

(m)

## “ENTERRANDO VIVOS”: ESPECULAÇÕES EM TORNO DE O ESTADIO DO ESPELLO DE MARÍA DO CEBREIRO

SÍLVIA OLIVEIRA

University of California, Santa Barbara

O discurso poético galego de orientação feminista que se vem desenvolvendo desde os anos 80 elaborou-se sob o signo da insubmissão numa dupla vertente: por um lado, de ruptura com uma tradição poética predominantemente masculina que perpetuava uma visão (status) da mulher como objecto textual/sexual; e por outro uma re-escrita subversiva que se ancorou num processo de mitificação de Galiza, Rosalía e Penélope. Esse processo permitiu unir a reivindicação nacionalista galega (com a língua como bandeira); a reivindicação do estatuto da mulher nas letras (e por conseguinte na sociedade galega) tendo como ponto de partida a figura de Rosalía de Castro; e a reivindicação de um forte imaginário feminino galego que levou à mitificação de Rosalía-Penélope, autêntico capítulo primeiro da nova genealogia matrilinear galega. Pois é precisamente a partir da década de oitenta que se assiste a um trabalho de recuperação dessa genealogia matrilinear galega que passa já necessariamente pela distanciação, da parte das escritoras mais jovens, de Rosalía enquanto modelo poético, e pela consequente aproximação a outros modelos poéticos e culturais mais conformes às circunstâncias contemporâneas. A revista *Festa da Palavra Silenciada* (1983-1997) foi um dos grandes agentes dessa mudança ao reivindicar de forma avaliativa a escrita da mulher nas letras galegas: “[*Festa*] reexamina la producció n rosaliana al mismo tiempo que propugna Xohana Torres como el modelo de escritora gallega más acorde con el momento histórico de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI” (Bermúdez, 2001, p. 36). O regresso ao mito, subvertendo-o, encarou-se como uma necessidade de legitimação por parte do discurso feminista: tornou-se premente minar desde dentro o discurso mitológico que instituiu a imagem polar da mulher como “anjo” ou “demónio”. No caso galego, esse esforço de reescrita revelou-se extemporâneo mas nem por isso secundário, ou melhor dito: o sucesso da reescrita mitológica por parte das mulheres poetas galegas entendia-se como uma etapa necessária para a construção do novo sujeito feminino. Como afirma Helena González, “la necessitat de la història i els mites cal relacionar-la amb la recerca dels orígens sobre els quals construir i legitimar la configuració identitària emergent [nou estat de les autonomies], i, en consenquència, legitimar de maneres diverses els nous subjectes, i particularment el subjecte històric” (González, 2000a). É neste contexto que figuras como Isolda, Penélope, Maria, Eva, Antígona, Eurídice, percorrendo todos os discursos

fundacionais do Ocidente desde as tradições céltica e clássica até à católica, vão ser objecto de um assalto revisionista através do “roubo do discurso”. Roubar o discurso, “*voleuses de langue*” de Claudine Herrmann (Ostriker, 1985, p. 315), tomar a palavra (“*seize speech*” de Alicia Ostriker), e fazer com que ela diga o que se quer exprimir “*and make it say what we mean*”, (Ostriker, 1985, p. 315), dar a palavra a essas mulheres-silêncio do discurso masculino e fazê-las sujeito da nova história, tornou-se prioridade. Que esta estratégia se tenha verificado em força na poesia galega por via da mulher (com destaque para Xohana Torres, María Xosé Queizán, Chus Pato, Ana Romani) e a partir dos anos 80 (tão distantes das outras revisões míticas levadas a cabo pelos poetas do início do século-Elliot, Pound, Yeats, Rilke), permite-nos reforçar a ideia que a estratégia é consciente (fazer falar a mulher silenciada) e consequente (é uma fase necessária para a consolidação da (voz da) mulher):

Así se construye –porque es una construcción, y no fruto de la casualidad– la nueva poesía de mujeres desde los años ochenta: infringiendo la convención de los modos, los símbolos y las metáforas; usándolas como prácticas discursivas fundamentales en la recuperación y la forja de la identidad. (González, 2000b, p. 197)

É neste contexto de forjar uma estratégia consequente que leio *O Estadio do Espello*, o primeiro livro de María do Cebreiro publicado em 1998. Pretendo aqui demonstrar como María do Cebreiro constrói um projecto que se apresenta como antecâmara de uma poética individual, que passa pela parodização dos modelos culturais masculinos hegemónicos, através de uma linguagem que corrói a lógica discursiva ao associar ideias, conceitos, palavras díspares num contexto tradicional. Aliás, esse projecto apresenta-se em consonância com muita da poesia que tem vindo a ser produzida na Galiza desde os últimos dez anos do século XX, que levou a que a crítica insistisse em que estamos perante uma nova geração, a dos noventa. Esta designação não passa sem polémica, já que várias poetas transitam da geração anterior-essa sim homogénea pela comunhão de um projecto de autonomização feminina (nas letras e na sociedade); e porque as características que se destacam na produção desta década são acima de tudo a diversidade de propostas poéticas e a procura de linguagens individuais num verdadeiro “cocktail literário”, como o define Helena González:

desbarroquización, coloquialización, narratividade, tendencia à crónica, [...] as cuestións identitarias, a subversión dalgúns discursos herdados e a reivindicación do corpo, o compromiso, o abandono da gravidade, a comunicación... (González, 1998, p. 660)

No que diz respeito à poesia de mulheres empenhada na desconstrução falocêntrica -aqui inclui-se *O Estadio do Espello*- é interessante notar que

escolhem, dentre os modelos poéticos galegos ao seu dispor, Xohana Torres, “poeta maior” que começa a publicar nos anos 50 e que nos anos oitenta inverte a focalização nacionalista da reescrita mítica numa focalização feminina. Os conhecidos versos de “Penélope”, do poemário *Tempo de ría* de 1992:

Así falou Penélope:  
 “Existe a magia e pode ser de todos.  
 A qué tanto novelo e tanta historia?  
 EU TAMEN NAVEGAR.”

serão retomados nos anos 90 por poetisas como Ana Romaní e Chus Pato. É Chus Pato quem, em 1995 no seu *Fascinio*, reescreve o último verso do poema de Xohana Torres com tinta diferente, a da radical alteridade:

estranxeira na miña propia historia  
 na miña propia paisaxe  
 na miña propia lingua  
  
 eu tamén  
 OCÉANO

É particularmente da poética de Chus Pato que mais se aproxima o projecto de María do Cebreiro num duplo movimento de aproximação à tribo, mas já, em palavras (intenções) suas, “enterrando vivos” (Cebreiro, 1998, p. 89).

### Jogos de espelhos

O estádio do espelho, o título, de imediato convoca para a leitura os trabalhos de revisão da teoria psicanalítica freudiana levados a cabo por Jacques Lacan e depois por Luce Irigaray que procede à revisão da revisão de Lacan em *Speculum, de l'autre femme*. O primeiro jogo de espelhos, portanto. O título convoca também o clássico de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* e com mais pertinência, *Through the Looking Glass*, retomado por Luce Irigaray em *Ce sexe qui n'en est pas un*.

Na teoria lacaniana, o estádio do espelho corresponde à fase de constituição, construção do eu na criança, fase anterior à aquisição da linguagem, algures entre os 6 e 18 meses, na qual a criança reconhece a sua imagem num espelho. Esse reconhecimento instala de imediato uma cisão radical entre a imagem do espelho e o eu, que assim se identifica na imagem: “essa imagem sou eu”. Ao mesmo tempo que se reconhece na imagem, a criança reconhece-a também como objecto, internalizando em si a irredutibilidade do outro. Luce Irigaray dispõe-se a desconstruir as teorias da femininidade de Freud que a definem como o negativo

do masculino. Para Freud, a diferença entre os sexos é explícita: o sexo masculino possui o pénis, o feminino não. Desde o início, a constituição do sujeito feminino inscreve-se numa ausência radical. Daí que menos que sujeito, o feminino é a alteridade do olhar masculino, é o objecto silenciado, que se define por não ter o pénis, pela falta. Partindo então do princípio que recolhe das teorias freudianas da diferença sexual de que “toda a teoria do ‘sujeito’ está sempre já apropriada ao ‘masculino’”(Irigaray, 1974, p. 165)<sup>1</sup>, Luce Irigaray faz a pergunta necessária que será o início do seu trabalho desconstrucionista, bem como o mote para as poéticas feministas subsequentes: “Mais si ‘l’object’ se mettait à parler? C’est dire aussi à ‘voir’, etc. Quelle désagrégation du ‘sujet’ s’annoncerait par là?” (Irigaray, 1974, p. 167).

Em *María do Cebreiro*, esse “objecto” vem para a cena e dispõe-se a falar. Assistimos ao desfile de figuras femininas históricas (*María de Francia*, *María de Champaña*), mitológicas (as vestais, as virgens), literárias (*marica*, *María de Cadex*, *Mary Renault*, *Mary Wollstonecraft*), que se subsumem num único nome, *Maria*, o nome da universal diluição da identidade feminina, santificado (*Virgem*) e proscrito (*Maria Madalena*) pela tradição masculina<sup>2</sup>: “nome (por fin) / impropio / común / ou / colectivo” (p. 69). É o nome também do espaço interior, doméstico, culinário, que *María do Cebreiro* recupera parodicamente: “Lin que baño maría vén de aí: / auga termal, ourensê ou inmersión linguística” (p. 11); “As galletas maría / (sutilmente esmagadas) / engordan (disque) a salsa de tomate” (p. 15). A objectificação da mulher revela-se intimamente ligada à sua confinamento ao espaço interior: “O braseiro e a decadencia persoal son case a mesma cousa” (p. 8), “o lume ocupa o lugar da indiferencia” (p. 15), espaço que confina o seu universo possível: “Non dispoño de método pero exhumei un libro de receitas / que parece un compendio do universo” (p. 15). Há em *Cebreiro* um carácter lúdico da linguagem poética que não é redutível apenas a uma função desmi(s)tificadora, que distancia a autora da intencionalidade grave da produção poética galega até aos oitenta. No entanto, já os oitenta conhecem propostas novas e irreverentes, como *Baleas e baleas* de Luísa Castro, ou a obra de Chus Pato que embora vindo a público em poemários apenas nos noventa, já era conhecida de publicações em periódicos. Esta atitude irreverente liga-se por exemplo à escrita que recusa a citação explícita trabalhando-a desde dentro (Irigaray apropria-se, em *Speculum* –isto é, sem citar– do discurso hegemónico filosófico e psicanalítico da tradição ocidental para revelar as suas próprias contradições); liga-se também a uma aposta na coloquialidade que, sem pôr em causa o culturalismo (aliás, as referências culturais dos poetas dos oitenta já se expandiam significativamente para lá dos limites da literatura galega), o encara agora de forma menos premente

<sup>1</sup> “Toute théorie du ‘sujet’ aura toujours été appropriée au ‘masculin’” (tradução minha)

<sup>2</sup> No contexto literário português, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa recorrem a uma estratégia idêntica no manifesto literário feminista português, *Novas Cartas Portuguesas* de 1972. As autoras recriam as cartas de Mariana Alcoforado, ampliam os intervenientes (o cavaleiro de Chamilly, a mãe, a irmã), dão voz a “Marias” contemporâneas nas quais encontram os mesmos estigmas derivados do enclausuramento de que outras Marias foram vítimas no século XVII e outros. Esta obra deu um novo significado à polémica em torno da existência/autoria da monja de Évora, ou até a inviabilizou, pois ao deliberadamente mitificar (e romancear) a figura de Mariana Alcoforado, as autoras asseguraram a sua presença no panorama literário nacional.

do que os poetas anteriores, nomeadamente esses mesmos dos oitenta. Este é um discurso que se compraz no manuseamento da linguagem ao mesmo tempo que desconstrói as grandes narrativas de legitimação da soberania patriarcal (e neste ponto encontram-se as poéticas feministas, eróticas e homoeróticas da actualidade galega, de que poderá ser exemplo o espectáculo poético *Lob\*s*, uma *performance* única de Ana Romani e Antón Lopo para a apresentação de seus livros *Arden* e *Pronomes* de 1998). Sirva de exemplo o poema 11 da secção “O libro de maría (xa non cantan os nenos)”<sup>3</sup> de *O Estadio do Espello*:

Sacar os lentes ten algo de edípico, non sei,  
 como roubarlle as órbitas ó conco da meniña  
 (olladas de atropina, bendita hidropesía)  
 para verte mellor.  
 [...]
 Non sei, lavar o pelo  
 tem algo de tormento, de tormenta  
 e a pel non se desgasta cando a usamos  
 (a esta pel que me leva  
 cinguena resplandores  
 cando o seu gasto voa em luz usada).  
 para apousar na pel  
 só consumo xabrón da marca lux.  
 Fíxose a luz en carne canda o verbo.  
 Miopes deste mundo, unídevos. (p. 71)

O tom intimista e confessionalista de “non sei”, bem como o coloquialismo do comentário “bendita hidropesía” introduzem o leitor num ambiente particular, doméstico, em que se comentam nimiedades, as pequenas coisas do quotidiano, como o cuidado da pele. Subitamente quebra-se a harmonia com os últimos dois versos, e “luz”, “carne” e “verbo” (repentinas transmutações de “xabrón lux”, “pel” e discurso) remetem para o momento fundacional da humanidade tal como conta a tradição masculina cristã ocidental. Esse momento acusa o fonocentrismo do discurso patriarcal, que consiste segundo Derrida na preponderância do discurso oral no pensamento ocidental sobre o discurso escrito. Essa autoridade patriarcal associa-se neste poema ao discurso publicitário que nomeia (logo, institui) a mulher (no seu corpo) como objecto de consumo.

É aliás a questão mítica do “olhar” (“Miopes deste mundo, unídevos”) que perpassa pelo processo de uma poética revisionista, que revela as práticas de submissão feminina ao longo da história, como são casos eloquentes os de Eurídice e o da mulher de Lot:

---

<sup>3</sup> Paródia especular ao livro infantil com o mesmo título da autoria de Helena Villar Janeiro e Xesús Rábade Paredes, pais de María do Cebreiro.

Pobre muller de lot, privada do recordo e tal vez do sepulcro  
pola ausencia de nome, de estación.  
Ela non era obxecto, senón suxeito estéril da mirada  
(un destino enfrontado ó de eurídice). (p. 79)

Uma tradição de submissão à “lei do pai” que as mulheres se aprestam  
urgentemente a “desaprender”: “Máximas pitagóricas: non desfacer a cama, /  
cuspir sempre por cima das unllas cortadas” (p. 11), ou ainda,

anaximandro leu no trazado dos mapas  
que a muller vén do peixe.  
As mareas vermellas contaminan  
unha vez cada mes esa certeza. (p. 91)

A analogia entre os ciclos naturais “mareas vermellas” e menstruação estabelece uma relação metonímica paródica que destabiliza certos topos da femininidade, ou a mulher como topos, construída (contaminada) pelo “senso comum”. O topos da materialidade da mulher tornou-se aliás um importante *locus* de revisão feminista que o subverteu (contaminou), quer associando-a uma escrita (*écriture féminine*) que rompe com a representação realista associada à ordem falogocêntrica (Hélène Cixous), quer reequacionando todo o sistema semiótico em função de uma teoria da significação (*signifiance*) como ressurgimento revolucionário do semiótico (materno) na linguagem poética (Julia Kristeva). No artigo “Writing and Motherhood”, Susan Rubin Suleiman (1985) traçou os caminhos da polémica questão entre maternidade e criação artística, que é uma questão social e cultural na medida em que o filho “gestado”, “criado” cumpria o papel do romance ou do poema. Esta interdependência na mulher entre natureza e cultura (excluindo-se mutuamente) permeava de fracasso toda a ausência de “produção natural” (filho), ao mesmo tempo que desvalorizava a criação artística face à criação natural. Em “Hérétique de l’amour” Julia Kristeva questiona a produtividade cultural da representação cristã da Virgem Maria como modelo de maternidade e analisa a falibilidade dessa representação hoje em dia. Essa falibilidade resulta do facto de o modelo da Virgem ser ilusoriamente revolucionário: se por um lado a Virgem anula o papel do homem no momento da concepção, encarnando assim o desejo de poder criativo e de domínio sobre a matéria (o seu corpo), por outro lado a contrapartida verifica-se na total subjugação que Maria deve ao seu filho que assim restabelece a supremacia do masculino:

According to Kristeva, the compromise solution represented by the Virgin Mother provided a model that women could, however indirectly, identify with, and at the same time allowed those in charge of the social and symbolic order to maintain their control. (Suleiman, 1985, pp. 368-369)

Em Cebreiro, o testemunho da maternidade torna-se no local em que o tempo-memória assume o seu carácter de traço, isto é, de permanente ligação ao passado que se perde e é simultaneamente projectado no futuro enquanto testemunho desse mesmo passado: “Só no líquido amniótico se fundem a amnesia e a anamnese” (43), ou numa outra formulação bastante mais agressiva: “Alternativamente seo e túmulo, [...] Só morre no meu ventre o usurpador” (85). Uma reacção possível dentro de modelos impostos pode passar pela figura de Eva, também início (em pecado) da linhagem matrilinear feminina: “eu elixo ser eva podendo ser maría” (73). Num registo diferente, assistimos ao “caso” de “maría consumida pola indelicadeza”, que suscita uma associação estranha entre a mulher e o animal, as duas sujeitas às leis reguladoras (a cota láctea e a cota de representatividade feminina):

maría consumida pola indelicadeza  
 [...] (viráronselle as tonas en calostros  
 e callóuselle o leite  
 indefinidamente, a ela que gardaba  
 todo o leite que tiña  
 para un tempo que nunca foi chegado).  
 A dolor converteu o pouco que quedaba de maría  
 nun símbolo da loita (o seixo, a resistencia)  
 e desde entón europa, a cota láctea  
 regulan a miña (macro)economía cognitiva:  
 limitar a produción  
 significa negarlle á carne o que por nacemento lle foi dado. (19)

Neste jogo de espelhos, o elemento masculino mitológico (Galvão, Artur, e outros) subsume-se na transcendência do *phalus* (pénis/instrumento de inscrição e de nomeação do mundo), objecto irónico do desejo feminino:

Lamentamos a ausencia de arturo, sebastián e compañía  
 porque nunca impuxeron o seu cobre  
 (lapislázuli, cadmio)  
 sobre o noso organismo desvalido. (33)

A virgindade masculina torna-se o objecto do desejo feminino reprimido; porque não regressaram, “habitan / as insularidades do desexo” (33) carnal feminino. Noutro poema Cebreiro desconstrói ludicamente o modelo psicanalítico freudiano, intimamente ligado à tradição da escrita (logo, ordenação do mundo) masculina:

Quen ten a tinta ten o pergameo, o dominio do mundo intelixible.  
A incisión só se fai cos obxectos  
punzantes, con iso que non teño  
e nas táboas de cera son o suco,  
pero inscribo o meu xesto no espírito dos homes  
e tócolles a gaita. (73)

## Exéquias

A lectura que proponho de *O Estadio do Espello* como as exéquias de uma poesia declaradamente comprometida fundamenta-se, como já afirmei, numa vaga de renovação que se verifica na poesia galega desde os anos noventa que já não se revê nos espelhos herdados quer da tradição cultural masculina quer da produção poética galega mais recente, que passou como resume Xoán González-Millán, de uma “ética do compromisso á estética do erotismo e do culturalismo” (González-Millán, 1994, p. 202). O seguinte poema de Chus Pato é eloquente nesta questão da dinâmica de recusa de uma herança:

O nome da miña nai  
Blasfemo  
Impronunciábel. (González, 2001, p. 79)

Impronunciável é também o nome de Deus, daí que o nome que se blasfema sempre apareça como fantasma na economia do mesmo, é a imagem que sempre aparece no espelho. Em *María do Cebreiro* percebemos o mesmo ensejo na reescrita de *The Waste Land* de T. S. Eliot:

[...] El díxome: marie,  
marie, agárrate ben forte. E baixamos.  
As montañas fannos sentir libres.  
Leo case toda a noite e vou ó sur no inverno.

Procedo igual que eliot  
Pero enterrando vivos. (89)

O tom macabro da empresa junta-se à blasfémia de Chus Pato, provavelmente também ela já enterrada por Cebreiro. No entanto, o cenário desta terra não é de desolação, é talvez de excesso de vida, o que faz que a poesia de Cebreiro seja essencialmente positiva, devedora dos primeiros poetas modernos. Cebreiro junta-se afinal às/aos poetas da Galiza contemporânea que continuam empenhados num reconhecimento social dentro e fora de Galiza, conscientes de que



reclamar o dereito ó recoñecemento público, a unha identidade nacional e a proxectos socioculturais e políticos propios só adquire a consistencia e vixencia necesarias cando é inscrito nun proxecto do que non queda excluída a posibilidade da súa mesma cuestionabilidade [...] (González-Millán, 2000, p. 179)

A institucionalización dos proxectos poéticos dos/das poetas mais recentes é un fantasma que aínda assombra a súa produción literaria, porque como explica aínda Xoán González-Millán, un dos grandes desafíos da Galiza pós-franquista consistiu (consiste aínda hoje) en fomentar a “producción e, quizais máis importante aínda, a reprodución simbólica” já que os “feitos culturais semellaban ata daquela pezas de museo, obxectos reverenciados pero por iso mesmo paralizados, arqueoloxizados ou filoloxizados” (González-Millán, 1994, p. 204). Por tudo isto aínda é muito premente a cuestión da identidade nacional unida à identidade feminina nas poetas recentes, como em Lupe Gómez:

### ENFOQUE TEÓRICO

A muller é  
un cristal  
atravesado por  
unha patria (*Pornografía*, 1995)

poema que ajudou ao título de um outro texto, *Mulleres atravesadas por unha patria. Poesía galega de muller entre 1975 e 1997* (de Helena González) que é prova do relacionamento íntimo que existe entre produção literária e produção crítica na actualidade galega. É também premente a questão da língua em Cebreiro: “a miña língua nativa é a normativa oficial” (63). Este verso reescreve o conhecido poema de Chus Pato:

A miña lingua nativa é o fascismo  
a imposibilidade do fascismo para dicir os nomes do real.  
Perturbación  
Orixe (*Fascinio* 59)

O jogo fonético entre nativa/normativa no poema de Cebreiro que se estabelece em paralelo com lingua nativa/fascismo no poema de Chus Pato desloca ironicamente a perspectiva: Chus Pato faz referência ao período de resistência à situação de subalternidade imposta ao galego, suplantado no presente por uma situação de normativa –Cebreiro escreve numa língua oficial– porém, cuja implementação não se faz sem polémica. Noutro poema, Cebreiro reescreve aliás os versos iniciais de “The Burial of the Dead” de Eliot, “*mixing / Memory and desire*” (Eliot, 1936, p. 69) trazendo-os para o domínio da questão linguística: “mesturando na lingua memoria con desexo” (7).

Num jogo especular que parece não ter fim, o último poema de *O Estadio do Espello* procede ao seu próprio enterramento:

[...] Xa todos descubriron que maría, a heroína  
non defende as murallas desa cidade aberta,  
senón máis ben as portas daquel lugar de  
si  
(arco de mazarelos, tránsito dos gramáticos)  
escollido entre tantos posibles como cárcere.  
En cada sinatura maría pecha o nome.  
Non abeira os fuxidos e eles morren  
de calquera disparo por detrás ou viven na coruña (que bonito é).  
Deixei de practicar a escritura en espello,  
prefiro a confusión.

A circularidade parece atingir a macroestrutura do livro, pois este poema, intitulado “(adeus)” posiciona-se no outro lado do espelho do primeiro poema, “(intencións)” e coloca em destaque uma prática do parênteses que implica já o seu novo poemário de 2002, *(nós, as inadapadas)*. O comentário sussurrado entre parênteses interpõe ao mesmo tempo uma autoridade (autoria) discursiva (porque é correctora) e convoca para o corpo do texto um leitor conivente: “a impossibilidade de elixir / (entre a fome /de gloria, de vinganza) / e o loureiro” (17); “pero nós continuamos escribindo / porque non hai dereito (léase paraíso)” (31); “agora desconfío das sete (malas) artes liberais” (65); “(pero no corazón púxoseme unha poza de auga quieta / porque / rilke / tamén / se / chamaba / maría)” (79).

“María, a heroína” do poema acima transcrito defende agora as “portas daquel lugar de / si”. Esta é uma afirmação de individualidade enraizada profundamente na linguagem poética, ou não fossem os fantasmas nomeados deste livro Eliot, Rilke, Lacan e Wittgenstein.

O estudo que Marjorie Perloff dedica em *Wittgenstein’s Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* à influência da filosofia da linguagem de Wittgenstein na produção poética contemporânea parece-me ser muito útil para compreender o esforço de renovação da linguagem poética operada pela mais recente poesia galega, como aliás o textualiza Maria do Cebreiro: “Isto escribiuno en verso wittgenstein” (71).

The “poetic” thus functions as a heightened form of social and cultural critique, a way of defamiliarizing not so much what is seen, as was the case in modernist poetry, as what is known and actually done. Hence a “denotative” poetry that may look improperly “poetic” [...] (187)

A “confusión” que reclamava atrás María do Cebreiro para a sua poesia ganha uma dimensão de manifesto pela legitimação de uma nova poética. Recusando a “escritura en espello”, Cebreiro recusa a vigência do patriarcado e matriarcado poéticos e apela a essa dimensão de “desfamiliarização do comum”, do “impropriamente poético”, num movimento que é simultaneamente de deglutição da tradição modernista e que por essa mesma razão tem de ser enquadrado nela. Não se trata tanto de uma estratégia feminista de transformação da mulher-*topos* em *tropo* (a mulher enquanto metáfora ou metonímia do próprio modernismo), mas já de uma procura da poética pessoal não alheia a uma dimensão ética.

Santa Barbara, Maio de 2003

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA (1980), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Moraes.
- BERMÚDEZ, Silvia (2001), "Festa da Palavra y el canon literario gallego contemporáneo: la labor (des)mitificadora de Chus Pato y Ana Romani", *Letras galegas en Deusto, Dez anos de estudos galegos, 1991-2001*, Universidad de Deusto, pp. 33-44.
- CARROLL, Lewis (1971), *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, London, Oxford University Press.
- CEBREIRO, María do (1998), *O estadio do espello*, Vigo, Xerais.
- (2002), (*Nós, as Inadaptadas*), Ferrol, Fundacion CaixaGalicia.
- COCHÓN, Iris, Helena GONZÁLEZ FERNÁNDEZ e Dolores VILAVEDRA (eds.) (1998), "Antoloxía da poesía nova", *Grial*, 140, pp. 763-795.
- ELIOT, T.S. (1936), *Collected Poems: 1909-1935*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- GÓMEZ, Lupe (1995), *Pornografía*, Santiago de Compostela, Ed. da Autora.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (1998), "Repensar, fatigándose, desde a desorde actual", *Grial*, 140, pp. 651-665.
- (2000a), "Penèlope i Antígona, dos miralls mítics de la literatura gallega de dones", *Anuari de Filologia. Filologia Romànica*, Secció G, 13 (10) , pp. 59-68.
- (2000b), "Las poetas y las poéticas. Desde la posguerra hasta hoy: '¡Yo también navegar!'", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, VI, Iris Zavala (ed.), Barcelona, Anthropos, pp. 196-218.
- (2001), *A Tribo das Baleas. Poetas de Arestora, Antología de la poesía gallega última, An Anthology of the Latest Galician Poetry*, Vigo, Xerais.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1994), *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, Vigo, Xerais.
- (2000), *Resistencia cultural e diferenca histórica: A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela, Sotelo Branco.
- IRIGARAY, Luce (1974), *Speculum, de l'autre femme*, Paris.
- JANEIRO, Helena Villar e Xesús Rábade PAREDES (1983), *Cantan os nenos (o libro de María)*, Vigo, Xerais.
- OSTRIKER, Alicia (1985), "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking", in *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Elaine Showalter (ed.), New York, Pantheon Books, pp. 314-338.
- PATO, Chus (1995), *Fascínio*, Noia, Toxosoutos.
- (1996), *Nínive*, Vigo, Xerais.

PERLOFF, Marjorie (1996), *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

SULEIMAN, Susan Rubin (1985), "Writing and Motherhood", in *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether (eds.), Ithaca and London, Cornell University Press, pp. 353-77.

TORRES, Xohana (1992), *Tempo de ría*, A Coruña, Espiral Maior.