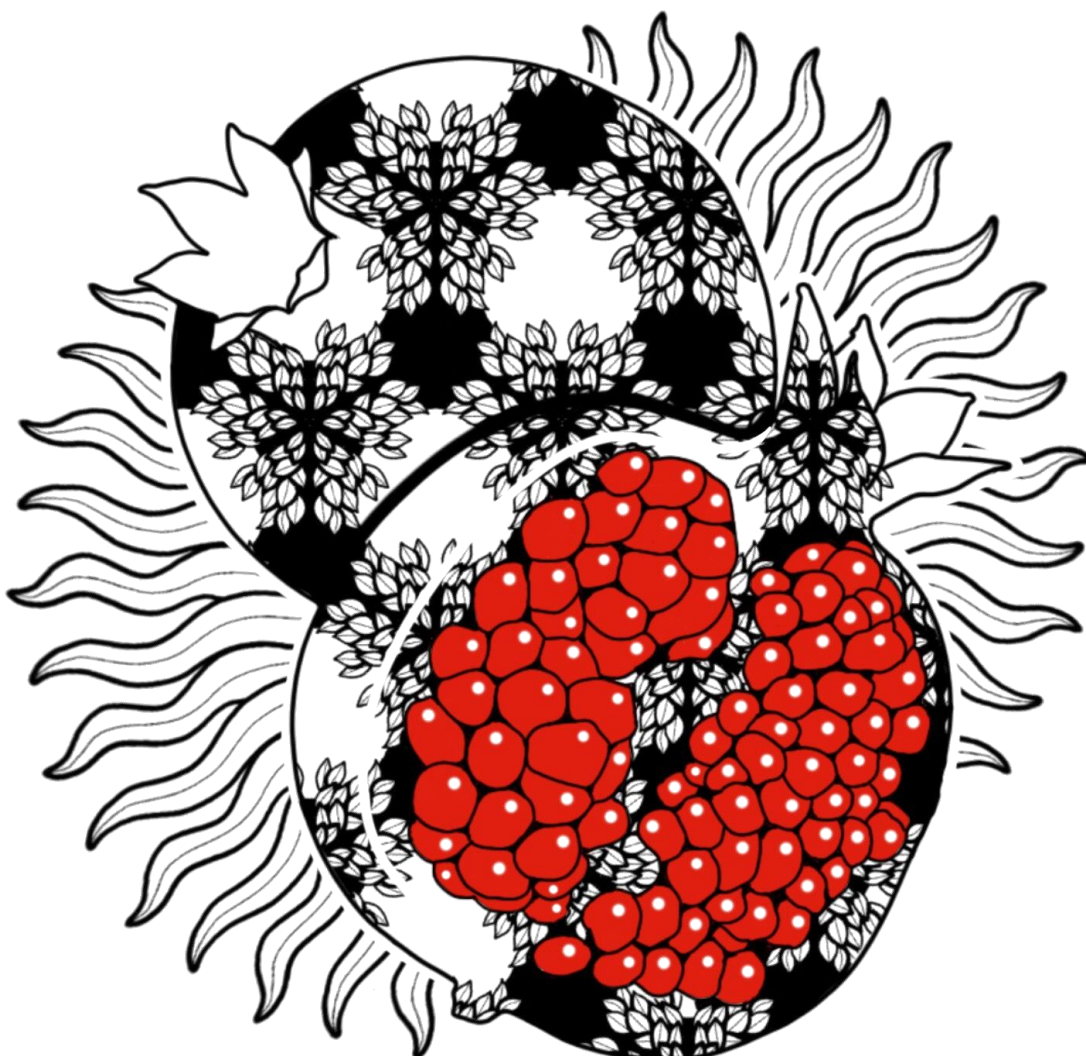


Figura 3. A Anciã
Fonte: Ximena Seidel

Uma pessoa idosa é, basicamente, alguém que já viveu por um longo período. Porém, a quantidade de tempo que é considerada “longa” difere entre culturas e muda diacronicamente. Com o tempo vivido, compreende-se também que ocorra maior acúmulo de experiências. Para Tuan, “a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele” (TUAN, 1983, p. 10). Assim, por assimilação, quanto mais longa a vida, mais experiências e tanto mais sabedoria.

Porém, nem sempre os mais velhos são compreendidos como mais valorosos. Conforme define Henderson, “a experiência da velhice” é “quando o homem está se

preparando para sua morte inevitável” (HENDERSON, 2016, p. 140). Percebe-se que, para estabelecer essa visão, o autor não se foca na vida vivida nem na sabedoria, mas denotando a velhice como o presságio da morte.

Na *História da Morte no Ocidente*, Philippe Ariès explica como a morte passou a ser associada ao ocaso e ao idoso quando deixou de ser percebida como parte da vida e começou a ser percebida como uma ameaça. Analisando documentos e textos literários que tratassem da morte em diferentes lugares da Europa, Ariès demonstra que até a Baixa Idade Média, a morte não era um evento temido, e sim considerado uma parte da vida. Tanto era assim que os textos literários diversas vezes retratam a morte se “anunciando” antes de buscar alguém. Não havia o elemento de surpresa nem de derrota associados ao evento de falecimento, sendo por isso denominada pelo historiador como “morte domada” (ARIÈS, p. 49-50).

Contudo, diversos elementos começam a modificar a consciência da morte como aceitável, e novas imagens passam a ser associadas ao fim da vida. A morte domada era representada, até então, na literatura e nas artes pictóricas, pela figura da “morte seca”, associada às imagens dos ossos. Ariès contextualiza que a visão de ossos era algo comum, já que os túmulos não tinham a atmosfera de proibição de aproximação como passaram a ter com o tempo. Era comum que os mesmos espaços de cemitérios fossem utilizados novamente após alguns anos para enterrar novos corpos, como na famosa cena em que Hamlet está passando por um cemitério e vê o crânio de Yorick (ARIÈS, 2012). Porém, entre os séculos XIV e XVI a representação da morte muda, e passa a ser associada à decomposição do corpo físico: “A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original” (ARIÈS, 2012, p. 59). A morte passa a ser entendida como um fracasso individual, sendo que “o horror não está reservado à decomposição *post mortem* — é *intra vitam*, na doença e na velhice” (ARIÈS, 2012, p. 59).

Assim, é possível compreender que a definição de Hendersen é um produto de mudanças de consciência coletiva historicamente construído. Neste ponto, é possível que o Ocidente e o Oriente tenham percepções muito diferentes dos mais idosos. Quando o ocidente percebe a morte iminente e temível, o oriente parece, coletivamente, entender a experiência enquanto sabedoria – um exemplo é a cristalização dessa visão de mundo na palavra chinesa para “professor”: 老师 (lǎo shī),

formada pela união dos vocábulos “lão” e “shī”, que, separados, significam “velho” e “ser” (como verbo). Por isso que Simone de Beauvoir postula que “A velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural” (BEAUVOIR, 1990, p. 20).

Na apresentação de seu célebre ensaio *A Velhice*, Simone de Beauvoir relata que, quando falava o tema sobre o qual estava escrevendo seu próximo livro, recebia críticas por ser um tema “triste” ou “depressivo”. Assim como existe a superstição de não se falar sobre coisas ruins para não atraí-las, Beauvoir percebeu que a velhice estava entre os tabus, e justifica: “Aí está justamente porque escrevo este livro: para quebrar a conspiração do silêncio” (BEAUVOIR, 1990, p. 8). A filósofa ainda propõe uma das possíveis razões para este senso comum: “Mudar é a lei da vida. E um certo tipo de mudança que caracteriza o envelhecimento: irreversível e desfavorável — um declínio” (BEAUVOIR, 1990, p.18)

De forma leve, Adélia Prado tematiza a velhice através da perspectiva de crianças, mas como uma voz mais velha cheia de sabedoria:

AVÓS

Minha mão tem manchas,
pintas marrons como ovinhos de codorna.
Crianças acham engraçado
e exibem as suas com alegria,
na certeza – que também já tive –
de que seguirão imunes.
Aproveito e para meu descanso
armo com elas um pequeno circo.
Não temos proteção para o que foi vivido,
insônias, esperas de trem, de notícias,
pessoas que se atrasaram sem aviso,
desgosto pela comida esfriando na mesa posta,
Contra todo artifício, nosso olhar nos revela.
Não perturbe inocentes, pois não há perdas
e, tal qual o novo,
o velho também é mistério.

(PRADO, 2016, p. 41)

Nos primeiros dois versos, a emissora faz uma descrição de suas mãos, que têm manchas “como ovinhos de codorna”, sem atribuir a isso um valor positivo ou negativo. Com a comparação, as manchas das mãos são colocadas em igualdade com outro elemento natural do mundo, ou seja, da mesma forma como as manchas

nos ovos de codorna não tornam o ovo nem melhor nem pior, também as manchas nas mãos da emissora não são melhoradas nem prejudicadas pelas pintas. A emissora continua sua reflexão de que as crianças se entretêm com as manchinhas de suas mãos, e se imaginam “imunes” às marcas do tempo, da mesma forma como ela pensava que não mudaria. Ela compreende que também possuía a mesma “inocência” das crianças em não admitir a velhice como uma realidade futura. “Morrer prematuramente, ou envelhecer: não há outra alternativa. E entretanto, como escreveu Goethe: ‘A idade apodera-se de nós de surpresa’” (BEAUVOIR, 1990, p. 347).

Considerando o título do poema, a emissora narra uma cena típica entre avó e crianças, em que as crianças comparam seus corpinhos aos dela, cheias de curiosidade. A atitude que ela escolhe ter é de permitir às crianças a inocência da ignorância, pois nada perdem por não entender essa fase da vida. O verso final é como que um segredo apenas mencionado, mas não revelado: o velho também é mistério.

Ainda que a emissora do poema veja a inocência das crianças como algo belo a ser conservado, Beauvoir descreve como as emoções dos idosos são desrespeitadas e desconsideradas: “Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória” (BEAUVOIR, 1990, p. 10). Neste capítulo, da mesma forma como procedi com o arquétipo da Mãe, também o foco não será a experiência individual do envelhecimento e de como cada pessoa lida com isso, mas as imagens associadas aos arquétipos da Anciã, em específico.

Como vimos anteriormente sobre a antropomorfização da ideia da natureza como Mãe geradora, quando é associada também a ideia de ancestralidade ou o elemento do “antigo” ou do “imemoriável”, esta Mãe se apresenta enquanto Avó, como no caso da divindade indígena Coatlicue:

Coração-da-Terra é um dos inúmeros nomes de Coatlicue, também chamada Borboleta de Obsidiana, ou Flor Branca e Flor Amarela, nas suas sucessões de deusa da vegetação e das colheitas. Mas a Mãe-dos-deuses, **Nossa-Avó**, é também a Guerreira, pois a terra, assim como o sol, alimenta-se de sangue e exige o coração dos guerreiros sacrificados em sua honra (BRICOUT, 1998, p. 176-177, grifos meus)

A gênese do nome Coatlicue (*coatl* = serpente e *cueitl* = saia) remete a Lilith, uma das faces da divindade feminina transgressora. Também como ocorre o arquétipo da mãe, as imagens associadas também pertencem ao Regime Noturno, conforme explica Gilbert Durand:

O conjunto mítico de Mãe da água é epifania de todo o isomorfismo dos arquétipos, dos esquemas e dos símbolos da inversão e da intimidade: tema da mãe e da água, esquema do mergulho e da inversão dos valores, símbolos encaixados e guliverização dos continentes, ligação dos conteúdos alimentares fazem aparecer este conjunto mítico como uma ilustração das estruturas místicas do imaginário. (DURAND, 2001, p.367)

O termo “místico” é empregado por Durand no sentido de “vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta⁵⁷” (DURAND, 2001, p. 269). Nesse sentido poderíamos entender a “avó” do poema de Adélia Prado que preserva sua “intimidade secreta”, por não apenas possuir um conhecimento que os outros não têm, mas por gostar dessa condição de segredo.

Mesmo sem fazer a associação com os arquétipos maternos antigos, Simone de Beauvoir, de uma perspectiva social, confirma que “sobretudo quando se atinge uma idade muito avançada, a transcendência esbarra na morte” (BEAUVOIR, 1990, p. 458).

Imagens da água e da morte se associam no poema “Peregrinaje”, de Alejandra Pizarnik:

PEREGRINAJE⁵⁸

A Elizabeth Azcona Cranwell

Llamé, llamé como la náufraga dichosa
a las olas verdugas
que conocen el verdadero nombre
de la muerte

He llamado al viento,
le confié mi deseo de ser.

⁵⁷ Este ponto é aprofundado no Capítulo 7.

⁵⁸ Nossa tradução: Peregrinação/ Chamei, chamei como a náufraga contente/ às ondas algozes/ que conhecem o verdadeiro nome/ da morte// Chamei ao vento / Lhe confiei meu desejo de ser.// Mas um pássaro morto/ voa até ao desespero/ Em meio à música/ quando bruxas e flores/ cortam a mão da névoa./ Um pássaro morto chamado azul.// Não é a solidão com asas/ é o silêncio da prisioneira/ é a mudez dos pássaros e do vento,/ é o mundo irritado com meu riso/ ou os guardiões do inferno/ Rasgando minhas cartas.// chamei, chamei./ chamei, até nunca./

Pero un pájaro muerto
 vuela hacia la desesperanza
 en medio de la música
 cuando brujas y flores
 cortan la mano de la bruma.
 Un pájaro muerto llamado azul.

No es la soledad con alas,
 es el silencio de la prisionera,
 es la mudez de pájaros y viento,
 es el mundo enojado con mi risa
 o los guardianes del infierno
 rompiendo mis cartas.

He llamado, he llamado.
 He llamado, hacia nunca.

(PIZARNIK, 2017, p. 90)

No poema, há uma emissora que se coloca como possuidora de algum conhecimento secreto. Na primeira estrofe, ela “chamou as ondas carrasacas” como uma naufraga feliz. Temos nesta situação inicial diversos motivos para estranhamento, afinal, enquanto naufraga, a atitude esperada seria de medo, desespero, luta pela sobrevivência. Contudo, razão para esta felicidade e para o desejo pelas ondas se revela nos versos seguintes: elas conhecem o “verdadeiro nome da morte”. Agora sabemos que a emissora do poema está buscando a morte, mas essa morte tem um valor diferente daquele que conhecemos – afinal, ela busca os que conhecem o seu “verdadeiro” nome. É um detalhe interessante que a emissora se determine como uma “naufraga” logo no primeiro verso do poema, uma vez que assim o receptor já a imagina *dentro* da água. Para Gilbert Durand,

A constante da personagem da velha, da Mãe da água, ligada a todo o simbolismo da água favorável, embora temida. (...) esquema de inversão dos valores pela reviravolta dos símbolos que vai presidir a toda a mitologia da Mãe da água (DURAND, 2001, p. 364)

A inversão de valores é a que determina uma não correspondência entre aparência e essência: “a aparência repugnante da casca esconde a amêndoa preciosa” (DURAND, 2001, p. 364). Além disso, a Anciã é a mítica “Mãe da Água”. Quando a emissora busca pela morte de forma feliz, está promovendo a inversão estudada por Durand. O tema da subversão entre o que é e o que parece é representado no poema de Alejandra Pizarnik:

BALADA DE LA PIEDRA QUE LLORA

A Josefina Gómez Errázuris

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada⁵⁹

(PIZARNIK, 2017, p. 62)

Não há sinais de pontuação no poema, o que nos guia a prestar atenção nas *palavras* do poema. Paradoxos são formados, ao descrever a morte “morrendo de rir” e a vida “morrendo de chorar”, em um processo de antropomorfização de imagens antitéticas. Além disso, o discurso parece desconexo e confuso, por meio da repetição da conjunção coordenada adversativa “mas” (pero). A repetição, até excessiva, é um recurso estilístico para potencializar as oposições dentro do poema: “mas a morte, mas a vida, mas”. Entre tantos conflitos, finalmente os valores semânticos se “perdem”: “mas nada nada nada”.

Nesses dois poemas, morte e vida se conectam também pelo fato de que ambas são retratadas em figuras femininas. Afirma Simone de Beauvoir que: “Não há uma só representação da mulher que não engendre de imediato a imagem inversa: ela é a Vida e a Morte, a Natureza e o Artífício, o Dia e a Noite” (BEAUVOIR, 2016a, p. 254). Se pensarmos isso no contexto dos poemas, seriam Morte e Vida “personagens” realmente distintos, ou talvez faces do mesmo?

Este sentimento de familiaridade com a morte e de duplicidade vida-morte se acentuam no poema de Adélia Prado “Campo Santo”:

CAMPO-SANTO

Na minha terra
a morte é minha comadre.
Subo a rua Goiás, atrás de coisas miúdas,
um chinelo, uma travessa, uma bilha nova,
e à medida que subo, mais chego perto do campo
onde dormem sem sobressaltos
o pai, a mãe, a irmã, a menina que no segundo ano

⁵⁹ Nossa tradução: Balada da pedra que chora/ Para Josefina Gómez Errázuris/ a morte morre de rir, mas a vida/ ela morre de choro mas a morte mas a vida/ mas nada nada nada.

se chamava Teresinha.
 A grande tarefa é morrer.
 Até lá rondo os muros
 e em qualquer parte da cidade oriento-me
 pela mão estendida do Cristo de mármore preto
 do túmulo do coronel.
 No cemitério é bom de passear.
 A vida perde a estridência,
 o mau gosto ampara-nos das dilacerações.
 A gradinha de ferro defende o exíguo espaço,
 onde mais exíguos os ossos se confinam,
 ossos que andaram, apontaram e voltaram a cabeça
 e sustentaram a língua e os olhos e fizeram o arcabouço
 para a voz sob o sol: 'santo remédio, erva-de-bicho,
 dá na beira do rio'. O mistério não me fulmina
 porque a inscrição tem erros e no túmulo de Maria Antônia
 – que morreu por mão do marido –
 os pedidos maiores são de emprego.
 Enegrecidas de chuva e velas,
 adornadas de flores sobre as quais
 sem preconceito as abelhas porfiam,
 a vida e a morte são uma coisa só.
 Se um galo cantar e for domingo,
 será tanta a doçura que direi:
 vem cá, meu bem, me dá sua mão,
 vamos dar um passeio,
 vamos passar na casa de tia Zica
 pra ver se Tiantônio melhorou.
 Ressurgiremos. Por isso
 o campo-santo é estrelado de cruces.

(PRADO, 2016, p. 124-125)

A partir de um passeio por um cemitério, a voz poética tece uma reflexão sobre a naturalidade da morte como parte da vida, caracterizando-a como, em um momento, o objetivo principal (a grande tarefa é morrer), e em outro momento, a própria vida (a vida e a morte são uma coisa só). O primeiro verso transporta o leitor para a realidade do poema, como se contextualizasse sobre a perspectiva que relatará: nessa terra, a morte é como uma amiga próxima. O leitor acompanha a emissora em seu passeio até o cemitério, um caminho em ascensão. Este é um detalhe que não pode ser relegado. Segundo Durand, o “esquema do movimento que organiza os símbolos e mesmo os signos” (DURAND, 2001, p. 135). O movimento de subida é carregado de significados, uma vez que “É o dinamismo das imagens, o ‘sentido’ figurado que importa, portanto, antes de tudo para a decifração não só dos símbolos, como também de certos signos sobrecarregados de semantismo e do sentido próprio dos conceitos”

(2001, p. 135). O simbolismo da ascensão é sempre de aproximação do divino e de poder:

A frequência dos lugares altos, o processo de gigantização ou divinização que toda a altitude e toda a ascensão inspiram dão conta do que Bachelard chama judiciosamente uma atitude de “contemplação monárquica” ligada ao arquétipo luminoso-visual, de um lado, e, por outro, ao arquétipo psicossociológico da dominação soberana (DURAND, 2001, p. 137).

É a partir desse local de elevação, também simbólica, que a emissora continua sua contemplação sobre o mundo, agora abaixo dela. Nesse lugar elevado “dormem” pessoas queridas, ancestrais e iguais. Ao refletir que “a grande tarefa é morrer”, entende-se que essas pessoas que ali “dormem” já cumpriram com sua missão, conferindo uma atmosfera de paz ao lugar, em vez de saudade ou tristeza. Entendemos, portanto, que a visita da emissora ao cemitério é guiada por sentimentos positivos.

O título do poema, referindo-se ao cemitério como “campo santo” é mais um elemento que denota plenitude; ali, a vida “perde a estridência”, ou seja, tudo é mais tranquilo. Do lugar pequeno onde ficam os mortos, a reflexão se estende: se são pequenos os jazigos de cada um, ainda menos são os ossos que ali se encontram. Como já mencionamos, a figura da morte-seca é uma forma de representar a morte sem que esta pareça tão ameaçadora. A emissora, porém, vê nos ossos a vida passada: foram aqueles ossos que “andaram, apontaram, voltaram a cabeça”; eram também desses ossos que saía a voz, perpetuadora de conhecimentos. Nesse ponto, a emissora admite que só não se perde no devaneio porque em meio ao “mistério” há também erros nas inscrições dos túmulos e marcas de superstições, ou seja, a vida sendo rotineira e pequena.

Após evocar imagens de chuvas e velas, flores e abelhas, a sentença: vida e morte são uma coisa só. Quando vier a morte para a emissora do poema, ela lhe pegará pela mão e guiará, colocando-se em lugar de *guiar* a própria morte. O poema, que até então era enunciado em primeira pessoa do singular, agora torna-se plural, ou seja, o leitor é incluído: todos ressurgiremos. O campo-santo, já elevado fisicamente, funde-se com o céu: “por isso campo-santo é estrelado de cruzes”.

Como discutido anteriormente, os ritos de passagem construídos em volta da morte, assim como a própria percepção do humano sobre a morte mudaram com o

tempo. A visão da morte como parte da vida, e não como algo a ser temido, já foi aceita amplamente:

Até os séculos XI e XII, A familiaridade com a morte era uma forma de **aceitação da ordem da natureza**, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor (ARIÉS, 2012, p. 51, grifos meus).

O poema “Campo-Santo” é tão interessante porque, ao retratar essa familiaridade com a morte, algo que já foi comum no decorrer da história, porém de forma exacerbada, ao ponto de fundir vida e morte em uma só ideia. Em “16 de junho”, Ana Cristina Cesar, o tema da morte é desenvolvido:

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely⁶⁰. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho a verdade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe

(CESAR, 2016, p. 35)

Neste caso, também morte e vida quase se confundem. Uma emissora, “cansada de ser homem”, anuncia que sua morte está próxima. Porém, como é característico da poesia de Ana C., o significado está na junção de diversas imagens evocadas, por vezes aparentemente desconexas. O anúncio do fim começa no cansaço de ser “homem”, que aqui toma o sentido de humano, material, dado que a emissora é clara: “posso ouvir minha voz feminina”. As outras imagens formam o conjunto da morte que se aproxima: “Finda-se o dia”, “vinde meninos, vinde a Jesus”, “a bênção final amém”.

⁶⁰ Nossa tradução: uma mulher deixada solitária.

Há também a presença da “mamãe” que vem lhe “cheirar”, que vê dentro de seu coração. Acontece que mesmo que essa “mamãe” lhe compreenda profundamente, a emissora permanece não querendo mais viver.

Quando declara, logo no início, que pode ouvir “sua” voz feminina, ela cria uma separação entre sua voz “feminina” e o ser “homem”, assim como cria uma conexão com o final do poema: “posso ouvir a voz”. O que era “minha” voz passa a ser “a” voz, provavelmente a voz transcendental da morte. Com as palavras “Amém, mamãe”, é como se assentisse sua morte, chamando a morte, portanto, de “mamãe”. Contudo, já havia outra “mamãe” no poema, que a “cheirara”, em uma escolha vocabular que confere primitividade à atitude dessa primeira “mamãe”. É possível compreender que, assim como em outras representações que analisamos, também neste poema vida e morte são elaboradas como o mesmo ser.

Em vários dos poemas tratados neste capítulo, a morte é vista como parte da vida como a própria vida, ou como um encontro desejável. Para Jung, “a imagem de um velho simboliza geralmente o fator ‘espírito’” (JUNG, 2000b, p. 212). Com a especificidade da significação para as mulheres, o psicanalista observa que: “Nas mulheres esta figura corresponde a um animus ‘positivo’, o qual indica a possibilidade de um empreendimento espiritual consciente” (JUNG, 2000b, p. 212).

Até aqui, vimos o arquétipo da Anciã para si mesma e como faces da Antiga Mãe Terra, com caráter mais próximo da morte do que da geração de nova vida – ainda que possa ser também percebida como “geração da vida através da morte”, como destacamos. Porém, também é interessante analisar como a ancestralidade representada pela Anciã afeta aos seus descendentes, assim como o “outro lado” da morte, ou seja, como a morte é sentida pelos que permanecem vivos.

Segundo Jung, “o Velho representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual’” (JUNG, 2000b, p. 218). No poema “Endecha das Três Irmãs”, três mulheres sentem a falta dos “espíritos” dos pais:

ENDECHA DAS TRÊS IRMÃS

As três irmãs conversavam em binário lentíssimo,
A mais nova disse: tenho um abafamento aqui,
e pôs a mão no peito.
A do meio disse: sei fazer umas rosquinhas.

A mais velha disse: faço quarenta anos, já.
 A mais nova tem a moda de chorar no quintal.
 A do meio está grávida.
 A mais cruel se enterneceu por plantas.
 Nosso pai morreu, diz a primeira,
 nossa mãe morreu, diz a segunda,
 somos três órfãs, diz a terceira.
 Vou recolher a roupa no quintal, fala a primeira.
 Será que chove?, fala a segunda.
 Já viram minhas sempre-vivas?, falou a terceira,
 a de coração duro e soluçou.
 Quando a chuva caiu ninguém ouviu os três choros
 dentro da casa fechada.

(PRADO, 2016, p. 43)

O poema é marcado por silêncios e meias palavras. Algumas cenas e atitudes são suficientes para criar uma atmosfera de solidão. É interessante que as três irmãs moram juntas, o que não afasta a solidão, apenas a torna uma solidão compartilhada. Isso não deve ser entendido, porém, como um relacionamento, pois, bem ao contrário, há uma comunhão entre as mulheres que permite que o silêncio não seja desconfortável. As três agem como uma só no poema sempre se intercalando em suas falas: mais nova, do meio, mais velha, sendo também chamadas de “primeira, segunda e terceira”. A mais nova é a mais sensível, o que já é caracterizado logo no início do poema, sendo a primeira a admitir o “abafamento” no peito. A segunda é a que anuncia a morte da mãe, sendo que é a única a que se atribui também a maternidade, pois, em um momento, estava grávida. O poema conta uma história longa, em que as irmãs parecem terminar morando na mesma casa, e mais parecidas uma da outra: a primeira imagem evocada é a da irmã mais nova com a mão no peito falando sobre o abafamento, e a última em que as irmãs ainda são enunciadas separadamente fala da irmã mais velha, “a mais cruel”, a de “coração duro”, soluçando de chorar depois de perguntar se as irmãs viram suas flores.

Na cena final as irmãs são enunciadas de forma conjunta, com seus choros abafados pela chuva – a água, grande símbolo de vida, permanece em abundância, ainda que o indivíduo pereça. Mesmo assim, da ótica individual, “a morte de alguém que estimamos constitui uma brutal ruptura com nosso passado (...). É o nosso próprio passado que as pessoas mais idosas que nos levam consigo” (BEAUVOIR, 1990, p. 452). É a própria irmã mais velha, a “de coração duro”, que sentencia: “somos três órfãs”.

Para Simone de Beauvoir, o relacionamento com o passado se modifica de acordo com o passar do tempo. Segundo a filósofa, a conexão com eventos do passado se intensifica quanto mais o indivíduo sente que não pode mais modificar sua vida, ou que não há mais tempo para recomeçar ou modificar alguma situação e, com isso, quando há questões não resolvidas, “o contraste entre o passado e o presente pode tornar-se intolerável” (BEAUVOIR, 1990, p. 455)

O poema de Maya Angelou “When I think about myself” representa uma relação difícil não apenas com o próprio passado:

When I Think About Myself⁶¹

When I think about myself,
I almost laugh myself to death,
My life has been one great big joke,
A dance that's walked,
A song that's spoke,
I laugh so hard I almost choke,
When I think about myself.

Sixty years in these folks' world,
The child I works for calls me girl,
I say "Yes ma'am" for working's sake.
Too proud to bend,
Too poor to break,
I laugh until my stomach ache,
When I think about myself.

My folks can make me split my side,
I laughed so hard I nearly died,
The tales they tell sound just like lying,
They grow the fruit,
But eat the rind,
I laugh until I start to crying,
When I think about my folks.

(ANGELOU, 2015, p. 29)

⁶¹ Nossa tradução: Quando eu penso sobre mim mesma// Quando penso sobre mim mesma/ Eu quase rio até morrer/ Minha vida tem sido uma grande piada/ Uma dança andada/ Uma música falada/ Eu rio tanto que quase me enforco/ Quando penso sobre mim mesma// Sessenta anos no mundo dessa gente/ A criança para quem eu trabalho me chama de garota/ Eu digo "sim senhora" para continuar trabalhando./ Orgulhosa demais para me curvar/ Pobre demais para quebrar// Eu rio até meu estômago revirar,/ Quando penso sobre mim mesma.// Meu povo pode me fazer rir muito/ Eu ri tanto que quase morri/ As histórias que eles contam soam como se estivessem mentindo,/ Eles cultivam as frutas,/ Mas comem a casca,/ Eu rio até começar a chorar/ Quando penso no meu povo.

No poema, uma mulher de sessenta anos enuncia o poema fazendo de forma satírica: ela “ri” sobre a sua condição: “ri tanto que quase se enforca”, “ri tanto até o estômago revirar”, “ri tanto que quase morre”, depois de sentenciar que sua vida “foi uma grande piada”. É como se a tragédia da sua história e a de seus pais fosse tão desesperadora que nem mesmo pudesse ser representada enquanto tragédia. Chamar a própria vida de piada da qual rir, assim como as expressões usadas para as “risadas” que demonstram que as situações nada têm de engraçadas, são recursos estilísticos que criam desconexão entre as palavras e o significado, criando um efeito perturbador.

A questão racial é marcada no poema por diversos pontos, como a “child” (criança) para quem a emissora trabalha que a chama de “girl” (garota ou menina), típico da forma como os negros eram tratados por brancos nos EUA, em um atitude de desrespeito em não admitir os negros como pessoas adultas, sendo sempre rebaixados a “menos que” adultos, assim como as marcas linguísticas da conjugação incorreta dos verbos, adicionando o sufixo “-s” para a primeira pessoa do singular, como em “The child I works for”, que segundo a gramática normativa deveria ser “I work for”. Segundo Angela Davis,

Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. (...) Aliás, a própria escravidão havia sido chamada, com eufemismo, de “instituição doméstica”, e as escravas eram designadas pelo inócuo termo “serviçais domésticas” (DAVIS, 2019, p. 98)

O assédio moral e sexual no trabalho também era algo que acontecia frequentemente a essas mulheres: “Por inúmeras vezes, foram vítimas de extorsão no trabalho, sendo obrigadas a escolher entre a submissão sexual e a pobreza absoluta para si mesmas e para sua família” (DAVIS, 2019, p. 99). No poema, a emissora responde “Sim, senhora” para a patroa, a quem chama de “criança”, porque é “pobre demais para se quebrar”, da mesma forma como Davis explica ter sido a situação de muitas.

Para Beauvoir, “a questão da velhice torna-se mais complexa se considerarmos o indivíduo integralmente” (BEAUVOIR, 1990, p. 19). Neste caso, também a questão da ancestralidade da qual a emissora descende faz diferença, uma vez que são conflitos que permanecem. O único momento em que a emissora

claramente demonstra tristeza é quando fala de seus pais, pois “ri tanto que começa a chorar” quando pensa no que seus pais tiveram que enfrentar, compreendendo que seus pais viveram sob um contexto ainda pior do que o dela – da escravização – sabendo que também eles viveram “no mundo dessa gente”. Simone de Beauvoir estabelece sobre esta importância que: “Na verdade é o passado que nos sustenta. É através do que ele fez de nós que o conhecemos” (BEAUVOIR, 1990, p. 455)

De uma perspectiva feminina, Clarissa Estés destaca que, nas antigas sociedades, “as mulheres mais velhas eram os repositórios do comportamento e do conhecimento instintivo e podiam transmitir os mesmos para as jovens” (ESTÉS, 2014, p. 207)

A partir dessa ótica de ancestralidade e da importância das mulheres mais velhas para as mais novas, lemos o poema de Maya Angelou, “Our Grandmothers”⁶²:

⁶² Nossa tradução: Nossas avós/ Ela deitou, com a pele na terra úmida,/ o canavial farfalhando/ com os sussurros das folhas, e/ anseio alto de cães e/ o saque de caçadores estalando os galhos próximos./ Ela murmurou, levantando a cabeça em direção à liberdade./ Eu não serei, não serei vencida./ Ela reuniu seus bebês,/ suas lágrimas escorregadias como óleo nos rostos negros,/ seus olhos jovens explorando manhãs de loucura./ Mamãe, o Mestre vai te vender/ de nós amanhã?/ Sim./ A menos que você continue andando mais/ e falando menos./ Sim./ A menos que o guardião de nossas vidas/ liberta-me de todos os mandamentos./ Sim./ E suas vidas/ nunca minhas para viver/ serão executadas no chão de morte de inocentes./ A menos que vocês igualem meu coração e palavras,/ dizendo comigo/ Eu não serei vencida./ Nos campos de tabaco da Virgínia,/ encostando na curva/ de Steinway/ pianos, ao longo das estradas do Arkansas,/ nas colinas vermelhas da Geórgia,/ nas palmas de suas mãos acorrentadas, ela/ chorou contra a calamidade,/ Você tentou me destruir/ e embora eu pereça diariamente,/ Eu não serei vencida./ O universo dela, muitas vezes/ resumido em um corpo negro/ caindo finalmente da árvore aos seus pés,/ a fez chorar a cada vez em uma nova voz,/ Todo o meu passado se apressa à derrota,/ e estranhos reivindicam a glória do meu amor/ A iniquidade me amarrou à cama dele/ no entanto, não devo ser movida./ Ela ouviu os nomes,/ fitas rodando no vento da história:/ preta, cadela preta, novilha,/ mamãe, propriedade, criatura, macaco, babuíno,/ prostituta, rabo quente, coisa, isto./ Ela disse: Mas minha descrição não encaixa na sua língua, pois/ Eu tenho uma certa maneira de estar neste mundo,/ e eu não devo, eu não serei vencida./ Nenhum anjo esticou suas asas protetoras/ acima das cabeças de seus filhos,/ esvoaçando e urgindo os ventos da razão/ na confusão de suas vidas./ Eles brotaram como jovens ervas daninhas,/ mas ela não podia proteger seu crescimento/ das lâminas da ignorância, nem/ moldá-los em topiários simbólicos./ Ela os mandou embora/ subterrâneo, por terra, em ônibus e/ descalços./ Quando você aprende, ensina./ Quando você receber, dê./ Quanto a mim,/ Eu não serei vencida./ Ela estava no meio do oceano, procurando terra seca./ Ela procurou o rosto de Deus./ Assegurada,/ ela colocou seu fogo de serviço/ no altar, e embora/ vestida na elegância da fé,/ quando ela apareceu na porta do templo,/ nenhum sinal de boas-vindas/ Avó Negra. Entre aqui./ No som da batida/ na maldade, ela chorou./ Ninguém, não, nem um milhão/ ousam negar-me Deus. Eu saio/ sozinha, e me levanto como dez mil./ O Divino à minha direita/ me impele a puxar para sempre/ o trinco no portão da Liberdade./ O Espírito Santo à minha esquerda guia meus/ pés sem cessar ao acampamento do/ justos e nas tendas dos livres./ Essas caras da mamãe, amarelo-limão, roxo-ameixa,/ castanho-mel, fizeram uma careta e/ desenrolaram uma pirâmide de anos./ Ela é Sheba e Sojourner,/ Harriet e Zora,/ Mary Bethune e Angela,/ Annie a Zenobia./ Ela se levanta/ perante a clínica de aborto,/ confundida pela falta de escolhas./ Na linha de bem-estar,/ reduzida à piedade de esmolos./ Ordenada no púlpito, protegida/ pelos mistérios./ Na sala de cirurgia,/ economizando a vida./ No coro,/ segurando Deus em sua garganta./ Em esquinas solitárias,/ apregoando seu corpo./ Na sala de aula, amando o/ as crianças em direção ao entendimento./ Centrada no palco do mundo,/ ela canta para seus amores e amados,/ para seus inimigos e detratores:/ Como quer que

Our Grandmothers

She lay, skin down on the moist dirt,
the canebrake rustling
with the whispers of leaves, and
loud longing of hounds and
the ransack of hunters crackling the
near branches.

She muttered, lifting her head a nod
toward freedom,
I shall not, I shall not be moved.

She gathered her babies,
their tears slick as oil on black faces,
their young eyes canvassing mornings
of madness.

Momma, is Master going to sell you
from us tomorrow?

Yes.

Unless you keep walking more
and talking less.

Yes.

Unless the keeper of our lives
releases me from all commandments.

Yes.

And your lives,
never mine to live,
will be executed upon the killing floor of
innocents.

Unless you match my heart and words,
saying with me,

I shall not be moved.

In Virginia tobacco fields,
leaning into the curve
of Steinway
pianos, along Arkansas roads,
in the red hills of Georgia,
into the palms of her chained hands,
she

cried against calamity,
You have tried to destroy me
and though I perish daily,

I shall not be moved
Her universe, often
summarized into one black body

falling finally from the tree to her feet,
made her cry each time in a new voice,
All my past hastens to defeat,
and strangers claim the glory of my
love,
Iniquity has bound me to his bed,

yet, I must not be moved.

She heard the names,
swirling ribbons in the wind of history:
nigger, nigger bitch, heifer,
mammy, property, creature, ape,
baboon,
whore, hot tail, thing, it.

She said, But my description cannot
fit your tongue, for

I have a certain way of being in this
world,

and I shall not, I shall not be moved.

No angel stretched protecting wings
above the heads of her children,
fluttering and urging the winds of
reason

into the confusion of their lives.

They sprouted like young weeds,
but she could not shield their growth
from the grinding blades of ignorance,
nor

shape them into symbolic topiaries.

She sent them away,
underground, overland, in coaches and
shoeless.

When you learn, teach.

When you get, give.

As for me,

I shall not be moved.

She stood in midocean, seeking dry
land.

She searched God's face.

Assured,

she placed her fire of service

on the altar, and though
 clothed in the finery of faith,
 when she appeared at the temple door,
 no sign welcomed
 Black Grandmother. Enter here.

Into the crashing sound,
 into wickedness, she cried,
 No one, no, nor no one million
 ones dare deny me God. I go forth
 alone, and stand as ten thousand.

The Divine upon my right
 impels me to pull forever
 at the latch on Freedom's gate.

The Holy Spirit upon my left leads my
 feet without ceasing into the camp of
 the
 righteous and into the tents of the free.
 These momma faces, lemon-yellow,
 plum-purple,
 honey-brown, have grimaced and
 twisted
 down a pyramid of years.
 She is Sheba and Sojourner,
 Harriet and Zora,
 Mary Bethune and Angela,

Annie to Zenobia.

She stands
 before the abortion clinic,
 confounded by the lack of choices.
 In the Welfare line,
 reduced to the pity of handouts.
 Ordained in the pulpit, shielded
 by the mysteries.
 In the operating room,
 husbanding life.
 In the choir loft,
 holding God in her throat.
 On lonely street corners,
 hawking her body.
 In the classroom, loving the
 children to understanding.

Centered on the world's stage,
 she sings to her loves and beloveds,
 to her foes and detractors:
 However I am perceived and deceived,
 however my ignorance and conceits,
 lay aside your fears that I will be
 undone, UNTIED, FREE
 for I shall not be moved.

(ANGELOU, 2015, p. 245-258)

De forma ainda mais marcada quanto à ancestralidade, a emissora do poema se enuncia de forma individualizada, através de uma primeira pessoa do singular, em algumas estrofes do poema, colocando-se como uma mulher negra que se ocupará o lugar que quiser no mundo, pois carrega em si a força das “avós” que vieram antes dela. Em cada momento, uma situação é mostrada em que uma mulher precisou enfrentar situações terríveis por ser negra e por ser mulher. As quatro primeiras estrofes descrevem uma mulher fugindo com seus filhos porque o “mestre” a venderia no dia seguinte. Frederick Douglass, a quem Maya Angelou dedica o poema “Elegy”, junto de Harriet Tubman, destaca a importância da mulher negra no processo de fim da escravidão nos EUA: “Quando a verdadeira história da causa antiescravagista for escrita, as mulheres ocuparão um vasto espaço em suas páginas; porque a causa das pessoas escravas tem sido particularmente uma causa das mulheres” (DOUGLASS

apud DAVIS, 2019, p. 43). No final desta parte, a mulher clama que seus filhos “combinem seus corações e suas palavras com as dela: “eu não serei vencida”.

Na oitava estrofe, a mulher chora seu “universo” caindo da árvore na forma de um corpo de jovem negro, em uma referência ao que era feito com os negros linchados no sul dos EUA, que depois de mortos eram pendurados em árvores e, por vezes, tinham seus corpos queimados. No poema, a mulher “chora em uma nova voz” a cada vez que precisa retirar das árvores o corpo de alguém que ama, em uma referência à coletividade. Na estrofe seguinte, a emissora lista palavras pejorativas que já foram ou são usada para se referir às negras, em uma dolorosa e interminável lista, arrematando com “Mas minha descrição não cabe na sua língua, porque eu tenho um jeito próprio de existir nesse mundo”. A segunda parte do poema, então, descreve esse “jeito próprio”, descrevendo diversas e diferentes formas de resistência dessas mulheres.

Segundo Clarissa Estés, “há mulheres na vida real que são grandes genitoras de gerações de ideias, processos, genealogias, criaturas, períodos da sua própria arte... sempre se tornando mais sábias e se manifestando dessa forma” (ESTÉS, 2007, p. 14). Assim, o arquétipo da Anciã passa por diversas faces diferentes: pode ser a Antiga Mãe, em uma perspectiva de ancestralidade; assim como a Mãe da Água, que encarna o sentido engolidor da água de forma ainda mais acentuada; da mesma maneira como é a Terra, aguardando por engolir os ossos de seus filhos, no ciclo vida-morte-vida.

**7. UM DIA FIZEMOS UM VERSO TÃO PERFEITO / QUE AS PESSOAS
COMEÇARAM A RIR⁶³: MULTIPLICIDADE TRANSCENDENTE**

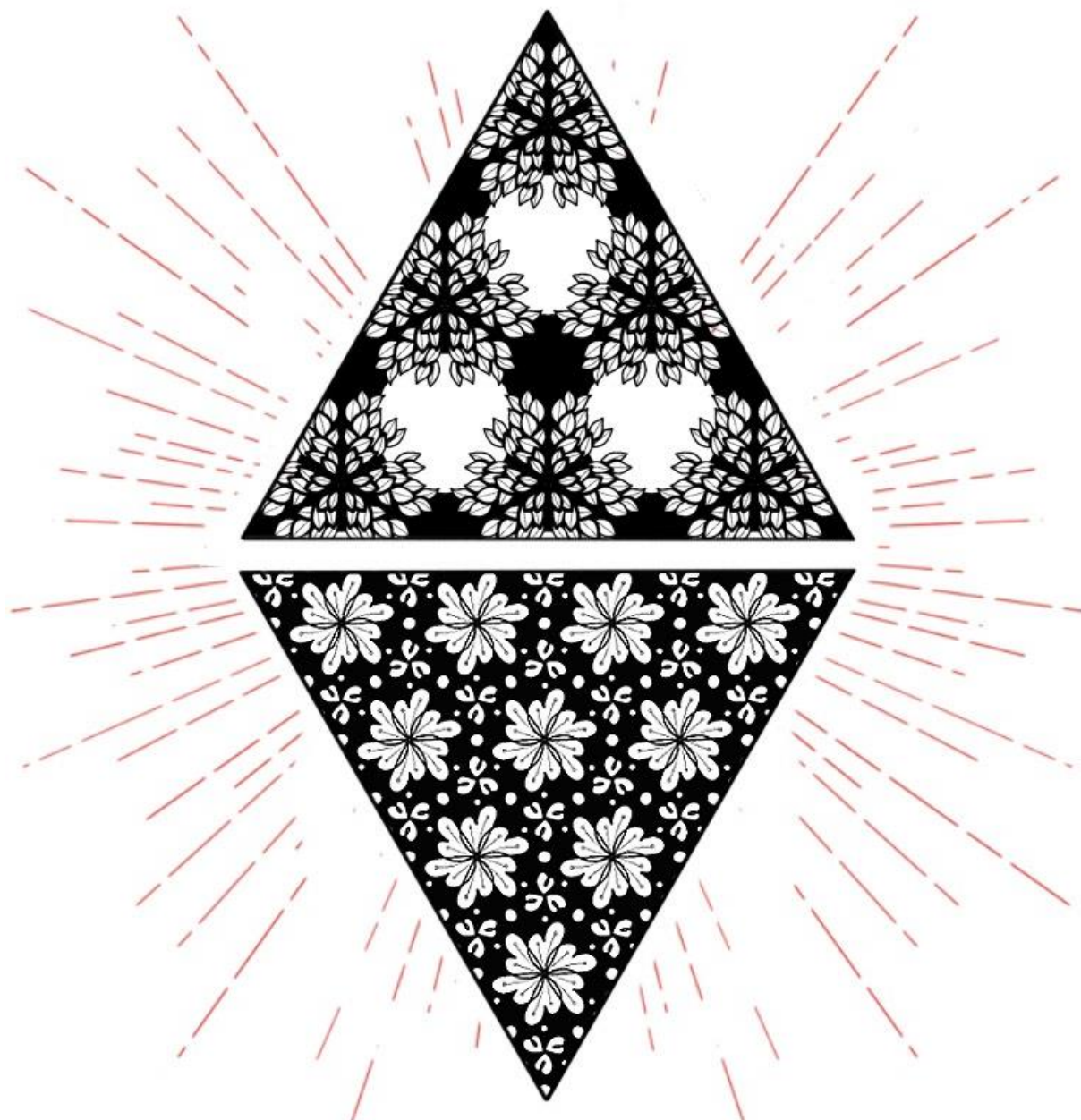


Figura 4. Multiplicidade Transcendente
Fonte: Ximena Seidel

⁶³ Versos do poema “Todos fazem um poema / a Carlos Drummond de Andrade”, de Adélia Prado (2016, p. 45).

Até este ponto, analisei a representação de alguns dos maiores conjuntos arquetípicos, pela elaboração artística das escritoras. A escolha de quais foi feita a partir de textos fundadores sobre a própria natureza dos arquétipos:

Como observo e examino há décadas os produtos do inconsciente no sentido mais amplo, isto é, os sonhos, fantasias, visões e delírios, não pude deixar de reconhecer certas regularidades ou tipos. Há tipos de situações e de figuras que se repetem frequentemente de acordo com seu sentido. Por isso uso também o conceito de tema ou motivo a fim de designar estas repetições. Assim, não existem apenas sonhos típicos, mas também motivos típicos em sonhos. Estes últimos, como dissemos, podem ser situações ou figuras. Entre estas últimas, aparecem figuras humanas que podem ser subordinadas a uma série de tipos: os principais são – segundo suponho – a sombra, o velho, a criança (inclusive o menino-herói), a mãe ("mãe originária" e "mãe Terra") como personalidade supra-ordenada ("demoníaca" por ser supra-ordenada) e seu oposto correspondente, a jovem e também a alma no homem e o animus, na mulher. (JUNG, 2000b, p. 184)

Como pode ser visto, o próprio Jung enumera que a mãe, o velho e a sombra seriam os principais conjuntos de tipos de figuras humanas. O conjunto arquetípico da Mulher Selvagem foi incluído enquanto categoria para as análises por se tratar de um estudo atual e específico sobre a psique feminina, realizado pela psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés. Em seus escritos, Jung descreve que a psique feminina possui especificidades:

Os tipos acima citados não esgotam nem de longe todas as regularidades estatísticas a esse respeito. A figura de Core⁶⁴ que aqui nos interessa pertence, quando observada no homem, ao tipo "anima"; quando observada na mulher, ao tipo de personalidade supra-ordenada". É uma característica essencial das figuras psíquicas serem duplas, ou pelo menos capazes de duplicação; em todo caso, elas são bipolares e oscilam entre o seu significado positivo e negativo. (...) A figura correspondente a Core na mulher é geralmente uma figura dupla, ou seja, uma mãe e uma jovem; isto é, ora ela aparece como uma, ora como a outra. Deste fato eu concluiria por exemplo que na formação do mito Deméter-Core, a influência feminina sobrepujou tão consideravelmente o masculino que este último praticamente ficou quase sem significado. O papel do homem no mito de Deméter restringe-se, por assim dizer, ao raptor ou violador. (JUNG, 2000b, p. 184)

Analisando os sonhos e os casos clínicos de seus pacientes, Jung observa e relatava substanciais diferenças entre as manifestações do inconsciente de homens

⁶⁴ Correspondente ao mito de Perséfone.

e de mulheres. Contudo, por diversos fatores historicamente construídos, a manifestação artística – ligada à manifestação das imagens que constituem o inconsciente, mesmo que não um produto sem intervenções, como já discutido – foi dominada pelos homens de forma hegemônica. Por conta disso, Lucía Guerra explica que também as imagens que foram elaboradas e modificadas sobre a mulher foram criadas a partir da perspectiva masculina:

Tanto en la literatura como en las otras producciones artísticas reconocidas por la cultura oficial y en los medios de comunicación masiva, las imágenes de la mujer han sido, en su mayoría, elaboradas por una perspectiva masculina que se ha presentado ya autorizado a sí misma como régimen de la verdad⁶⁵ (GUERRA, 2007, p. 35).

Na contramão desse silenciamento sistemático, mulheres continuaram criando e escrevendo, mesmo que apenas há pouco tempo suas palavras recebam o espaço e a atenção que merecem. Mesmo assim, a mulher escreve em um contexto em que as imagens do feminino foram criadas por uma perspectiva externa, e autenticadas como precisas pelos seus criadores.

Partindo disso, a leitura dos poemas agrupados neste capítulo demonstra a busca por uma escrita e uma essência feminina – com base nas perspectivas arquetípicas em que se fundamenta a presente pesquisa – balizada por uma escrita que representa a multiplicidade que forma o feminino. Desenvolvendo esta busca, quando as mulheres poetas tematizam o ato de criar poemas, produzindo metapoemas, ou quando questionam e analisam a potência criadora da palavra, chegam próximas de uma multiplicidade transcendente.

Para começar a compreender este conceito, vamos ao *locus* onde estas múltiplas faces emergem: a noite.

BULHA

Às vezes levanto de madrugada, com sede,
flocos de sonho pegados na minha roupa,
vou olhar os meninos nas suas camas.
O que nestas horas mais sei é: morre-se
Incomoda-me não ter inventado este dizer lindíssimo:
“ao amiudar dos galos”. Os meninos rressonam.

⁶⁵ Nossa tradução: tanto na literatura como nas outras produções artísticas reconhecidas pela cultura oficial e pelos veículos de comunicação em massa, as imagens da mulher têm sido, em sua maioria, elaboradas por uma perspectiva masculina que tem apresentado e autorizado a si mesma como regime da verdade.

Com nitidez perfeita, os fragmentos:
 as mãos do morto cruzadas, a pequena ferida no dorso.
 A menina que durante o dia desejou um vestido
 está dormindo esquecida e isto é triste demais
 porque ela falou comigo: “Acho que fica melhor com babado”
 e riu meio sorriso, embaraçada por tamanha alegria.
 Como é possível que a nós, mortais, se aumente o brilho nos
 [olhos
 porque o vestido é azul e tem um laço?
 Eu bebo a água e é uma água amarga
 e acho o sexo frágil, mesmo o sexo do homem.

(PRADO, 2016, p. 118-119)

Neste poema, a emissora descreve uma contemplação da vida proporcionada pela noite. No primeiro verso, o tempo do poema é estabelecido: é de madrugada, no meio da noite, quando a emissora acorda buscando por água, enquanto leva consigo um pouco dos sonhos que sonhava, ou seja, aquela incursão na noite terá algo de uma viagem pelo inconsciente. Quando enuncia que vai “olhar os meninos nas suas camas”, a emissora demonstra ser uma mãe – a referência de forma tão íntima, “os meninos”, aponta para o fato de que são seus filhos. O poema é enunciado partindo do que Gaston Bachelard chama de “princípio da modéstia do refúgio” (BACHELARD, 1994, p. 179), pois começa exatamente em um lugar arquetípico de intimidade:

Trata-se de um arquétipo: um tema verdadeiramente enraizado no psiquismo de cada indivíduo. Desenvolvê-lo é fazer compreender que não existe mais o pitoresco, que o pitoresco é precisamente o fantástico, o divertimento, que deve despertar algo no espírito do indivíduo (BACHELARD, 1994, p. 178)

A partir da casa, a emissora rememora momentos do dia, mas é nas crianças que ela vê a finitude da vida, refletindo que nas horas de sono é que se morre, com o tempo passando: “Eis porque o tema da casa, que é o lugar da intimidade, convém perfeitamente. (BACHELARD, 1994, p. 178). De acordo com Bachelard, uma vez que a casa é o lugar de intimidade,

Para um estudo fenômeno lógico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. (BACHELARD, 1994, p 199)

Portanto, a casa deve ser entendida como simbólica da intimidade interior, em que se alcança unidade a partir da complexidade. Assim, “a importância microcós mica concedida a moradia indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz do centro paradisíaco” (BACHELARD, 1994, p. 245).

Como já pontuei sobre a poesia de Adélia em capítulos anteriores, o poema se inicia como se retratasse uma cena trivial: alguém que acorda para beber água. Porém, a água é tão cheia de significados que nunca pode passar despercebida na literatura: água, na literatura, é sempre um forte símbolo. O simbolismo da se acentua quando associados aos elementos da noite como representação da infinitude e da casa como princípio da verdade mais íntima.

Tudo à noite é diferente. Por isso, para entender mergulhar numa consciência noturna, um estado no qual percebemos com maior rapidez cada estalido ou ruído. E à noite que ficamos mais próximos de nós mesmos, mais próximos de ideias e sentimentos essenciais que não são tão registrados durante o dia. A noite é o mundo de Mãe Nyx, a mulher que criou o mundo. Ela é a Velha Mãe dos Dias, uma das megeras da vida e da morte. Quando é noite num conto de fadas, sabemos que estamos no inconsciente. São João da Cruz chamou-a de "noite escura da alma". (...) É uma hora na qual estamos nas últimas, em algum sentido importante. (ESTÉS, 2014, p. 374)

É na serenidade da noite que a emissora se aproxima de si e de seus sentimentos mais essenciais. No poema, é depois dos eventos do dia já passados que a emissora consegue processá-los: “A solidão é necessária para nos desvincular dos ritmos ocasionais” (BACHELARD, 1994, p. 199. Para Durand, “a lua está indissoluvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que encontra o simbolismo aquático” (DURAND, 2001, p. 102). O simbolismo aquático da lua é percebido como o princípio do engolimento. A água “é também a luz, a palavra, o verbo gerador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 20)

Vida e água são interligadas de forma inseparável. A vida surgiu na água e pela água passam todos os seres para chegarem à Terra, na forma de um ambiente líquido, seja pelo albúmen, seja pelo líquido amniótico:

Nesta contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einfühlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. **Uma poça contém um universo.** Um instante de sonho contém uma alma inteira (BACHELARD, 2014, p. 53, grifos meus).

É com “flocos de sonhos” que a emissora enuncia o poema, rememorando a felicidade da moça por conta do detalhe do vestido. Uma felicidade tão intensa, inspirada por algo absolutamente banal. Ainda que pequeno detalhe, representa um instante de contemplação da beleza que transcende a vida, e sobre o qual a emissora reflete, tendo a noite como catalizador do fenômeno poético gerador:

O que existe de "vasto" na noite e na claridade não deve, por outro lado, nos sugerir uma visão espacial. **A noite e a luz** não são evocadas por sua extensão, por sua **infinitude. mas por sua unidade.** A noite não é um espaço. É uma ameaça de eternidade. Noite e luz são instantes imóveis, instantes negros ou claros, alegres ou tristes, negros e claros, tristes e alegres. Nunca o instante poético foi mais completo do que nesse verso em que se pode associar, ao mesmo tempo, a imensidão do dia e da noite. Nunca se fez sentir tão fisicamente a ambivalência dos sentimentos, o maniqueísmo dos princípios (BACHELARD, 1994, p. 199).

Conforme Bachelard, a “imensidão do dia e da noite” são uma unidade a partir da complexidade. O poema de Alejandra Pizarnik é dedicado à noite:

NOCHE⁶⁶

*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et
Le bonheur!*

G. DE NERVAL

Tal vez esta noche no es noche
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos
decir <buenas noches> a cualquiera
que pasease a su perro,

⁶⁶ Nossa tradução: NOITE/ O que sempre? Constantemente entre eu e/ A felicidade!/ G. DE NERVAL/ Talvez esta noite não seja noite/ deve ser um sol horrível, ou/ o outro, ou qualquer coisa .../ Que sei eu? Palavras estão faltando,/ falta franqueza, falta poesia/ quando o sangue chora e chora!!/ Eu poderia ser tão feliz hoje à noite!/ Se somente me fosse permitido tocar/ as sombras, ouvir passos/ dizer <boa noite> a qualquer um/ que passeasse com seu cachorro,/ olharia para a lua, diria da sua/ lactescência estranha, tropeçaria/ com pedras aleatórias, como se faz.// Mas há algo que rompe a pele/ uma fúria cega/ que corre nas minhas veias./ Quero sair! Cão Cérbero da alma:/ Deixe, deixe-me transgredir seu sorriso!// Poderia ser tão feliz hoje à noite!/ Ainda há sonhos atrasados./ E tantos livros! E tantas luzes!/ E meus poucos anos! Por que não?/ A morte está longe. Não me vê./ Tanta vida Senhor!/ Para que tanta vida?

miraría la luna, dijera su
extraña lactescencia, tropezaría
con piedras al azar, como se hace.

Pero hay algo que rompe la piel,
una ciega furia
que corre por mi venas.
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Aún quedan ensueños rezagados.
¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!
¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?
La muerte está lejana. No me mira.
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?

(PIZARNIK, 2017, p. 57-58)

Em “Noche”, são perceptíveis ainda mais elementos paradoxais que encaminham a uma unidade dentro da multiplicidade de imagens e ideias. No primeiro verso, uma possibilidade que guia para a compreensão de que a noite será algo diferente do como habitualmente é entendida: a noite não é noite. Ao tentar definir a noite, também a emissora do poema admite sua ignorância fundamental: que sei eu? Significativamente, ao não conseguir definir a noite, a emissora justifica que “falta poesia” para conseguir explicar. A noite poderia ser mais feliz se a emissora conseguisse apalpar as sombras – como se noite fosse um espaço mais propício para essa investigação das sombras. É então que aparece a imagem da Lua. Segundo Durand,

a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o sol semelhante a si mesmo, salvo quando dos raros eclipses, enquanto ele só se ausenta por um curto lapso de tempo da paisagem humana, a lua, por sua vez, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte (DURAND, 2001, p. 102)

Simbolicamente, a noite é a Mãe geradora, sendo também uma lembrança da finitude. Segundo Jung, o simbolismo da Lua e da Mãe como poderosa é mais forte na psique feminina:

A Mãe-Terra é sempre ctônica e ocasionalmente relaciona-se com a Lua, seja através do sacrifício de sangue (...) ou então adornada com

a forma da Lua crescente. Em representações desenhadas ou plásticas, a "mãe" é sempre escura e até preta ou vermelha (que são suas cores principais), o rosto tem uma expressão primitiva ou animal, sua forma assemelha-se não raro ao ideal neolítico da Vênus de Brassempouy, ou da de Willendorf ou ainda o da adormecida de Hal Saflieni. (...) A Mãe-Terra desempenha um papel importante no inconsciente da mulher, pois todas as suas manifestações são caracterizadas como sendo "poderosas". Isso mostra que nesses casos o "elemento-Mãe-Terra", no consciente, é anormalmente fraco, necessitando, portanto, ser fortalecido. (JUNG, 2000b, p. 186)

Na perspectiva da noite e da lua como simbólicas da infinitude, a emissora percebe sua finitude e a quantidade de possibilidades que possui, o pouco tempo, a grande vontade – e é esta “vontade” que ela denomina como “vida”, para indagar: para quê tanta vida, tanta vontade?

De fora complementar enquanto elaboração temática, o próximo poema da própria Alejandra tematiza a noite como um refúgio.

EL CORAZÓN DE LO QUE EXISTE

no me entregues
tristísima medianoche,
al impuro mediodía blanco⁶⁷

PIZARNIK, 2018b, p. 74)

Mesmo que a meia-noite seja “tristíssima”, a emissora do poema pede que esta meia-noite não lhe entregue ao “branco meio-dia”, ou seja, ainda que triste, a emissora deseja permanecer imersa, envolta pela noite. O princípio do engolimento pela noite, enquanto simbólico do embrace da mãe, é perceptível: “Esta estrutura da perseverança dá forma a todo esse jogo no qual continentes e conteúdos se confundem numa espécie de integração ao infinito do sentido verbal do encaixamento” (DURAND, 2001, p. 271). Finalizando sua reflexão sobre a estrutura sintética do Regime Noturno enquanto “estrutura de harmonização dos contrários” (DURAND, 2001, p. 347), Durand elabora:

Fechamos sobre si próprio o inventário das valorizações arquetípicas positivas que, saídas da insurreição polêmica contra as fases do tempo, de uma revolta “essencial” e abstrata, conduz à uma transcendência encarnada no tempo que, partida de uma suserania estática sobre o tempo graças ao gládio e ao simbolismo geométrico

⁶⁷ Tradução: O CORAÇÃO DO QUE EXISTE/ não me entregues/ tristíssima meia-noite,/ ao impuro meio-dia branco (PIZARNIK, 2018b, p. 75).

“do fugir daqui”, leva-nos a uma colaboração dinâmica com o devir que faz deste último o aliado de toda a maturação e todo o crescimento o tutor verde vertical e vegetal de todo o progresso. (DURAND, 2001, p. 345)

Ao analisar os processos de harmonização que ocorre nos poemas, é possível entender que a multiplicidade se mostra como uma unidade que não apaga as diferenças, mas que cria uma nova condição de existência e de compreensão. No poema a seguir, esta dinâmica se acentua:

35.

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida.⁶⁸

(PIZARNIK, 2018a, p. 84)

Em “35.”, vida, noite e morte são inseparáveis. Quando a emissora pede: “minha vida, deixa-te cair”, confundem-se vida e noite. Não é comum a colocação “cair a vida”, mas “cair a noite”, sim. Ao clamar que “minha vida” se deixe doer e ser abraçada pelo fogo, se compreendermos que a vida é a noite, a emissora pede que a noite permita que venha o dia, portanto esse “fogo” seria, de fato, o sol, abraçando a noite e transformando-a em algo novo. Contudo, a mesma transformação pode ocorrer, caso o fogo seja a forma de se alcançar a morte. De qualquer uma das formas, o fogo traz em si a potência da transformação. Segundo Estés, “existe o fogo que acompanha a alegria, e o fogo que acompanha a destruição. Um é o fogo da transformação; o outro, o fogo apenas da dizimação” (ESTÉS, 2014, p. 261).

É possível entender que a emissora pede por sua morte, através de um fogo transformador – talvez até purificador, uma vez que evoca também a ideia de um “silêncio ingênuo” – se compreendermos a perspectiva de “eufemização do sepulcro e a assimilação dos valores mortuários ao repouso e à intimidade” (DURAND, 2001, p. 239), que ocorrem principalmente sob o aspecto do “complexo do regresso à mãe”, que “vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e o sepulcro” (DURAND, 2001, p. 236). Assim, a morte passa a ser um desejável retorno à gênese acolhedora. De acordo com Durand, “Eterno feminino e sentimento da natureza

⁶⁸ Tradução: 35./ Vida, minha vida, deixa-te cair, deixa-te doer, minha vida, deixa-te enlaçar de fogo, de silêncio ingênuo, de pedras verdes na casa da noite, deixa-te cair e doer, minha vida. (PIZARNIK, 2018a, p. 85).

caminham lado a lado em literatura” (DURAND, 2001, p. 233). Essa representação, segundo o filósofo,

É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo sepulcro-berço, isomorfismo que tem como meio-termo o berço ctônico. A terra torna-se o berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso. (DURAND, 2001, p. 237)

Seguindo a mesma dinâmica de limites tênues, no poema de Alejandra Pizarnik os limites entre a “noite” e “ela” no espelho são de difícil delimitação:

la nuit respirer la nuit
tu ne parles pas
tu ne te parles plus

même celle de la glace
a disparu⁶⁹

(PIZARNIK, 2018c, p. 62-63)

É marcado o sentido de eu a noite respira a si mesma, mas não é claro quem é a “ela”, se seria a enunciadora do poema ou a própria noite. Além disso, o espelho carrega a simbologia do espelho enquanto água originária e, para Durand: “o espelho não é só o processo de desdobramento das imagens do eu, e sim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, (...) e a água constitui, parece, o espelho originário” (DURAND, 2001, p. 100). Porém, mais tenebroso do que um “duplo” que ameaça e expõe o outro, é o duplo que, desaparecido, torna-se incontrolável. No poema, “ela” que deveria estar no espelho desapareceu, ou seja, é como se a emissora tentasse buscar a si na água originária e não se encontrasse.

A busca por uma definição de si mesma é tematizada em “Yo soy...”, em um poema composto por rápidas perguntas e respostas.

YO SOY...⁷⁰

mis alas?
dos pétalos podridos

⁶⁹ Nossa tradução: a noite respira a noite/ tu não falas/ tu não falas mais contigo// mesmo ela no espelho/ desapareceu

⁷⁰ Nossa tradução: EU SOU.../ minhas asas?/ duas pétalas podres// minha razão?/ copinhos de vinho azedo// minha vida?/ vazio bem pensado// meu corpo?/ um corte na cadeira/ meu balanço?// um gongo infantil// meu rosto?/ um zero dissimulado// meus olhos?/ ah! fragmentos de infinito.

mi razón?
copitas de vino agrio

mi vida?
vacío bien pensado

mi cuerpo?
un tajo en la silla

mi vaivén?
un gong infantil

mi rostro?
un cero disimulado

mis ojos?
ah! trozos de infinito

(PIZARNIK, 2017, p. 30)

Da mesma maneira que outros poemas analisados, de forma acentuada, o sentido neste poema se encontra no entremeio dos elementos e ideias, evocados por meio de perguntas e respostas aparentemente simples e breves. No poema, cria-se a impressão de que a emissora está repetindo perguntas que lhe foram feitas e respondendo de maneira direta, porém, cada resposta é enigmática, formando um todo que mais se esconde do que se revela: minhas asas são pétalas podres, minha vida é um vazio bem pensado, meu rosto é um zero dissimulado. Quando chega na última estrofe, a resposta desafia as anteriores, quando define que seus olhos são fragmentos do infinito. Esta é a única resposta que tem uma expressão de emotividade (ah!), como se todas as outras estrofes se encaminhassem para esta final.

Como foi estabelecido anteriormente, o inconsciente humano existe na forma de imagens. Assim, quando a emissora do poema busca definir a si mesma por meio da evocação de imagens e definições dessas imagens de si, é importante entender que, conforme Durand:

É o espaço imaginário que (...) reconstitui livremente imediatamente em cada instante o horizonte e a esperança do Ser na sua perenidade. E é de fato **o imaginário que aparece como recurso supremo da consciência**, como coração vivo da alma cujos diástoles e sístoles constituem a autenticidade do cogito. (DURAND, 2001, p. 433, grifos meus)

Portanto, é a partir do conjunto novo formado por meio da multiplicidade que se alcança uma totalidade que pode ser compreendida como transcendental, compreendendo a transcendência na perspectiva da filosofia existencial e da fenomenologia, em que “a transcendência tem o papel de definir a estrutura da consciência, vendo a consciência como intencionalidade e abertura em relação ao mundo exterior” (PADILHA, 2019, s/p).

Mais um poema em que a multiplicidade se faz transcendente é o exemplo de “pour mémoire”, de Ana Cristina Cesar:

pour mémoire

Não me toques
nesta lembrança.
Não perguntes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita.
Estas são as faces da minha fúria.
Sob a janela molhada
passam guarda-chuvas
na horizontal,
como em Cherbourg,
mas não era este
o nome.
Saudade em pedaços,
estação de vidro.
Água.
As cartas
não mentem
jamais:
virá ver-te outra vez
um homem de outro continente.
Não me toques,
foi minha cortante resposta
sem palavras
que se digam
dentro do ouvido
num murmúrio.
E mais não quer saber
a outra, que sou eu,

(CESAR, 2016, p. 109-110)

Neste poema, a emissora evoca uma sequência de imagens que tornam-se significativas apenas em conjunto. Os versos curtos e fragmentados, com forte presença de encavalamento, contribuem para a compreensão de que o poema não faz sentido senão na junção de diversas pequenas peças. Nos dois últimos versos do poema, a emissora define que não quer saber “mais” do que aquilo, sendo que todo o poema foi uma enunciação de si mesma, colocando-se em um duplo papel de “outra que sou eu” – tal que a emissora (ou a noite) desaparecida do espelho: encontro a mim no reflexo do espelho, que me é um “outro”.

É interessante como o poema parece “pedir” pela ajuda de seu leitor para se compor enquanto unidade de sentido. Esta se mostra como a manifestação da meditação sonhadora encontrando sua própria autenticidade no espelhamento com o outro, afinal, “é o espaço imaginário que (...) reconstitui livremente imediatamente em cada instante o horizonte e a esperança do Ser na sua perenidade” (DURAND, 2001, p. 433), ao recriar uma imagem de si através da totalidade proporcionada pela multiplicidade.

Pensando nas palavras de Durand, que postula que “o mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação” (DURAND, 1996, p. 44), a busca por si mesma em também é uma forma de conservar-se no tempo. É relevante destacar o título do poema: “de memória”. De acordo com Durand, esta é a estrutura de harmonização histórica, que não tenta “esquecer o tempo, mas que, pelo contrário, utiliza conscientemente a hipotipose que aniquila a fatalidade da cronologia” (DURAND, 2001, p. 355):

Seja como for, pelo seu duplo caráter discursivo e redundante, todo mito é uma procura do tempo perdido. (...) Sobretudo esforço compreensivo de reconciliação com o tempo eufemizado e com a morte vencida ou transmutada em aventura paradisíaca tal como aparece de fato o sentido indo por último de todos os grandes amigos. E o sentido do mito em particular não faz mais que remeter-nos para a significação do imaginário em geral. (DURAND, 2001, p. 347)

Tal aniquilação do tempo pode ser percebida no poema “Ojos Primitivos” de Alejandra Pizarnik, que tematiza a busca por pertencimento e criação através do ato da escrita:

OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no
forma figuras de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Y cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal.⁷¹

(PIZARNIK, 2017, p. 267)

Analisando também o título, pode ser percebido que a emissora se vale de “olhos primitivos” para escrever. Nos primeiros versos, a emissora coloca-se em um lugar “além”, onde o medo não conta histórias nem poemas, talvez onde existam os “olhos” a que se refere o título, em uma anterioridade significativa. Porém, o nome e pronome da emissora são vazios cinzentos, e a partir disso, ela estabelece: escrevo contra o medo. No poema, a morte significa um retorno ao pertencimento primordial e como forma de elaboração e superação de sentimentos.

Em “A good woman feeling bad”, de Maya Angelou, no meio da noite a emissora se coloca em devaneio:

A Good Woman Feeling Bad

The blues may be the life you've led
Or midnight hours in
An empty bed. But persecuting
Blues I've known
Could stalk
Like tigers, break like bone,

Pend like rope in
A gallows tree,
Make me curse

⁷¹ Nossa tradução: OLHOS PRIMITIVOS/ Onde o medo não conta contos e poemas, não forma figuras de terror e de glória.// Vazio cinza é o meu nome, meu pronome.// Conheço a gama de medos e esse começar a cantar devagar no desfiladeiro que reconduz até a minha desconhecida que sou, minha emigrante de si./ Escrevo contra o medo. Contra o vento com garras que se aloja na minha respiração.// E quando pela manhã tem medo de se encontrar morta (e de que não haja mais imagens): o silêncio da compressão, o silêncio do mero ser, nisto se vão os anos, nisto se foi a bela alegria animal.

My pedigree,

Bitterness thick on
A rankling tongue,
A psalm to love that's
Left unsung,

Rivers heading north
But ending South,
Funeral music
In a going-home mouth.

All riddles are blues,
And all blues are sad,
And I'm only mentioning
Some blues I've had.⁷²

(ANGELOU, 2015, p. 180)

Neste poema, “blues” se refere ao gênero musical, mas também significa uma espécie de tristeza passageira – o que se reflete no título: uma boa mulher se sentindo mal, ou seja, a característica de ser “boa” é a constante e o sentimento, passageiro. Nos primeiros versos a emissora estabelece que a gênese da canção pode ser uma tristeza por conta da vida vivida ou de uma cama vazia à meia-noite, o que simboliza o devaneio noturno no local de intimidade da casa. A partir disso, é relevante considerar as palavras de Durand:

O simbolismo da melodia é (...) como o das cores, o tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo. (DURAND, 2001, p. 225)

Essa regressão às aspirações primitivas da psique enquanto eufemização da substância do tempo também se relaciona com o “esquema de engolimento, da regressão noturna”, que “projeta, de algum modo, a grande imagem materna pelo meio-termo da substância, da *matéria* primordial, quer marinha, quer telúrica” (DURAND, 2001, p. 225). O filósofo postula, o esquema de deglutição

⁷² Nossa tradução: Uma boa mulher se sentindo mal/ A tristeza e a música (blues) pode ser a vida que você levou/ Ou as horas da meia-noite/ em uma cama vazia. Mas alguns/ Blues mais perseverantes que conheci/ Podiam perseguir/ Como tigres, partir como ossos, // Pender como corda em/ Uma árvore de força,/ Me fazem amaldiçoar/ Meu pedigree, // Amargura grossa em/ Uma língua irritada/ Um salmo de amor/ Que não foi cantado,/ Rios em direção ao norte/ Mas acabando no sul,/ Música fúnebre/ Em uma boca indo para casa. // Todos os enigmas são blues/ E todos os blues são tristes/ E estou apenas mencionando/ Alguns blues que tive.

Essas fusões melódicas, essas confusões coloridas e essas enstases noturnas não devem, no entanto, fazer-nos perder de vista o grande esquema de engolimento, da deglutição que as inspira, grande esquema que aproxima constantemente os símbolos coliformes, melódicos e noturnos de um arquétipo da feminilidade, de uma radical antífrase da mulher fatal e funesta. (DURAND, 2001, p. 225)

Expandindo este pensamento, Durand ainda afirma que “o primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar, como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2001, p. 225). Vimos exemplos desse retorno ao “abismo” fundamental em outras representações da busca por si através da descida a um estado de anterioridade primordial, que agora podemos compreender como uma imagem feminizada e materna do mar gerador de toda a vida.

No próximo poema, a criação da palavra é representada a partir do esquema engolidor:

NOMBRES Y FIGURAS

La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular.

No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.

Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras.⁷³

(PIZARNIK, 2017, p. 272)

⁷³ Nossa tradução: NOMES E FIGURAS/ A beleza da infância sombria, a tristeza imperdoável entre bonecas, estátuas, coisas mudas, favoráveis ao duplo monólogo entre eu e meu antro luxurioso, o tesouro dos piratas enterrado em minha primeira pessoa do singular./ Não se espera outra coisa do que música e deixe, deixe que o sofrimento que vibra em formas traiçoeiras e demasiadamente belas chegue ao fundo dos fundos./ Temos tentado nos fazer perdoar o que não fizemos, as ofensas fantasiosas, as culpas fantasmas. Pela neblina, por ninguém, pelas sombras, temos expiado./ O que eu quero é honrar a possuidora da minha sombra: aquela que extrai do nada nomes e figuras.

A enunciadora do poema rememora sua infância “sombria”, evocando a tristeza que ela define como imperdoável. Nesta enunciação, a lírica é a forma de traduzir a tristeza. Poesia e lírica voltam a se unir, assim como em seu estado primordial, evocando o início da própria linguagem. Quando menciona as culpas fantasmas e de perdoar o que não fizemos, todo um contexto do complexo sentimental feminino é ativado.

Além disso, este poema é um exemplo completo da razão para os escritos poéticos nesta tese terem sido analisados em seu idioma original. No último verso, vemos que a “possuidora da minha sombra” retira os nomes (as palavras) e as imagens (figuras) do “nada”, porém este substantivo, em espanhol, e feminino, o que nos remete a um significado distinto. Este nada é “abismo” primordial, no esquema de regressão noturna.

Tal descida à fonte primordial também pode ser usada como um refúgio:

COLD IN HAND BLUES⁷⁴

y qué es lo que vas a decir
 voy a decir solamente algo
 y qué es lo que vas a hacer
 voy a ocultarme en el lenguaje
 y por qué
 tengo miedo

(PIZARNIK, 2017, p. 263)

No poema, a emissora diz que tem medo e, por isso, se oculta na linguagem, ou seja, se insere no refúgio materno. Aqui, a própria linguagem é o mar primordial no esquema engolidor, que também representa a fonte da vida. Com isso, a linguagem se mostra como a própria gênese da vida. Em outro exemplo da representação da potência geradora da linguagem, temos:

LA PALABRA QUE SANA

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el

⁷⁴ Nossa tradução: COLD IN HAND BLUES/ e o que é que vais dizer/ vou dizer somente algo/ e o que é que vais fazer/ vou me esconder na linguagem/ e por quê/ tenho medo.

Nota: O título do poema é uma canção de Bessie Smith de 1925; pode ser traduzida literalmente como “blues do frio na mão”, sendo que na canção o sentido da expressão é de desilusão amorosa.

mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.⁷⁵

(PIZARNIK, 2017, p. 283)

Em “La palabra que sana”, a voz poemática enuncia logo no início: alguém canta a partir do lugar onde se forma o silêncio, ou seja, colocando-se em um local anterior à formação da linguagem, a poeta cria sua poesia na esperança de que um mundo seja desenterrado de lá. Este desejo de um mundo ser trazido à superfície demonstra a crença de que a palavra poética possa desvendar parte do inconsciente, que seria este lugar “em que se forma o silêncio.

Em um dos rascunhos⁷⁶ de Ana Cristina esta mesma ideia de “escrever contra o medo” se exprime no verso final do que parece ser ou um poema bastante fragmentado, composto por versos enumerados, ou uma lista de possíveis ideias de temas para escrita posterior. Chama a atenção que o último item dessa lista ou verso desse poema seja o único sublinhado:

22/11/74

1. na praça do povo I feel pretty⁷⁷ (ao vento)
2. só depois descubro que há muito tempo não sentia nada
- (...)
14. escrever para aplacar o medo.

(CESAR, 2008, p. 388-389)

Nesta representação, o processo de escrita é o que acolhe a emissora. Para Lopes, “a imagem poética é uma imagem transmutada por meio da linguagem” (LOPES, 1996, p. 145). Assim, a manipulação da linguagem por meio da escrita pode ser o rito de reencontro com o sagrado que “aplaça o medo”.

Longe de ser epifenômeno passivo, aniquilação ou então vã contemplação de um passado terminado, o imaginário não só se manifesta como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como **transformação eufêmica do mundo**, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. (DURAND, 2001, p. 432, grifos meus em negrito)

⁷⁵ Nossa tradução: A PALAVRA QUE CURA/ Esperando que um mundo seja desenterrado pela linguagem, alguém canta o lugar onde o silêncio se forma. Logo comprovará que não porque se mostra furioso há o mar, nem o mundo. É por isso que cada palavra diz o que diz e mais e mais.

⁷⁶ Publicado na compilação *Antigos e Soltos* (2008).

⁷⁷ Nossa tradução: me sinto bonita.

As potencialidades da língua também são o tema de Adélia Prado em seu “Desenredo”:

DESENREDO

Grande admiração me causam os navios
 e a letra de certas pessoas que esforço por imitar.
 Dos meus, só eu conheço o mar.
 Conto e reconto, eles dizem ‘anh’.
 E continuam cercando o galinheiro de tela.
 Falo de espuma, do tamanho cansativo das águas,
 eles nem lembram que tem o Quênia,
 nem de leve adivinham que estou pensando em Tanzânia.
 Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha,
 logo ali a horta de couve.
 Não sei o que fazer com o litoral.
 Fazia tarde bonita quando me inseri na janela, entre meus tios,
 e vi o homem com a braguilha aberta,
 o pé de rosa-doida enjerizado de rosas.
 Horas e horas conversamos inconscientemente em português
 como se fora esta a única língua do mundo.
 Antes de depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,
 porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho
 na panela.

Saberemos viver uma vida melhor que esta,
 quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?
 Sofrer não é em língua nenhuma.
 Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.
 Estarço de estar viva. Ó luar do sertão,
 ó matas que não preciso ver pra me perder,
 ó cidades grandes, estados do Brasil que amo como se os
 tivesse inventado.
 Ser brasileira me determina de modo emocionante
 e isto, que posso chamar de destino, sem pecar,
 descansa meu bem-querer.
 Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto.
 Valha-me noite que me cobre de sono.
 O pensamento da morte não se acostuma comigo.
 Estremecerei de susto até dormir.
 E no entanto é tudo tão pequeno.
 Para o desejo do meu coração
 o mar é uma gota.

(PRADO, 2016, p. 137-138)

O título do poema nos remete ao conto “Desenredo” de Guimarães Rosa. De fato, Adélia referencia este autor e sua obra com frequência no conjunto de seus

poemas. Quando as emissoras dos poemas optam por adicionar algum elemento intertextual, elas adicionam novos elementos significativos ao poema. Para Jenny, “o que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto.” (1979, p. 21). Para além disso, “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. (...) Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los” (JENNY, 1979, p. 21). Rosa foi, de fato, um dos grandes artesãos da língua portuguesa brasileira, tendo criado uma prosa incrivelmente elaborada e própria. É a partir da evocação deste autor que a emissora do poema começa sua digressão sobre a relação entre a linguagem e os sentimentos. Quando em um momento de distração, por estar interessada no homem com quem conversa, afirma que “conversamos inconscientemente em português, como se fora esta a única língua do mundo”, ou seja, em um momento de alegria, as peculiaridades da língua não era uma das preocupações dessa emissora. Nesta representação, ela pede que a noite lhe ajude cobrindo-a com sono, pois os pensamentos sobre a grandeza do tempo e do espaço lhe são “inteligíveis demais”, ou seja, a emissora os compreende de forma tão profunda que tais pensamentos não a deixam descansar. Nos últimos versos do poema, estabelece: o mar é uma gota perto do desejo do seu coração, em uma inversão do esquema de engolimento, ou seja, seu coração é o que abrange tudo que pode existir.

GUIA

A poesia me salvará.
 Falo constrangida, porque só Jesus
 Cristo é o Salvador, conforme escreveu
 um homem — sem coação alguma —
 atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
 de Congonhas do Campo.
 No entanto, repito, a poesia me salvará.
 Por ela entendo a paixão
 que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
 Ela me salvará, porque o roxo
 das flores debruçado na cerca
 perdoa a moça do seu feio corpo.
 Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
 no meu caminho apócrifo de entender a palavra
 pelo seu reverso, captar a mensagem
 pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
 Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,

porque temo os doutores, a excomunhão
e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?

(PRADO, 2016, p. 49-50)

Neste poema, a emissora explica que a poesia é sua forma de compreender o que há de sagrado no mundo, que para ela é representada por sua doutrina religiosa. O sentimento de culpa que a emissora expressa é exatamente por igualar a “palavra” ao que há de maior na sua religião: Jesus Cristo. Mesmo assim, a emissora reitera, pois de fato é o que sente, que será “salva” pela elaboração poética, e só omite isso publicamente não por vergonha de Deus, uma vez que Ele sabe o que ela sente, mas por medo das críticas dos especialistas em literatura, da excomunhão dos religiosos que não compreenderiam seu relacionamento com o sagrado que há na palavra, e a ofensa dos que ela chama de “fracos”. Em todos os poemas analisados em que as escritoras que tematizam a criação por meio da palavra, a multiplicidade se apresenta de formas complementares ou paradoxais, mas sem anularem seus elementos.

Isso também é perceptível no próximo poema, “Vacilo da Vocação”,

vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
nesta arte — ininterrupta —
de pintar —
A poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.

(CESAR, 2016, p. 99)

Novamente a meditação voluntariamente solitária se mostra como o fator primeiro que proporciona a reflexão do “sonhador”: “o universo e seu sonhador traduzem a ação realizante de uma meditação ativa. A meditação solitária nos devolve à primitividade do mundo. Vale dizer que a solidão nos põe em estado de meditação primeira” (BACHELARD, 1994, p. 193). Esta meditação primeira de Bachelard é a “descida ao abyssus” feminino materno de que fala Durand. Nos últimos quatro versos ocorre um momento em que a poesia permite à emissora estar sozinha e, a partir disso, livre e “à mercê” do impossível, que ela registra como sendo o mesmo que “o real”. O oximoro de igualar o impossível ao real é uma demonstração da compreensão

da linguagem poética enquanto multiplicidade transcendental, uma vez que este “real” e “impossível” formam um novo todo coerente de busca pelo etéreo através da palavra poética sem que os opostos se cancelem mutuamente.

Adélia Prado retorna e aprofunda a reflexão sobre a linguagem, agora com a criação do “humanês”:

O ESPÍRITO DAS LÍNGUAS

A propósito de músicos, ginastas, coreógrafos
digo na minha língua:

PUXA VIDA VAI SER ARTISTA ASSIM NO
INFERNO!

É português como se fora russo.

Descuidada de que me entendam ou não,
falo as palavras,
para mim também e primeiro

incompreensíveis.

As artes falam humanês,
também as caras dos homens
escrevem o mesmo código.

O que é PUXA VIDA

VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO?

Só expressam as línguas nas clareiras
que o choque de uma palavra abre na outra.

Na Bulgária, certamente traduz-se PUXA VIDA
por BERIMBAU! FILIGRANAS DE RENDA!

Compreender o que se fala
é esbarrar na sem-caráter,
inominável, corisca poesia.

(PRADO, 2016, p. 182-183)

Neste poema, os versos finais são incrivelmente significativos: compreender o que se fala é esbarrar na poesia – aqui denominada como “sem-caráter, inominável e corisca”. É isso que Octavio Paz postula quando estabelece que “linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica (...). A palavra é um símbolo que emite símbolos” (PAZ, 1982, p. 41).

É por isso que a emissora declara que as artes se expressam em humanês, por conta da possibilidade de retorno a um estado primordial do humano por meio da palavra. Para Jean Paul Sartre, este é a essência do símbolo:

Desse modo, aquém da consciência clara da imagem, existe uma espécie de penumbra na qual deslizam rapidamente estados quase

indiscerníveis, saberes imaginantes vazios que já são quase imagens, apreensões simbólicas do movimento. Quando um desses saberes se fixa por um instante num desses movimentos, então nasce a consciência imaginante (SARTRE, 1996, p. 115).

Esta “penumbra” é o mar do profundo abyssus de que fala Durand, a primitividade do mundo de Bachelard, o espaço entre os mundos de Estés e o inconsciente coletivo de Jung:

O inconsciente coletivo é tudo, menos um sistema pessoal encapsulado. É objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo. Eu sou o objeto de todos os sujeitos, numa total inversão de minha consciência habitual, em que sempre sou sujeito que tem objetos. Lá eu estou na mais direta ligação com o mundo, de forma que facilmente esqueço quem sou na realidade. "Perdido em si mesmo" é uma boa expressão para caracterizar este estado. Este si-mesmo, porém, é o mundo, ou melhor, um mundo, se uma consciência pudesse vê-lo. Por isso, devemos saber quem somos. (JUNG, 2000b, p. 32)

A partir dessa reflexão podemos compreender melhor a busca pela compreensão da palavra criadora, pois é uma compreensão de si mesma, como em “III”, em que a busca pela essência do poema se confunde com a busca pela própria essência:

III

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro
es la ausencia

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema⁷⁸

(PIZARNIK, 2017, p. 381)

O poema em análise é como uma jornada de busca pelo âmago do poema: no centro do poema se encontra mais um poema, e no centro deste há uma ausência. Passando pela ausência, com uma paciente persistência na busca, encontra-se a

⁷⁸ Nossa tradução: o centro/ de um poema/ é outro poema/ o centro do centro/ é a ausência// no centro da ausência/ minha sombra é o centro/ do centro do poema

“sombra”. É digno de destaque que seja a mesma palavra que Jung usa em seus estudos sobre os arquétipos para falar de aspectos profundos do inconsciente:

No caso da alma, no entanto, a tríade não coincide com nenhuma ideia cristã da Trindade, mas sim com o "triângulo inferior", a tríade inferior de funções que constitui a "sombra". A metade inferior da personalidade é, em sua maior parte, inconsciente. Ela não significa todo o inconsciente, mas apenas o segmento pessoal do mesmo. A alma, por sua vez, na medida em que se distingue da sombra, personifica o inconsciente coletivo. O fato de a tríade ser-lhe atribuída como montaria significa que ela "monta" na sombra, isto é, se relaciona com esta última como *mare*. Neste caso, ela é possuidora da sombra (JUNG, 2000b, p. 239).

Assim, a sombra está ligada ao “mar” primordial, fonte de toda a vida. Mais que isso, para Jung, a sombra personifica, no contexto do triângulo inferior formador da personalidade, o próprio mar gerador. Ler o poema de Alejandra à luz dos postulados de Jung levaria à compreensão de que o “centro” do poema é o mar gerador “da” emissora (minha sombra é o centro). Será que o título do poema, *três*, em algarismos romanos, pode ser entendido como uma coincidência?

Todo este movimento de busca e de representação, recria e renova, uma vez que trabalha imagens e o imaginário. Como afirma Antonio Donizeti da Cruz,

A imaginação inventa mais que coisas e dramas. Inventa vida nova, inventa mente nova, pois a verdadeira poesia é uma função de despertar. Já a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. (CRUZ, 2016, p. 202)

No próximo poema de Alejandra Pizarnik, a língua é representada enquanto potência criadora, anterior à existência humana:

oh la lengua en el lugar
donde se viene a esta
tierra

ma langue
ou ma lampe
ma langue est la prêtresse⁷⁹

(PIZARNIK, 2018c, p. 72-73)

⁷⁹ Nossa tradução: oh a língua no lugar/ de onde se vem a esta/ terra// minha língua/ ou minha lanterna/ minha língua é minha sacerdotisa

A vida é caracterizada como estando no lugar “de onde se vem para esta terra”, ou seja, como pertencente ou sendo a própria gênese criadora da vida. Na última estrofe do poema, o idioma de enunciação muda, demonstrando que a “língua” que a voz poética menciona não se trata do espanhol, idioma da primeira estrofe, e sim à “linguagem’ humana. A emissora nomeia a língua como “sua sacerdotisa”, o que evoca sentidos de sacralidade e ritualísticos. A língua é quem “guia” (lanterna), abrindo a escuridão com sua luz, combatendo o mal com seus rituais. De fato, para Gilbert Durand, a poesia “é, de algum modo, rito linguístico” (DURAND, 1996, p. 44). Este rito assume uma outra perspectiva no poema de Maya Angelou, “Impeccable Conception”:

Impeccable Conception

I met a Lady Poet
 who took for inspiration
 colored birds, and whispered words,
 a lover's hesitation.

A falling leaf could stir her.
 A wilting, dying rose
 would make her write, both day and night,
 the most rewarding prose.

She'd find a hidden meaning
 in every pair of pants,
 then hurry home to be alone
 and write about romance⁸⁰

(ANGELOU, 2015, p. 188)

No poema, a imaculada concepção é a criação de poemas, que se inicia com as experimentações de fenômenos poéticos pela musa do poema. Com sua sensibilidade aflorada, a “Poeta Moça” se inspirava em experiências com pessoas ou com a natureza: uma folha murchando poderia fazê-la escrever por dias e noites a mais gratificante das prosas; ela encontrava um significado escondido em cada par de calças, e sozinha escreveria sobre romance. Além desse sentido para “impeccable”, a palavra também significa “impecável”, ou seja, sem falhas. É possível

⁸⁰ Nossa tradução: Concepção imaculada/ Eu conheci uma Poeta Moça/ que usava de inspiração/ pássaros coloridos e sussurradas/ palavras,/ hesitação de um amante.// Uma folha que caía podia instiga-la./ Uma rosa murcha e moribunda/ a fazia escrever, dia/ e noite,/ a prosa mais gratificante.// Ela encontrava um significado oculto/ em cada par de calças,/ então corria para casa para ficar sozinho/ e escrever sobre romance.

compreender, do poema, que a moça poeta escrevia suas experiências por vivê-las intensamente de forma individual e as transforma em obras de arte perfeitamente elaboradas. Para Estés, esta solidão intencional possibilita a vivência de um “espaço entre os mundos”

Existem vários nomes para esse espaço entre os mundos. Jung chamou-o tanto de inconsciente coletivo e psique coletiva quanto de inconsciente psicoide (...). Cada mulher tem acesso potencial (...) a esse mundo-entre-mundos. Ela chega lá com artes profundamente criativas, através da solidão intencional e da prática de qualquer uma das artes (ESTÉS, 2014, p. 45-46)

Assim, esta “concepção” é a criação a partir da "meditação sonhadora que constrói um mundo escavando as impressões da solidão de um sonhador" (BACHELARD, 1994, p. 199). A palavra “recém-nascida” também aparece no poema em que Ana C. tematiza esta busca da literatura:

estou atrás

do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra
28.5.69

(CESAR, 2016, p. 164)

No poema, a emissora se afirma buscando pela “palavra” mais essencial: simplicidade mais erma, despojamento mais inteiro, inteiro mais despojado, ermo mais simples. Na simplicidade, a totalidade. Seria a palavra “tão perfeita” que tocasse as pessoas de forma tão profunda e simples que “todos comessem a rir”⁸¹. A escolha da palavra “inteiro” remete ao estudo de Jung, que postula: “A totalidade é, pois, empiricamente uma dimensão incomensurável, mais velha e mais nova do que a consciência envolvendo-a no tempo e no espaço” (JUNG, 2000b, p. 278). Dessa maneira, a totalidade envolve a consciência no tempo e no espaço, transcendendo ambos.

⁸¹ Esta é uma referência ao verso de Adélia Prado escolhido para ser título deste capítulo, que sintetiza de forma simbólica as análises realizadas.

O mais curioso é descobrir, no texto literário, a tripla sequência – afastamento, arrebatamento, renascimento – que marcava as narrativas míticas, sequências que em nossos dias designam o percurso seguido na criação de obra de arte, a palavra “criação” em seu sentido pleno, pois se refere menos à produção da obra que a seu autor transformado em outro, modificado. (BILEN, 1998, p. 189)

Através da transformação da palavra, a compreensão transformadora de si, ou seja, a “transformação eufêmica do mundo” (DURAND, 2001, p. 432), a imaginação criadora. Essa função criadora da imaginação também é tema do “Uns outros nomes da poesia”:

UNS OUTROS NOMES DE POESIA

Queria uma cidade abandonada
para achar coisas nas casas, objetos de ferro,
um quadro interessantíssimo na parede,
esquecidos na pressa.
Mas sem guerra aparente e com a vida tão cara,
quem deixa para trás uma agulha sequer?
Eu acho coisas é no meu sonho,
no rico porão do sonho,
coisas que não terei.
Toda a vida resisti a Platão, a seus ombros largos,
à sua república aleijada, donde exilou os poetas.
Contudo, erros de tradução são ordinários,
eu não sei grego,
eu não comi com ele um saco de sal.
Por isso o que ele disse e o que eu digo
é carne dada as feras,
menos o que sonhamos.
Ninguém mente no sonho,
onde tudo está nu e nós desarmados.
O mito que ele escreveu – quem sabe a contragosto?
é tal qual o que digo:
na garganta do morto tem um buraco tão grande
como o Vale de Josafá onde seremos julgados.

(PRADO, 2016, p. 192)

No poema, o grande tema é, nas palavras de Durand, a “Imaginação como desencadeador antitético da decifração objetiva” (DURAND, 2001, p. 396). Fazendo referências ao mito da caverna de Platão, que postula que tudo que a que temos acesso são sombras, e a essência do que existe de fato não nos é permitido conhecer, por conta de nossas limitações humanas, a emissora postula que encontra as suas inspirações no sonho, o que guia a leitura a imaginar que sejam provindas de seu

próprio inconsciente. Contudo, no próximo verso, um aparente enigma: “no rico porão do sonho, coisas que não terei”. Assim, é possível interpretar que esse “sonho” seja, de fato, o Imaginário: “onde tudo está nu e nós desarmados”, pois é onde nos encontramos com nossas formas mais primitivas.

Outro ponto que indica essa leitura é que a emissora afirma que o mito que Platão escreveu se encontra na garganta do morto, ou seja, no lugar anterior à palavra, o mar gerador da vida, que tudo cria e que tudo engole. Porém, a emissora também reflete sobre a consciência de sua capacidade de criação e da potencialidade da elaboração poética, pois mesmo que, de acordo com Platão, só possamos ver sombras, a palavra artística tem a capacidade de criar e reelaborar novas imagens.

Para Jorge Luis Borges, “a linguagem é uma criação – vem a ser uma espécie de imortalidade” (BORGES, 1987, p. 20), à maneira da “concepção” da palavra, da “descida” ao *abyssus* criador, a busca da essência da psique, que se torna imortalidade à medida em que alcança a transcendência do efêmero. Ao buscarem a si mesmas e à essência da palavra e da palavra *poética*, as quatro autoras deste estudo, Adélia Prado, Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar e Maya Angelou reelaboram uma poesia de vibrante poder criador, totalizador através de um processo que se mostra baseado em uma poética da multiplicidade transcendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, analisei a obra poética de Adélia Prado, Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar e Maya Angelou, quatro poetisas que escreveram poesia feminina contemporânea, analisando a representação de três grandes conjuntos arquetípicos que formam um imaginário do que é feminino, selecionando poemas cujo tema fosse o feminino e a mulher, ou que marcadamente tivessem uma voz enunciativa feminina. Dessa seleção, cerca de dez poemas foram objeto de análise para cada matriz arquetípica. Essencialmente, as imagens e ideias conectadas ao arquétipo da Mulher Selvagem se voltam a um retorno da sabedoria feminina em sua forma mais primitiva – tomando a palavra como compreendemos os próprios arquétipos, ou seja, primordial. O arquétipo Materno é complexo e envolve os mistérios da vida e da morte, pois no feminino está a potência da criação e também nele a responsabilidade pela geração para uma existência que inevitavelmente se encaminha para a morte. Sob o arquétipo da Anciã o tema da morte como parte da vida torna-se mais acentuado.

Fiz uma revisão bibliográfica que mostrou que o Imaginário não é um conjunto terminado de imagens que já existem sobre certo tema, mas comporta as potencialidades da criação humana, inclusive abrangendo as possibilidades de mudanças e transposições de forma diacrônica. Além disso, a literatura representa o mundo – e por esse motivo, compreender e analisar literatura é compreender a analisar o mundo e o humano, representados. Pelo estudo das imagens e dos símbolos, de forma acentuada quando cristalizados pela elaboração estética da poesia, podemos compreender o imaginário, que é a forma mais próxima de compreender a psique humana, formada por imagens.

Estas imagens que formaram o imaginário sobre a mulher por muito tempo foram produzidas apenas a partir da perspectiva masculina, ou seja, externa à própria mulher. Portanto, propus que a análise de um corpus poético em que as próprias escritoras tematizam contextos e experiências que lhe sejam específicos, as poetisas recriam e reelaboram elementos de um imaginário feminino, cujo estudo é de inestimável valor para a compreensão da Mulher.

Foram escolhidos três diferentes conjuntos arquetípicos – a Mulher Selvagem, a Mãe e a Anciã. Além destes, as poetisas demonstram que em grande parte dos poemas cujo tema é o feminino a representação imagética transgrediu os limites arquetípicos. A Mulher Selvagem é aquela que conecta-se com sua natureza

primordial, explorando sua sexualidade naturalmente como parte da vida, e desenvolvendo sua intuição de forma a perceber-se como também sagrada. Nisso, suas representações demonstram que essa mulher possui um conhecimento de si que pode ser expandido para uma forma de ver o mundo através de uma perspectiva de integralidade. A mesma perspectiva expandida pode ser percebida quando a Mãe é representada, envolvendo os mistérios da vida e da morte, uma vez que feminino se encontra a potência da criação, assim como recai sobre o feminino a responsabilidade pela geração para uma existência que inevitavelmente se encaminha para a morte. A mãe terra é a que gera mas também a que acolhe os filhos quando esse destino é afinal alcançado: tudo cria e tudo consome. Já o arquétipo da Anciã como Mãe Antiga ou Mãe-da-Água pode ser compreendido como uma mãe “anterior” à mãe terra, alcançando a ancestralidade do “mar”, com o aspecto engolidor da água de forma ainda mais acentuada – da mesma maneira como é a Terra, aguardando por engolir os ossos de seus filhos, no ciclo vida-morte-vida. Foi perceptível que são fortes os elementos da ancestralidade, o aspecto do feminino como criador de vida e, como se possuindo a potência da criação da vida, também compreendesse a morte de uma perspectiva diferente.

De forma similar, quando produzem metapoemas com voz enunciativa feminina, as representações alcançam uma multiplicidade que transcende limites. A noite e a lua são recorrentes nesses poemas em que a voz feminina enuncia reflexões que transcendem arquétipos, em que fundamentalmente representam o princípio do engolimento aquático, como simbólicas da infinitude. Também a morte é percebida por uma perspectiva de um tipo de retorno sagrado ou reinício.

Partindo dessas análises, propus que estas poetisas mulheres, ao buscarem a essência da poesia e da linguagem acabam se aproximando da primitividade abissal do mundo, ao “abismo” fundamental em representações da busca por si através da descida a um estado de anterioridade primordial, que agora podemos compreender como uma imagem feminizada e materna do mar gerador de toda a vida.

Ao buscarem a si mesmas e à essência da palavra e da palavra *poética*, as quatro autoras deste estudo, Adélia Prado, Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar e Maya Angelou reelaboram imagens sobre o poder criador, em um processo poético de totalização a que propus chamar de Multiplicidade Transcendente.

Esta investigação se deu a partir de uma delimitação de corpus, processo que toda pesquisa acadêmica precisa seguir. Busquei o trabalho de pesquisa e análise dos poemas fosse rigoroso, começando com a leitura dos mais de 1300 poemas que formam a obra poética das escritoras selecionadas, mas, ainda assim, cobre uma parte absolutamente reduzida da poesia de autoria feminina. Desta forma, esta análise se encerra deixando novas perguntas a serem investigadas: a mesma multiplicidade transcendente se encontra também nos poemas de outras autoras contemporâneas brasileiras? Ou de origem latino-americana? Ou que escrevem em língua francesa? Seria uma tendência pós-moderna, ou pode ser percebida em poemas escritos nos séculos precedentes? Enfim, como toda pesquisa, a essência desta busca foi contribuir com a construção de uma compreensão maior sobre um aspecto específico, sem que isso prover respostas finais ou definitivas. A busca talvez só termine quando chegarmos ao horizonte – ou, quem sabe, amanhã.

REFERÊNCIAS

AIRA, C. **Alejandra Pizarnik**. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

ANGELOU, M. **The Complete Poetry**. New York: Random House, 2015.

ARENDDT, R. J. J.; MORAES, M. O. O projeto ético de Donna Haraway: alguns efeitos para a pesquisa em psicologia social. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, v. 11, n. 1, p. 11-24, 2016.

ARIÈS, P. **História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BACHELARD, G. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, G. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. **A Chama de uma Vela**. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BACHELARD, G. **O Direito de Sonhar**. 4a. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.

BEAUVOIR, S. de. **A Velhice**. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. Vol 1 - Mitos e Fatos. 3a. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. Vol 2 - A Experiência Vivida. 3a. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BILEN, M. Comportamento Mítico-Poético. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, H. (Org.). **Bloom's How to Write about Maya Angelou**. New York: Infobase Publishing, 2011.

BLOOM, H. (Org.). **Maya Angelou**. New York: Infobase Publishing, 2009.

BOEHLER, G. Poesia, Teologia e Gênero: Adélia Prado e Marcela Althaus-Reid em diálogo. **Educação & Linguagem**, v. 11, n. 18, p. 107-122, 2008.

BORGES, J. L. **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da UnB, 19687.

BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, V. Leitor,. In: CESAR, A. C. **Antigos e Soltos**: poemas e prosas da pasta rosa; organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

BOYER, R. Arquétipos. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRICOUT, B. Coatlicue, a deusa-mãe. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRITISH LIBRARY. **Aphra Behn's Oroonoko, 1688**. London: The British Library Online, s/d. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/aphra-behns-oroonoko-1688>. Acesso em: 04 jun. 2019.

BRÜNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.-M. **Que é Literatura Comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALAHORRANO, P. Cuerpo y Muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada. **Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literários**, Sección Especial, v. 8, n. 2, 2010.

CAMARGO, M. L. de B. **Atrás dos Olhos Pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CESAR, A. C. **Antigos e Soltos**: poemas e prosas da pasta rosa; organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, A.C. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, A.C. **Inéditos e Dispersos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, J. Introdução. In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 31a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 31a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CIXOUS, H. **La Risa de La Medusa**. Ensayos sobre la escrita. Trad. Ana María Moix. San Juan: Anthoropos, 1995.

COHEN, J. **A Plenitude da Linguagem**: teoria da poeticidade. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida, 1987.

COHEN, J. Nível Fônico: a versificação e Nível semântico: a predicação. In: **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini; Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

COLLING, A. M. **Tempos Diferentes, Discursos Iguais**: a construção do corpo feminino na história. Dourados, MS: Editora UFGD, 2014.

COLLINS DICTIONARY. **Call Letters**. HarperCollins, online. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/call-letters>. Acesso em: 25 ago. 2018.

COUCHAUX, B. Lilith. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CRUZ, A. D. da. Poesia e Imaginário em Lília Aparecida Pereira da Silva. In: PINHEIRO, A. S. P.; CRUZ, A. D. da; ALVES, L. K. (Org.) **Literatura e relações de gênero**: vozes femininas nas Américas e outras fronteiras. Cascavel: Edunioeste, 2016.

DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS-FLOYD, R. **Ways of Knowing about Birth**. Mothers, midwives, medicine, & birth activism. Long Grove, IL: Waveland Press, 2018.

DURAND, G. **A Fé do Sapateiro**. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora UnB, 1995.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, G. **Campos do Imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, G. O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Levié. 6a. ed. Coleção Enfoques Filosofia. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

ELIOT, T. S. **Selected Essays**. New York: Harcot, 1950.

ESTÉS, C. P. **A Ciranda das Mulheres Sábias**. Ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que Correm com Lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FEITOSA, A. P. Maternidades grotescas nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan. **Em tese**, n. 17, v. 2, p. 1-20, 2011.

FERRO, E.; FACHIN, P. C. O Haicai e a Poesia na Obra de Alice Ruiz. **NetSaber**, 2014. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_53063/artigo_sobre_o-haicai-e-a-poesia-na-obra-de-alice-ruiz. Acesso em: 2 jul. 2019.

GRAY, M. **Lua Vermelha**: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional. Trad. Larissa Lamas Pucci. São Paulo: Pensamento, 2017.

GRAY, R. **A Brief History of American Literature**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2017.

GRAZIANI, F. Mito e abstração. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GUERRA, L. **Mujer y Escritura**: fundamentos teóricos de la crítica feminista. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em: 25 dez. 2018.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**, Volume II. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HENDERSEN, J. L. Os Mitos Antigos e o Homem Moderno. In: JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. 3a.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

HOLLANDA, H. B. de. **A poesia marginal**. 2011. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>. Acesso em: 25 ago. 2017.

HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e Impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, H. B. de; PEREIRA, C. A. M. **Poesia Jovem Anos 70**. São Paulo: Abril educação, 1982.

HOOKS, B. **O Feminismo é para todos: políticas arrebatadoras.** Trad. Ana Luiza Libânio. 5a.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JENNY, L. A Estratégia da Forma. In: JENNY, L. [et al.]. **“Poétique”**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JUNG, C. G. **A Natureza da Psique.** Trad. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000a.

JUNG, C. G. **O Espírito na Arte e na Ciência.** 4a. ed. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos.** 3a.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

JUNG, C. G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000b.

KRISTEVA, J. **Histórias de amor.** Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, J. O Gênio Feminino. A vida, a loucura, as palavras. Tomo II – Melanie Klein. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KUGLER, P. A Criação de Imagens na Psique: uma ponte entre sujeito e objeto. In: YOUNG-EISENDRATH, P.; DAWSON, T. (Eds.). **Compêndio da Cambridge sobre Jung.** Trad. Cristian Clemente. São Paulo: Madras, 2011.

LARSON, L. L. **The Tradition of Meditative Poetry in America.** Tese (Doutorado em Letters). University of Connecticut, 1994. Disponível em: <http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations/AAI9525676>. Acesso em: 25 ago. 2016.

LERMANT-PAËS, A. As Sereias na Antiguidade. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LÉVY, A.-D. Istar. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LIMA, D. S. **Da Despersonalização à Impessoalidade na Poesia de Ana Cristina Cesar.** 2013. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

LOPES, A. J. **Estética e Poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

MALUFE, A. C. **Territórios Dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.

MARCHI, T.; FRANCHETTI, P. Ana Cristina Cesar e a poesia marginal. **Revista Língua, Literatura e Ensino**, v. IV, p. 385-394, 2009.

MARQUES, A. M. A Cerimônia: Os trabalhos e as noites, de Alejandra Pizarnik. In: . **Os trabalhos e as noites**. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018b.

MASSI, A. Móbile para Adélia. In: PRADO, A. **Poesia Reunida**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MOREIRA, U. A. Adélia Prado: uma poética da casa. **Uniletras**, v. 22, 2000.

MORICONI, I. **Ana Cristina Cesar**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

PADILHA, P. (Org.). Significados: Transcendência. 2019. Disponível em: <https://www.significados.com.br/transcender/>

PARINI, J. (Org.) Columbia **History of American Poetry**. New York: Columbia University Press, 1993.

PASSOS, D. Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino. In: In: VALE, A. F. C.; PAIVA, A. C. S. (Orgs.) **Estilísticas da Sexualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Coleção Logos. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEREIRA, C. A. M. **Retrato de Época**: poesia marginal, anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERRON, R. Sonho. In: MIJOLLA, A de (Org.). **Dicionário Internacional da Psicanálise**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005. Volume II.

PERROT, M. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERSINO, M. S. La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro. **Revista de la Universidad de México**. v. 593-594, p. 9-14, 2000.

PESSOA, F. **Páginas de Estética e de teoria e Crítica Literárias**. 2a.ed. Lisboa: Editora Ática, s/d.

PIÑA, C. **Alejandra Pizarnik, uma biografia**. Pagagones: Tematika, 1999.

PIÑA, C. **Límites, Diálogos, Confrontaciones**: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

PINHEIRO, A. S.; CRUZ, A. D. da; ALVES, L. K. (Orgs.). **O que Contam estas Mulheres?** Memória e representação na literatura latino-americana. Campinas, SP: Pontes, 2019.

PIRES, A. D. Procura da Poesia: algumas reflexões sobre o estatuto da linguagem poética. **Cerrados** (UnB), v. 9, p. 21 - 40, 1999.

PIZARNIK, A. **Árvore de Diana**. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.

PIZARNIK, A. **Os trabalhos e as noites**. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018b.

PIZARNIK, A. **Poesía Completa (1955-1972)**. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

PIZARNIK, A. **The Galloping Hour**: French poems; organizado por Patricio Ferrari. Trad. Patricio Ferrari; Forrest Gander. New York: New Direction Books, 2018c.

PRADO, A. **Poesia Reunida**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

RAGUSA, G. Da Castração à Formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. **Letras Clássicas**, v. 5, p. 109-130, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p109-130>.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

RODRIGUES, L. G. **Ana Cristina Cesar**: não tão marginal assim. Diálogo e interação, Cornélio Procopio, v. 5, 2011. ISSN 2175-368.

SANT'ANNA, A. F. de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, A. **Poesia Reunida**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SANT'ANNA, A. Prefácio – dizer tudo. In: CESAR, A.C. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, S. Poder e Alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: SANTIAGO, S. **Nas Malhas da Letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTRE, J.-P. **O Imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SHELLEY, P. Defesa da Poesia. In: **Teorias poéticas do romantismo**. Trad. Luiza Iogo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEINER, N. C. dos S. A Poesia de Adélia Prado: religião, tradição e transgressão. Seminário Internacional Fazendo Gênero 7. **Anais...** Florianópolis, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/N/Neusa_Cursino_dos_Santos_Steiner_24_A.pdf. Acesso em: 28 ago. 2018.

STEVENS, C. Resignificando a Maternidade: Psicanálise e Literatura. **Revista Gênero**, v. 5, n. 2, p. 1-15, 2005.

SÜSSEKIND, F. **Até Segunda Ordem não me Risque Nada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TSALLIS, A. C.; MORAES, M. Contar Histórias, Povoar o Mundo: a escrita acadêmica e o feminino na ciência. **Revista Polis Psique**, Porto Alegre, v. 6, n. spe, p. 39-51, 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2016000100004&lng=pt&nrm=iso. ISSN 2238-152X. Acesso em: 25 dez. 2018.

TUAN, Y.-F.; **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

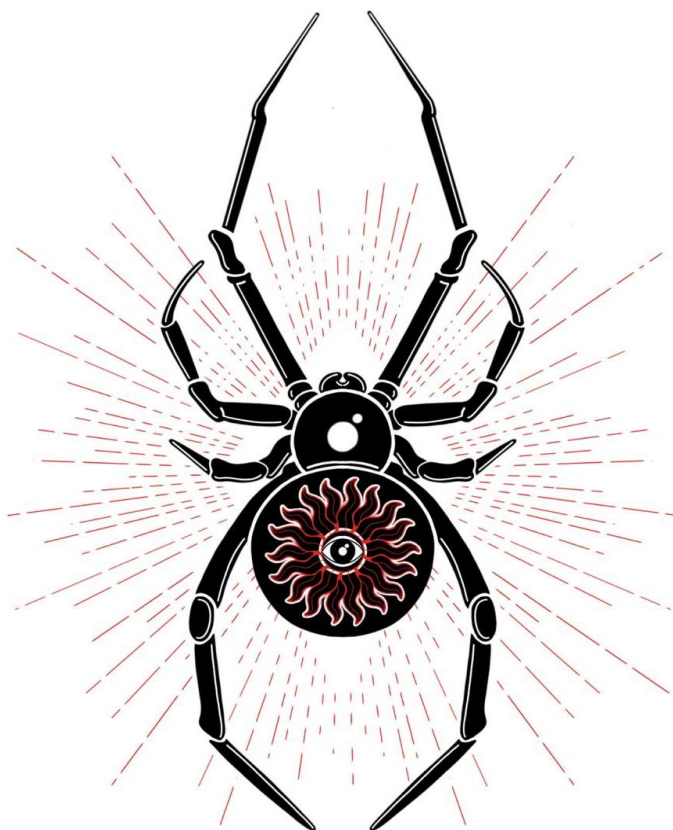
ZINANI, C. J. A. Prefácio – O que dizem as vozes femininas? In: PINHEIRO, A. S. P.; CRUZ, A. D. da; ALVES, L. K. (Org.) **Literatura e Relações de Gênero**: vozes femininas nas Américas e outras fronteiras. Cascavel: Edunioeste, 2016.

ANEXO I - Justificativa simbólica das ilustrações

Busquei referências em símbolos que se comunicassem com a carga de cada face representada, buscando formas não óbvias de estimular o inconsciente da pessoa que se prepara para ler cada seção.

Logo que conversamos sobre esse projeto, eu fiquei pensando bastante a respeito dessa tríade: mulher selvagem, mãe, anciã. Em um certo momento me veio à mente as meninges: três membranas que envolvem o sistema nervoso central. São também três, sendo a dura-máter, aracnóide e a pia-máter. Sempre me chamou bastante a atenção a referência direta à figura da mãe, e gosto desse diálogo poético-científico. Na justificativa de cada desenho, falo mais sobre como relatei cada ponto.

A mulher selvagem



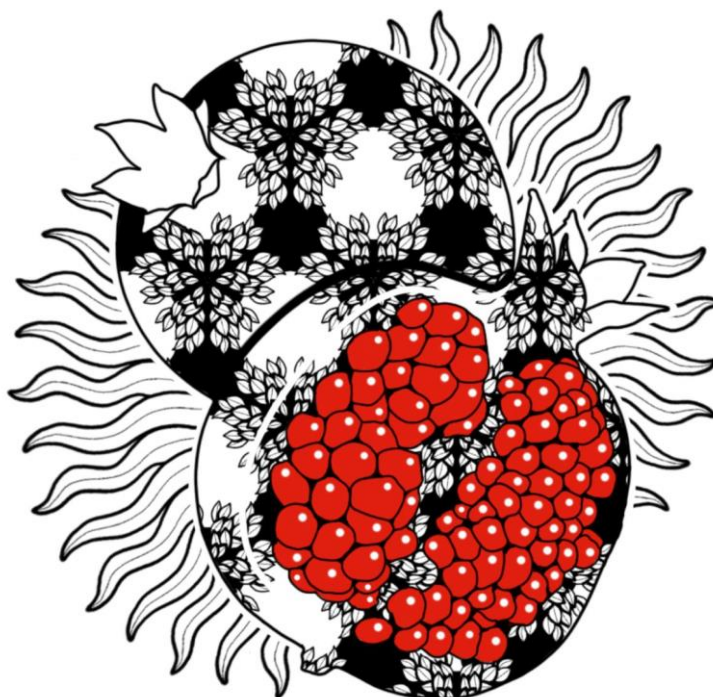
Palavras-chave: sexualidade; transgressão; instinto; fogo; verão; diligência; poder; ostensividade.

Na anatomia, a aracnóide recebe esse nome porque sua estrutura se assemelha a uma teia de aranha. Entre a aracnóide e a pia-máter existe o líquido cefalorraquidiano, que contém basicamente água com proteína, glicose, glóbulos brancos e hormônios. Este líquido é produzido pelo plexo coróide, que está localizado nos ventrículos.

A aracnóide (mulher selvagem) está entre a dura-máter (anciã) e a pia-máter (mãe), e é entre ela e a mãe que corre a seiva que nutre o sistema que nos permite presenciar e compreender a existência. O fogo elementar da mulher selvagem e seu poder alimenta a sabedoria da anciã e a diligência da mãe.

O desenho verticalizado, estabelecendo uma posição de poder. O olho no centro do sol vermelho e a pupila no corpo da aranha encaram sem medo quem a olha, quase que demandando reverência. As viúvas negras são aranhas venenosas e na grande parte do tempo pacíficas. Picam quando se sentem ameaçadas. Seu veneno tem ação neurotóxica, ou seja, a toxina atinge e danifica o sistema nervoso da vítima.

A anciã, sábia



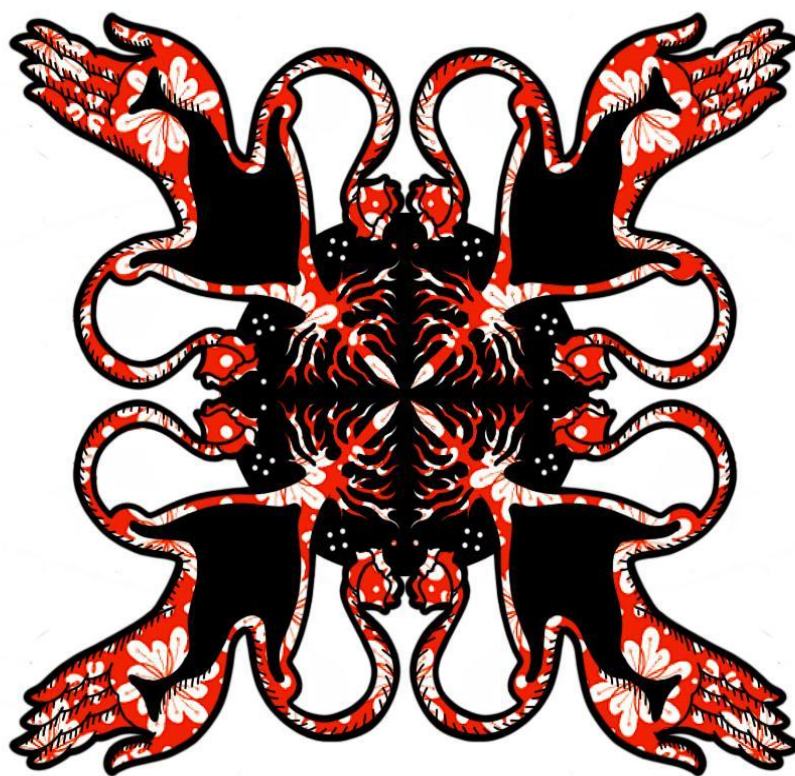
Palavras-chave: conhecimento sagrado; morte; contemplação; sabedoria; passado; tradição; terra; outono.

Esse desenho surgiu a partir do mito de Deméter e Perséfone. A representação de Core, que é raptada por Hades e se torna Perséfone, deusa do submundo. A romã é referência ao momento em que Deméter, sua mãe, a busca no submundo mas ela aceita uma romã de Hades, o que a obriga a passar metade do ano com sua mãe e a outra metade com Hades. Uma interpretação possível desse mito é que Perséfone morde a romã por vontade própria, sabendo que quebraria uma das regras do submundo, por ter rompido com seu eu criança (Core), submisso à imagem da mãe deusa, e estar satisfeita com seu eu adulto (Perséfone), deusa do submundo e com nome próprio, dona de si, e não desejar ser resgatada pela mãe. É uma representação da mulher que aprecia e contempla sua bagagem de vida e conhecimento, que recusa o salvamento que não cabe mais a ela, que brota frutífera a partir de sua própria existência mesmo em face dos seus traumas passados.

No universo simbólico do Tarot, a romã aparece na mão de Perséfone no II arcano maior, A Sacerdotisa/A Papisa. A carta simboliza a feminilidade, abundância, o mundo oculto e principalmente a ligação entre o consciente e o inconsciente - uma forma bastante elaborada do que eu considero sabedoria. A quantidade de sementes na romã representa uma fartura de possibilidades que brotam de dentro e oferecem inúmeras dádivas.

O desenho com formato arredondado expressa a sensação de plenitude, começo-meio-fim, ciclo realizado.

A mãe

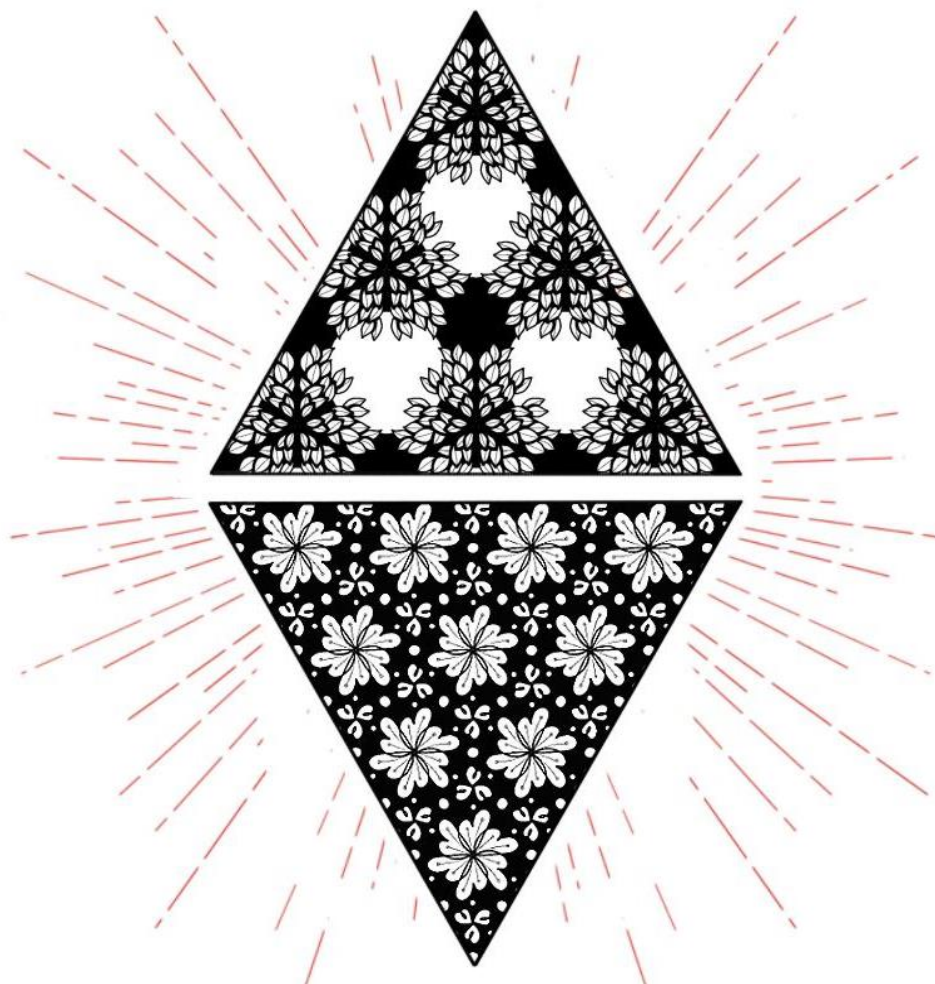


Palavras-chave: nutrição; força criadora; acolhimento; resiliência; resistência; diligência.

A representação do útero que brota raízes faz referência ao ventre em que a vida se forma e se ramifica, se encontra com outras vidas. Do topo do útero brota a mão, uma mistura da mão de Fátima, um símbolo de proteção e cuidado, com o *Abhayamudra*, o gesto que o Yoga e no budismo representa destemor. É o gesto de reafirmação e segurança, que dissipa o medo e confere proteção divina e bem-aventurança a muitas religiões indianas. A estampa repetida que permeia todo o desenho representa a origem e força criadora.

Na anatomia, a pia-máter (mãe carinhosa) é uma membrana vascularizada localizada mais interna das três meninges. Essa membrana acompanha as ondulações do cérebro, aprofundando-se nessas regiões. Ela está em contato direto com o sistema nervoso central, tendo a conotação simbólica da mãe piedosa, que envolve, protege e acompanha o molde do inconsciente da sua prole antes de todo o resto.

A multiplicidade transcendente



Palavras-chave: Multifacetadas; pós-modernismo; fragmentação; complexidade; coesão.

O triângulo equilátero é um signo que representa, em diversas culturas, equilíbrio, estabilidade, começo-meio-fim, bem-mal-discernimento. Os triângulos verticalmente espelhados são preenchidos pelas padronagens presentes na ilustração da anciã (triângulo superior) e da mãe (triângulo invertido). A mulher selvagem está presente na força que irradia da junção dos outros dois arquétipos, unindo os três como um só grupo.

Autoria: Ximena Seidel, para esta tese (2019).