

GENEALOGIAS POÉTICAS FEMININAS CONTEMPORÂNEAS: PIZARNIK, CÉSAR, PRADO*

Graciela Ravetti**

Resumo: O trabalho explora a obra poética de mulheres que fundam experiências estéticas na nossa contemporaneidade, que conduzem à subversão dos modos habituais, referenciais, de perceber a relação palavra-coisa e nossa relação com a linguagem. Esse percurso genealógico-fundacional se apóia em Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Ana Cristina César (Brasil, 1952-1983) e Adélia Prado (Brasil).

Nas últimas décadas do século XX, aparecem na literatura do cone sul uma série de mulheres que fazem poesia descrevendo um amplo espectro que aponta para a modificação dos horizontes estéticos e existenciais tidos como familiares. Afirma Vattimo (1996:63) que conferir sentido inaugural à obra de arte é um conceito bastante popular na cultura contemporânea, embora expressado de modos diversos. Isto acontece quando se pensa, por exemplo, que a obra hoje pretende ser ela mesma uma nova perspectiva do mundo, ou quando se fala em uma representação de tipo profético e utópico de um mundo alternativo no qual a ordem existente se revela na

*Recebido para publicação em dezembro de 2000.

**Professora Adjunta do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG.

sua injustiça e inautenticidade ou, por fim, quando se faz referência à obra de arte como sendo a representação de diferentes possibilidades de existência que fazem fluir os julgamentos de valor, tirando deles o caráter exclusivo e contundente. O ato de fundar se entende como a apresentação de mundos possíveis históricos alternativos ao mundo existente que permite diferentes tipos de experiências que, de modo genérico, chamamos estéticas. Esses mundos criados pela palavra poética levam amiúde à subversão dos modos habituais, referenciais, de perceber a relação palavra-coisa e nossa relação com a linguagem. Vou me referir a certas possíveis linhas genealógico-fundacionais que arbitrariamente traço, linhas que se amarram em *vultos* como Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Ana Cristina César (Brasil, 1952-1983) e Adélia Prado (Brasil). Os poemas que emergem olham, como sempre aconteceu, os textos anteriores, ao mesmo tempo alimento e vítima, aniquilados no processo da incorporação. “O novo poema necessita dos textos antigos e ao mesmo tempo deve destruí-los” (HILLIS MILLER, 1995:20). Essa espécie de cadeia alimentar gera a possibilidade de hipotetizar esquemas e desenhos temporais, não raro expostos como teleológicos e progressivos (sobretudo a partir do século XIX).

De Alejandra Pizarnik resgato a estrutura retórica da negatividade de sua poesia, que se pauta pela consciência da morte como destino e como presença, estrutura que se define no desenho de gretas, de construções que tentam segurar o inapreensível, o tempo passando em direção à dissolução, o silêncio como protesto, as fissuras na matéria, as visões fantasmiais da própria morte e os possíveis ritos funerários, os espelhos como reflexo e inversão. Estrutura que lembra conceitos expostos em *O ser e o tempo* por Heidegger quando afirma que o nexos entre linguagem e mortalidade significa que o quebrantamento da palavra no dizer originário e na poesia deve ser entendido como definido por sua relação com a mortalidade própria do ser. Para Heidegger, a autenticidade da existência é definida

pela projeção explícita em direção à própria morte (VATTIMO, 1996:65). Alejandra Pizarnik escreve sua poesia nessa interseção lúcida e angustiante entre linguagem poética e mortalidade. O que Heidegger denomina efeito de silêncio é a figura principal da poesia de Pizarnik, na qual, em palavras de Vattimo, “ter acesso às coisas mesmas não significa tratá-las como se fossem objetos senão encontrá-las em um jogo do naufrágio da linguagem no qual o ser experimenta antes de tudo sua própria mortalidade” (1996:67). A essa procura pela apreensão do tempo, Alejandra acrescenta o olhar desde a margem, olhar que acaba determinando o espaço do mundo evocado, construído como um edifício panóptico cujo ponto de observação é a *sarjeta*.

De Ana Cristina César pretendo recuperar o esboço de certos anjos, muito materiais, por certo: aquele que registra, o que extermina a dor, entes que deslizam pela superfície da cultura procurando fincar pé e encontram apenas os buracos entre os objetos e os rastros da civilização, os reflexos nos espelhos onde *a outra, que sou eu* assombra.

De Adélia Prado, interessa-me a poesia que desafia anjos e buracos, figuras disformes e mistérios metafísicos enquanto transita por um espaço que constrói a “região” e ao mesmo tempo a rasura.

Nas três autoras podemos reconhecer uma experiência pós-moderna da realidade, a de se abrir a uma concepção não metafísica da verdade, nem tanto partindo do modelo positivo do saber científico, como partindo da experiência da arte e do modelo da retórica, por exemplo. (VATTIMO, 1996:19)

Os livros de poesia que Alejandra Pizarnik publica durante sua vida são: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1952), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *El infierno musical* (1971). Ana Cristina César começa a publicar poesias em periódicos em 1959; desenvolve um trabalho jornalístico, cultural, docente e de tradução (Silvia Plath, Emily Dickinson,

Katherine Mansfield). Em 1979, publica *Cenas de abril* (poesia) e *Correspondência completa* (prosa) no Rio de Janeiro. Na Inglaterra, imprime *Luvás de pelica* (edição da autora, 1980), em 1982, publica *A teus pés* (poesia/prosa) que reúne inéditos e publicações anteriores, pela Editora Brasiliense de São Paulo. Morre a 29 de outubro de 1983. Adélia Prado (1935) publica romances e livros de poemas. Grande parte de sua poesia foi publicada em 1991 pela Editora Siciliano com o título de *Poesia reunida*. Recentemente apareceram dois novos livros, lançados pela mesma editora: *Oráculos de maio* e *Manuscritos de Felipa*.

Alejandra é apresentada por escritores consagrados e prestigiados, como Octavio Paz ou Julio Cortázar, só para mencionar autores mais conhecidos no Brasil. Ana Cristina apareceu na famosa antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, no grupo dos poetas considerados “irredutíveis a movimentos”, junto com Geraldo Carneiro e Afonso Henriques Neto. Adélia foi recebida no Rio em 1976 graças à palmatória de Carlos Drummond de Andrade, definida como fenômeno poético e habitualmente associada a uma poesia do “cotidiano refinado”, como acontece em uma antologia alemã organizada por Curt Meyer-Clason. No entanto, esses fatos não fazem outra coisa que avivar a questão do cânone, a vigência e construção de uma *instituição* como essa na qual as chamadas *minorias* são consideradas à margem. Neste trabalho, não nos ocuparemos desse tema.

Não procuro neste corpus uma simples relação intertextual, e sim, abrir um espaço no qual *ler* textos poéticos, entrar em sintonia com eles e chegar mais fundo na cultura na qual vivemos e nos modos de representação pela linguagem que lemos e produzimos hoje, no caso, o gênero lírico. O corpus escolhido aqui deixa à mostra dicções poéticas diversas mas que coincidem no impulso que, por momentos, é autobiográfico e, em outros, envereda no esforço por gerar uma área do imaginário poético, no qual o não dito (ainda)

ou o não representado (ainda) emerge e se deixa perceber. Está claro que iniciar caminhos para o imaginário, neste caso, feminino, significa também abrir a cultura como um todo a outras vias de conhecimento.

As três poetisas têm em comum uma aura de mito pessoal a partir do poder convocatório e autosugestivo da linguagem que utilizam (a sedução), das leituras que foram feitas de sua obra ao longo do tempo (especialmente sobre as zonas de opacidade máxima) e, por fim, da consciência da condição retórica da linguagem e do poder que este detém sobre a realidade que elas expressam em seus textos. Diz Paul de Man que literatura é todo texto que implícita ou explicitamente significa o seu próprio método retórico e prefigura a sua própria má-interpretação como correlato de sua natureza retórica. É nesse terreno que os textos poéticos destas três poetisas latino-americanas se situam.

Uma leitura desconstrutiva, segundo Hillis Miller (1995), é parasitária. Parasita, no sentido biológico, é qualquer organismo que cresce, alimenta-se e se abriga num organismo diferente sem contribuir em nada para a sobrevivência do seu hospedeiro; ou, em uma perspectiva sociológica, uma pessoa que habitualmente se aproveita da generosidade das outras, sem oferecer nenhum retorno útil.

A pergunta é se a crítica desconstrutiva é um parasita no momento que invade um texto muito marcado com um significado “óbvio ou unívoco” — como é (ou era tradicionalmente) o caso de grande parte da literatura escrita por mulheres incluída a poesia —, com referentes límpidos produzidos pelas variadas comunidades interpretativas. Ou, pelo contrário, se poderia pensar, aponta Hillis Miller, se não seria precisamente aquele significado óbvio ou unívoco o verdadeiro vírus parasítico (a má-interpretação, segundo Paul de Man) que “há milênios vem passando de geração a geração na cultura ocidental, em suas línguas e nos textos privilegiados dessas línguas? Será que a metafísica não penetra no aparato do aprendizado da

língua de cada novo bebê nascido nessa cultura e modela o aparato conforme seus próprios padrões?” (HILLIS MILLER, 1995:17), é a pergunta.

O sistema de pensamento figurativo inscrito dentro da palavra “parasita” e seus congêneres, hóspede e hospedeiro, nos obriga a reconhecer que a “leitura óbvia ou unívoca” de um poema não é idêntica ao próprio poema. Ambas as leituras são “companheiras de refeição”, hóspede e hospedeiro, hoste e hóstia. A relação é um triângulo, é sempre uma cadeia, sem começo nem fim, na qual nenhum elemento dominante pode ser identificado. Por um lado, a “leitura óbvia ou unívoca” sempre contém a “leitura desconstrutiva” como um parasita incrustado dentro de si, como parte de si. Por outro lado, a leitura “desconstrutiva” não pode de modo algum libertar-se da leitura metafísica que pretende contestar. O poema em si mesmo, então, não é nem o hospedeiro nem o parasita, mas o alimento de que ambos necessitam. Por outro lado, é sabido que a desconstrução não é uma imposição crítica, é, antes, uma procura, já que todo texto contém, em si mesmo, necessariamente, o seu inimigo, e ela própria é hospedeiro e parasita.

O poema, então, pode ser considerado um dom, uma dádiva ambígua, alimento, sacrifício. Ele é partido, dividido, distribuído, consumido pelos críticos cautelosos e ousados que estão nessa relação estranha, uns com os outros. Qualquer poema é também um parasita de poemas anteriores, ou contém poemas anteriores dentro de si, como *alliens* internos, numa outra versão da perpétua inversão entre parasita e hospedeiro.

Os legados

A hipótese aqui é que os legados destas mulheres poetas — Pizarnik, César, Prado — estão basicamente compostos de argumentos a favor de uma certa negação/negatividade do metafísico (um certo niilismo, segundo Miller), entendido esse niilismo como o

parasita estranho na casa da metafísica porque representa tudo aquilo que o pensamento objetivante, metafísico, não consegue enfrentar diretamente. Na tentativa de expulsão do outro que está contido dentro de si, a metafísica logocêntrica acaba minando a sua própria constituição, conforme uma lei comum que pode ser demonstrada na auto-subversão de todos os grandes textos da cultura iluminista ocidental. Nietzsche pensa o niilismo justamente como a situação na qual o homem reconhece explicitamente a ausência de fundamento como constitutiva de sua própria condição (VATTIMO, 1996:105). Outro elemento do niilismo pós-moderno surge das colocações de Heidegger sobre o pensamento como rememorante, partindo da constatação de que o ser nunca pode ser verdadeiramente pensado como presença, senão como ausente, o ser aparece para nós só num esforço da rememoração. Por isso a importância dessa vertigem tradicional da lírica na procura dos vestígios de palavras passadas onde o ser pode ser encontrado em seus rastros. Essa travessia pela tradição não significa uma busca de fundamento e sim um remontar infinito. O ser que se trata de recuperar é um ser que tende a se identificar com o nada, com o efêmero, com a mortalidade.

No caso que nos ocupa, os legados das duas primeiras poetisas — Alejandra e Ana Cristina — aparecem legitimados/dramatizados pelo suicídio. O de Adélia Prado, pelo contrário, chega-nos assinado pela sobrevivência vitoriosa. Do trabalho constante pela rememoração do conhecido, do vivido e do sonhado, se chega à verificação das expulsões, das marginações permanentes, do aparecimento do não dito (não existente, não possível, não entendível, não permitido) que compõe a palavra do corpo desejante e perecível — a terra, o sexo, o cadáver, os sentidos — no perpétuo movimento do existir no tempo histórico. As duas primeiras sucumbem; a terceira inscreve seu discurso lírico, “planta bandeira”, institui uma retórica possível, abre-se passo no cânone e na vida. Ao todo, podemos pensar que estas poetisas desenham mapas de áreas de conhecimento

(social, cultural, afetivo, etc.) muitas vezes (quase sempre) percebidos pelos leitores como herméticos, embora com poder convocatório e tons muitas vezes proféticos, derivados do diálogo ou confronto que esses poemas estabelecem com os mapas que os leitores desenhavam de seus próprios mundos.

De que falamos quando falamos de retórica como um dos procedimentos mais produtivos adotados pela crítica na pós-modernidade? Segundo Paul de Man, chamamos texto a todo ente que pode ser considerado a partir desta dupla perspectiva: como um sistema gramatical gerativo, aberto por seus fins, não referencial, e como um sistema figurativo clausurado por uma significação transcendental que subverte o código gramatical ao que o texto deve sua existência. De Man denomina retórica ao *indizível* produzido no conflito entre sistema figurativo e gramática (ASENSI, 1998:55). Por outro lado, recordamos que, de posições teóricas bem diferentes, o próprio Jakobson, em *Linguistics and Poetics*, afirmava que a estilística devia procurar analisar a dimensão poética de todo discurso em prosa, da mesma forma que devia procurar desvendar o núcleo prosaico de “mensagem” contido em todo enunciado poético.

Acredito que o legado de Alejandra Pizarnik é, em certa forma, o momento do fim, de clausura das possibilidades de uma dicção poética, essencialmente moderna ainda, presa a pressupostos das vanguardas históricas, que foi possível até os anos 60, embora Alejandra poderia ser considerada um “autêntico poeta lírico”, tal como definido esse tipo de poeta nos livros de estética, como, só para citar um exemplo, o *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger (1972), que fala do poeta lírico como criador de poesias breves, arrebatado pela inspiração, arrastado pela corrente anímica, espontâneo, animado por um declarado desprezo pela lógica e a clareza, construtor de visões fugidias que se esfacelam rapidamente, sumido em climas de profunda e

até dramática solidão. Podemos comparar uma citação de Staiger com o que Octávio Paz escreve a respeito da poesia de Pizarnik. Diz Staiger:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação lingüística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, — da construção paratática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (...). (STAIGER, 1972:39)

Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. (...) Chamamos a isso saltos da imaginação, como tendemos a falar em relação à linguagem de saltos gramaticais. Mas tais movimentos são saltos para a intenção e para o espírito pensante. A alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na “disposição anímica”. (STAIGER, 1972:45-46)

No prefácio ao livro *Árbol de Diana*¹ (1962), Octavio Paz escreve, sobre o livro de Alejandra Pizarnik:

Árvore de Diana... (Quim.) cristalização verbal por amálgama de insônia passional e lucidez meridiana em uma dissolução de realidade submetida às mais altas temperaturas. O produto não contém uma só partícula de mentira. (Bot.): a árvore de Diana é transparente e não dá sombra. Tem luz própria, cintilante e breve. Nasce nas terras ressecadas da América. A hostilidade do clima, a inclemência dos discursos e a gritaria, a opacidade geral das espécies pensantes, suas vizinhas, por um fenômeno de compensação bem conhecido, estimulam as propriedades luminosas desta planta. Não tem raízes; o talo é um cone de luz ligeiramente obsessiva; as folhas são pequenas,

¹PAZ, Octavio. In PIZARNIK (1993:67-68).

cobertas por quatro ou cinco linhas de escritura fosforescente, pecíolo elegante e agressivo, margens dentadas; as flores são diáfanas, separadas as femininas das masculinas, as primeiras axilares, quase sonâmbulas e solitárias, as segundas em espigas, espoletas e, mais raras vezes, puas. Os antigos acreditavam que o arco da deusa era uma rama desgarrada da árvore de Diana. A cicatriz do tronco era considerada como o sexo (feminino) do cosmos. Quiçá se trata de uma figueira mítica... O mito alude possivelmente a um sacrifício por desmembração: um adolescente era destruído cada lua nova, para estimular a reprodução das imagens na boca da profetisa (arquétipo da união dos mundos inferiores e superiores). A árvore de Diana é um dos atributos masculinos da deidade feminina. (...) (Fis.): durante muito tempo se negou a realidade física da árvore de Diana. Com efeito, devido a sua extraordinária transparência, poucos o podem ver. Solidão, concentração e uma agudização geral da sensibilidade são requisitos indispensáveis para a visão. Algumas pessoas, com reputação de inteligência, reclamam que, apesar de sua preparação, não vêem nada. Para dissipar seu erro, é suficiente recordar que a árvore de Diana não é um corpo que se possa ver: é um objeto (animado) que nos deixa ver além, um instrumento natural de visão. Além disso, uma pequena prova de crítica experimental desvanecera, efetiva e definitivamente, os preconceitos da ilustração contemporânea: colocada frente ao sol, a árvore de Diana reflete seus raios e os reúne em um foco central chamado poema, que produz um calor luminoso capaz de queimar, fundir e até volatilizar aos incrédulos. Recomenda-se esta prova aos críticos literários de nossa língua.

Ou seja, Paz lê este livro de Alejandra como uma provocação ao estado contemporâneo da crítica literária, aos impasses da crítica parasitária e, ao mesmo tempo, desafio às (im)possibilidades de compreensão. O poema é visto como um instrumento de visão, e não como uma representação em espelho de objetos visualizados. O poema, como tal, pode ou não ser percebido, e essa possibilidade dependerá da leitura lírica (se nos é permitido utilizar esse termo) das possibilidades de tradução da linguagem figurativa que o leitor possa realizar. Em alguns livros, como *Árbol de Diana* e *Los trabajos y las noches*, Alejandra experimenta, nos limites do gênero, poemas

breves que revelam sua filiação a algumas linhas da vanguarda européia dos anos 20 e 30 e, especialmente, ao surrealismo e a poetas como Artaud, Rimbaud e Mallarmé. Deste último, a experimentação com a página em branco, com textos nos quais o não escrito se sobressai. A brevidade e a concentração como figurações do universo fraturado e a experiência da desintegração: a ausência, o nada e a destruição pela assunção do sentimento da morte. Tudo acompanhando a luta ferrenha pela palavra (*O inferno musical*, é o título de um livro seu de 1971) que a ocupa obsessivamente até a morte.

Ana Cristina deixa em seus últimos poemas uma espécie de alento testamentário, documental, marcas que lega como testemunho de uma vida, rastros possíveis, como o faria um preso na cadeia marcando as paredes. Testemunho e premonição, visões do futuro, já que *todo sinal é uma profecia*, escreve. Para ser lida só por quem tenha coragem e sabedoria para isso, como um desafio.

Adélia, no poema *Com licença poética*, o primeiro de *Poesia Reunida*, do livro *Bagagem*, que é uma reescritura do poema de Carlos Drummond de Andrade *Poema de Sete Faces*, escreve: “Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos/ — dor não é amargura.” O que será que é essa inauguração de linhagens na poeta mineira? No poema *Linhagem* (p. 143) se desliza em um passeio pela sua “árvore ginecológica” na qual — como nas lembranças autobiográficas de Saramago — não acha registro de pessoas com pretensões intelectuais, querendo ser *autores*, e menos ainda tomados pelo desejo de discursar. Ela sente que sua missão é a de transmitir essas vivências, ela, “enormemente admirada de uma dor tão alta, de uma dor tão funda, de uma dor tão bela...” se transforma na escriba que sai do povo, a que se apropria das letras e do que as letras trazem, a que se sente capaz de transformar o mundo pela palavra e na palavra. O ofício da poesia pende de um dom, mas um dom de dor: “Da parte do Altíssimo te concedo/ que não descansarás e tudo te

ferirá de morte:/ o lixo, a catedral e a forma das mãos./ Ave, cheio de dor.” (p. 66) Poesia que é uma sina e ao mesmo tempo uma utopia: “A poesia, a mais íntima, é serva da esperança.” (p. 54) “A poesia me salvará.” (p. 61)

Talvez a chave para entender a poesia destas três mulheres contemporâneas está em considerar literatura pura a não-literatura, ou a morte mesma. Nas duas primeiras, em que os trabalhos na luta pela superação/negação da metafísica foram minando as forças ante o avanço paulatino do sinistro — a autodestruição, a imolação pública, a morte controlada com exorcismos poéticos mas, finalmente, “bem sucedida”. Na última, em que a metafísica é domesticada e disciplinada em um processo cognitivo eminentemente lingüístico e retórico (no sentido demaniano).

Poesia performática/Os tropos

Segundo Paul de Man, as narrativas alegóricas contam a história do fracasso da leitura, enquanto as narrativas tropológicas contam a história do fracasso da denominação. A ilegibilidade não é localizada no leitor mas no próprio texto, embora a incapacidade do texto para dominar a si próprio engendre no leitor uma incapacidade correspondente de dominar o texto. Quando falamos em tropos, estamos pensando no modo de funcionar da linguagem, na qual a estrutura figurativa não é uma forma derivada, marginal ou aberrante da linguagem, e sim o paradigma lingüístico por excelência, o que caracteriza a linguagem como tal.

Os estudos contemporâneos sobre a metáfora, por exemplo, têm focalizado hoje o poder cognitivo, a natureza conceitual que associa a linguagem figurativa ao raciocínio analógico, à investigação hipotética e ao pensamento especulativo. Nesse sentido, a metáfora está na fronteira entre dois modelos de razão: a razão calculante, lógica, formal e a razão intuitiva, súbita. (VEGA RODRÍGUEZ, 1998) É possível pensar, como possibilidade, no modelo de razão intuitiva

como tipo básico de discurso lírico, situado no polo da criação. Ou seja, do lado do poeta a metáfora pode ser pensada como o *insight* não calculado, não referencial e muito menos lógico. O outro polo, o cognitivo, seria o desenvolvido pelo leitor comum e ainda o especializado, aquele que aborda o poema não pela lírica, e sim, pela pesquisa analógica a partir de especulações que estabelecem laços, mais ou menos coerentes, com possíveis referentes.

Estamos, então, num território em que os paradigmas da modernidade são, de alguma forma, desafiados pela incisiva presença de outras racionalidades, seja no âmbito da ciência como no da literatura. Frente à razão instrumental e o pensamento objetivante aparece a força da intuição, de outros tipos de raciocínio. E se as mulheres, como grupo subalterno dentro da sociedade ocidental, sempre carregaram o fardo da *falta* e da *diferença* quando de razão se tratava, de *carência* quando de alta performance lógica, é de se esperar que a construção tropológica da poesia de mulheres tenha alguma coisa a falar nesta desconstrução de paradigmas que vivemos hoje. A partir tanto da crítica como da criação.

Em *Extracción de la piedra de la locura* (1968), de Pizarnik, as figuras predominantes são as da realidade cifrada nos interstícios — o espaço aberto entre a sede e a mão que busca o copo, o movimento dos lilases caindo de si mesmos — e as do duplo/outro que prevalece sobre a morte e as misérias da alteridade. Todos os *outros* acabam convergindo para o verdadeiro *outro* que é a linguagem, essa linguagem herdada — *as forças da linguagem são as damas solitárias, desoladas, que cantam através de minha voz que escuto ao longe*, sobre a qual as possibilidades de controle são escassas.

Em Adélia, o fio retórico é um jogo de oposições que se desestabilizam a si mesmas entre tristeza/alegria, tristeza/razão, vida/morte. No poema *Atávica* (p. 45), está definida essa figura:

Minha mãe me dava o peito e eu escutava,
o ouvido colado à fonte dos seus suspiros:

“Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia”.

Comia leite e culpa de estar alegre quando fico.
Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço,
cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos,
as tristezas maravilhosas.

Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes
que são gosto, meu Jesus misericórdia.

Por prazer da tristeza eu vivo alegre.

A tristeza é (des)construída como um sentimento que, de alguma forma, se opõe à razão e acompanha a revolta contra a modernidade. “Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,/ mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,/ atravessou minha vida,/ virou só sentimento.” (p.48)

A figura da tristeza se constrói em tensão com a da alegria. A figura métrica é a *endecha*, definida nos dicionários como poesia fúnebre, muito triste, canção melancólica. A poesia aparece como uma estratégia de sobrevivência, sobretudo nos momentos em que se instala como a *ausência* ocupando todos os cômodos da casa. O *eu* da poesia de Adélia alterna entre masculino e feminino, mais uma imagem da fragilização dos fundamentos: o conhecimento é impossível, o saber é provisório: “Não é para entender que nós pensamos,/ é para sermos perdoados.” (p.52) Ou “Cantiga triste, pode com ela/ é quem não perdeu a alegria.” (p. 58)

Em Alejandra, as figuras mais notórias são as que desenham o inefável: o buraco, a parede que treme, o salto ao desconhecido, as visões: o duplo. “*El poema que no digo,/ el que no merezco./ Miedo de ser dos/ camino del espejo;/ alguien en mí dormido/ me come y me bebe.*” (p. 63)

A luta entre a gramática e a figuração em Ana Cristina, especialmente no livro *A teus pés* (1982), se estabelece entre as diversas formas de enumeração sobre as que essa poesia se ergue, como uma forma de input que desenha a figura da etapa da modernidade que viveu, onde os significados se constroem no fragmentário, no contraditório, no fluído, no deslizante. Entre a enumeração

e os processos identificatórios intermináveis na recusa a ser petrificada como profética. A metafísica é triturada no liquidificador das imagens da mídia. A poesia de Ana Cristina transforma, filtra, engole, vomita, na percepção do real como a percepção impossível. Poesia urbana que paira sobre a cidade da modernidade, da perspectiva, da sofisticação intelectual que produz a mirada irônica dançando na rota esnobe. Um pensamento da contaminação (Vattimo) como tentativa de encarar os múltiplos conteúdos do saber contemporâneo, desde a ciência e a técnica às artes e a esse “saber” mediático, para reconduzi-los de novo a uma unidade, a qual já não teria nada de dogmático ou de verdadeiro; seria, antes, um saber explicitamente residual que teria muitos caracteres da divulgação, um saber que se colocaria no nível de uma verdade fraca, cuja fraqueza poderia se referir à ambigüidade de velar e descobrir. (VATTIMO, 1996:157)

As três poetisas se utilizam, por exemplo, de imagens de anjos. Em Ana Cristina e em Alejandra, as figurações de anjos aparecem como figuras etéreas e metafísicas: “E em breve a sombra se dilui,/ Se perde o anjo” (setembro de 68), quimeras que de repente a assaltam. Ou como em um poema de Alejandra, inspirado em uma exposição de Goya: “*un agujero en la noche/súbitamente invadido por un ángel.*” (Árbol de Diana).

Já em Adélia Prado, os anjos são domesticados, voam, mas no chão. Em *Verossímil* (p.109), diz:

Antigamente, em maio, eu virava anjo.
A mãe me punha o vestido, as asas,
me encalcava a coroa na cabeça e encomendava:
“Canta alto, espevita as palavras bem”
Eu levantava vôo rua acima.

Em Adélia, o sucesso por sobre os mistérios do além e sobre a angústia do inefável se manifesta nas estratégias da matéria que se sabe corruptível e ainda assim...

Eu gosto de metafísica, só pra depois
pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
falar as falas certas...
Agora que o destino do mundo pende do meu palpite,
quero um casal de compadres, molécula de sanidade,
pra eu sobreviver.(p. 35)

Adélia é o toureiro que desafia a metafísica e luta pela sobrevivência. A linguagem poética, as “mal-traçadas linhas” nas quais as conjunções desajustam os processos de coesão e desafiam a referência, é colocada como o que nada vale, se comparada ao uso utilitário da linguagem: para pedir emprego, agradecer favores, escrever o nome. (p. 40) E se uma noite o eu é assombrado com visões — uma águia, um anjo, um galo, uma ave — elas logo, logo, são figurações de sombras de árvores. (p. 41)

As figuras retóricas de Ana Cristina são as da ironia, o sarcasmo e o desencanto. As de Alejandra são as do fragmento, a invisibilidade (a página em branco) e o silêncio na direção do solipsismo, as miragens da fúria e da raiva. As de Adélia o oxímoro que trabalha por contradição e por compensação, por articulação e pragmatismo. As três (a poesia feminina contemporânea?, pergunto) dão respostas aos principais conceitos da metafísica ocidental: sobre o conceito de identidade (o Um), sobre o Verdadeiro e sobre o que seria o Bom. As três violentam o princípio aristotélico de não contradição, fundamento do princípio de identidade. As três estão livres da ênfase metafísica que pretende pensar o ser como presença evidente, permanente, grandiosa e definitiva e, sobretudo, passível de controle.

Resumen: *El trabajo explora la obra poética de mujeres que fundan experiencias estéticas en nuestra contemporaneidad que conducen a la subversión de los modos habituales, referenciales, de notar la relación palabra-cosa y nuestra relación con el lenguaje. Ese trayecto*

genealógico-fundacional se amarra en Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Ana Cristina César (Brasil, 1952-1983) y Adélia Prado (Brasil).

Referências bibliográficas

- ASENSI, Manuel. Paul de Man: teoría de la literatura, ideología y materialismo. In: *Quimera.*, n° 174, nov. 1998. Barcelona.
- HILLIS MILLER, J. *A ética da leitura*. Ensaíos 1979-1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas*. Edición preparada por Cristina Piña. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- PRADO, Adélia. *O pelicano e A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1996.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita. *La actividad metafórica: entre razón calculante y razón intuitiva*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/m_vega.html>. (1998)>