

Parte III - Sobre o ensaio “Expressão feminina da poesia na América”

Jacicarla Souza da Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, JS. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguias* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 221 p. ISBN 978-85-7983-032-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

PARTE III

SOBRE O ENSAIO "EXPRESSÃO FEMININA DA POESIA NA AMÉRICA"

[...] trata-se do Novo Mundo: numa paisagem excitante, com raças e culturas que se encontram para retomar a vida desde o princípio. A mulher ibero-americana encara essa grande paisagem com a alma e cheia de tesouros sigilosos.

Cecília Meireles

A conferência “Expressão feminina da poesia na América”, proferida em 1956 por Cecília Meireles, na Sala do Conselho da Universidade do Brasil, corresponde, em linhas gerais, a um ensaio que apresenta um panorama da produção lírica de autoria feminina na América hispânica. Assim, no decorrer do texto, são comentados traços significativos da poesia de grandes representantes, desde a barroca Sórora Juana Inés de la Cruz até a contemporânea de Cecília, a chilena Gabriela Mistral. No total, são nomeadas 28 autoras¹

1 As poetisas e a sequência em que aparecem no ensaio: Colômbia – Sor Josefa Del Castillo y Guevara (1671-1742); México – Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695); Cuba – Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873); México – Maria Enriqueta (1872-1968); Peru – Adriana Buendía (século XIX); Uruguai – Delmira Agustini (1886-1914); Chile – Gabriela Mistral (1888-1957); Argentina – Alfonsina Storni (1892-1938); Uruguai – Juana de Ibarbourou (1895-1979); Uruguai – María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924); Uruguai – Esther de Cáceres (1903-1971); Uruguai – Sarah Bollo (1904-1987); Cuba – Mercedes Torrens de Garmendia (1814-1873); Cuba – América Bobia de Carbó (1896-1984); Colômbia – Laura Victoria (1904-2004); Chile – María Monvel (1899-1936); Bolívia – Yolanda Bedregal (1916-1999); Bolívia – María Virgínia Estensoro (século XX); Cuba – Dulce María Loynaz (1903-1997); Chile – Stella Corvalán (1913-1994); Colômbia – Dolly Mejía (1920-1975); Argentina – Silvina Ocampo (1903-1993); Argentina – Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978); Uruguai – Sara de Ibáñez (1909-1971); Uruguai – Clara

de diversos países, como Cuba, Bolívia, Argentina, Uruguai, Colômbia, Peru, México e Chile.

Cecília inicia o texto fazendo uma alusão à postura do crítico peruano Estuardo Núñez em relação à literatura de autoria feminina do seu país. Ele vê as escritoras presas à linha tradicional e com poucos critérios estéticos, apontando-as como desprovidas de cultura; por isso, segundo o crítico, elas apresentam falta de discernimento diante da produção tradicional, assimilando desmedidamente algumas tendências. Essa mesma “falta de cultura”, como coloca Núñez, faz com que as poetisas transbordem em seus textos um grande sentimentalismo, imitando, conforme ele mesmo comenta, outras escritoras de grande valia como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni.

As poetisas, em grande maioria estão filiadas, com bastante heterogeneidade de valores, à linha tradicional. Acusam, muitas delas, pouca evolução espiritual e certo apartamento da cultura literária, – [...] Umhas não se afastam da “melopecia” modernista [...] Outras [...] tentam algumas formas libérrimas dos novos tempos, mas com uma elaboração poética excessivamente cerebralista. Em algumas, a sinceridade da emoção e certa delicadeza formal permitem objetivar a nota original [...] (Núñez, 1938 apud Meireles, 1959, p.61-2)

De acordo com as considerações do autor peruano, percebe-se novamente aqui o que Sylvia Paixão (1990) designou como o “olhar condescendente” da crítica que, por sua vez, alimenta a ideia de que a literatura feita por mulheres corresponde simplesmente a uma manifestação de emoções.

Não resta dúvida da importância de Estuardo Núñez à crítica literária peruana e até mesmo à latino-americana. Ao confrontar, porém, a leitura sustentada por ele, que representa a crítica tradicional, o ensaio propõe logo no início o questionamento da postura sustentada pelo discurso dominante.

Silva (1907-1976); Uruguai – Dora Isella Russell (1925-1990); Uruguai – Ida Vitale (1923); Uruguai – Amanda Berenguer (1921).

É por meio dessa perspectiva que o texto, em seguida, apresenta um soneto do século XIX de um poeta satírico, também do Peru, destinado a uma poetisa da época. O mesmo satiriza o sentimentalismo que, de acordo com o poema, se faz presente na poesia escrita por mulheres: “Publicas tu dolor extraordinario;/ Admiro de tu lira el tono vario/ Esos arranques de pasión completos” (apud Meireles, 1959, p.62). Em consonância com o gênero do poema satírico, o autor finaliza seu soneto de maneira bastante irônica: “Pero, cree, por el Sol que ufano brilla,/ Que mucho más, Gerundia, me gustara/ Que supieras hacer una tortilla” (ibidem, p.62). Os versos insultuosos mostram a indignação que representava para os homens daquele período ter uma voz feminina que se manifestasse entre eles. Conforme alerta Mataix (2003, p.7), o fato de as mulheres lerem e escreverem poemas no século XIX era considerado um verdadeiro desacato aos modelos sociais dominantes. Virginia Woolf (1978, p.86), ao falar das atividades atribuídas e instituídas como femininas, lembra que se trata de uma visão limitada achar que as mulheres deveriam se contentar em fazer pudins, remendar meias, bordar e tocar piano, uma vez que as mulheres têm os mesmos anseios e necessidades do sexo oposto. Se fossem os homens destinados a essa condição do confinamento feminino, eles também se ocupariam dos afazeres domésticos.

Dessa forma, ao apontar as observações dos autores peruanos, Cecília problematiza o discurso masculino disseminado frente à produção de autoria feminina, mostrando, assim, como os homens, tanto os do século XIX (por meio do soneto) como os do século XX (por meio dos comentários de Núñez, escrito em 1938), posicionam-se em relação aos textos produzidos por mulheres. Ao levar em conta que um dos principais objetivos da crítica feminista atual é posicionar-se conscientemente diante do discurso dominante, pode-se afirmar que o ensaio já revela essa preocupação, embora escrito em 1956. A poetisa brasileira, portanto, parece esboçar seu caráter precursor, no que tange a essas questões. Após os comentários dos autores do Peru, em contraponto, é apresentada a visão de Flora

Tristán² (1803-1844), escritora comprometida com as causas da mulher e das classes minoritárias, que se posiciona contra essa superioridade masculina. Sobre ela, Cecília comenta:

Ia mais longe, Flora Tristán: achava as mulheres de Lima superiores aos homens em inteligência e força moral; e, como não havia, naquela época, nenhuma instituição para a educação nem de uns nem de outras, tal superioridade lhe parecia um dom direto de Deus. (Meireles, 1959, p.63)

Vale lembrar que Tristán teve seu livro *Peregrinaciones de una paria* queimado tanto na principal praça de Arequipa quanto no palco de um teatro limenho por volta do período 1837-1839 (Guiñazú, 2002). Fato que, conforme aponta Clara Angélica A. S. Cruz (2005, p.83), representa um retrocesso para a cidade de Lima, já que a capital havia se tornado um importante centro de atividades artísticas que, inclusive, driblava as determinações da realeza sobre os vetos que proibiam a circulação de romances. Por conta da repercussão dessa mesma obra, em outro ato de repressão, seu tio Pio Tristán cancela os pagamentos referentes à pensão que havia concedido a sua sobrinha.

Peregrinaciones foi publicado em Paris em 1838 e se tornou símbolo da luta pelos direitos das mulheres humildes. Há uma crítica à “situação social dos negros, das mulheres, dos escravos e, de uma forma geral, à opressão que incide sobre as classes trabalhadoras da América” (ibidem, p.83). Trata-se de um livro de viagens que “reúne as observações de uma europeia sobre a América Latina, incluindo diversos aspectos sociais que aparecem em seus comentários sobre cidades como Cabo Verde e Valparaíso” (Cruz, 2005, p.84).

É notável a influência que a figura de Flora Tristán e a sua produção exercem sobre outras escritoras. Prova disso é *Peregrinacio-*

2 De naturalidade francesa, filha mais velha do aristocrata peruano Mariano Tristán y Moscoso e da plebeia francesa Thérèse Leisné. Casa-se com o pintor e litógrafo André-François Chazal, de quem terá dois filhos, um deles será Aline, futura mãe do ilustre pintor Paul Gauguin.

nes de una alma triste, de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), publicado em Buenos Aires em 1875, que também corresponde a um relato de viagens “que inclui comentários sobre a situação social dos índios, negros e escravos” (Cruz, 2005, p.84).

Parece não ter sido gratuita a escolha da poetisa brasileira em começar seu ensaio contestando o discurso dominante peruano, pois, como se sabe, a exemplo de Tristán, tem-se no Peru, em comparação aos outros países hispano-americanos, um número significativo de mulheres que, ainda no século XIX, defenderam a autonomia feminina. Um exemplo é a argentina Juana Manuela Gorriti, mencionada anteriormente, que, em 1848, muda-se para Arequipa, fundando uma escola destinada ao ensino de meninas de famílias ricas peruanas. Com esse trabalho, ela consegue manter a si e a suas filhas (Cruz, 2005, p.80). Tal postura, ousada para a época, dará frutos, já que, concomitante com a escola para meninas, Juana Manuela, juntamente com a argentina Eduarda Mansilla (1834-1892) e a colombiana Soledad Acosta (1833-1913), promoviam tertúlias literárias, prática comum em países europeus, como França e Espanha. A proposta de realizar essas reuniões, mesmo que restrita a um grupo de mulheres pertencentes à classe burguesa, é bastante representativa para aquele momento.

Segundo destaca Cruz (2005, p.81): “Nessas tertúlias reunia-se o grupo mais seleta da cultura limenha, que participava lendo seus textos e poesias. De tal grupo sairia, mais tarde, a primeira geração de escritoras peruanas”. Os encontros que ocorriam na casa de Gorriti foram frequentados pela primeira geração de romancistas do Peru, como Clorinda Matto Turner (1852-1909), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Teresa Gonzáles de Fanning (1836-1918), Carolina Freyre Jaymes (1844-1916), Juana Manuela Lazo de Eléspuro (século XIX-?), Rosa Mercedes Riglos de Obergo (1845-1879), “todas elas conhecidas mais tarde como autoras de ensaios, poesias e romances, além de uma vasta obra jornalística em diversos periódicos da América” (Cruz, 2005, p.81).

É diante desse contexto que “Expressão feminina da poesia na América” segue discutindo o embate entre homens e mulheres,

apontando ser impertinente essa polêmica: “Esse duelo da inteligência masculina com a feminina é curioso de observar justamente no país da América em que se atribuem a duas poetisas anônimas alguns dos mais antigos versos dos tempos coloniais” (Maireles, 1959, p.63).

O poema ao qual Cecília se refere irá tratar do próprio princípio poético, além de denotar a importância da representação feminina na Poesia:

Porque, aunque sea verdad que no es factible
alcanzarse por arte lo que es vena,
la vena sin el arte es irrisible.

[...]

También Apolo se infundió en las nuestras,
y aún yo conozco en el Peru tres damas
que han dado en la Poesia heroicas muestras.

(apud Maireles, 1959, p.64)

Ainda sobre esses versos anônimos, a autora brasileira destaca os aspectos ligados à essência poética ressaltados no texto, chamando a atenção para a atualidade do mesmo, embora escrito entre os séculos XVII e XVIII.

A Poesia, segundo a autora, combate o vício, celebra a virtude, alivia penas e paixões, faz esquecer as tristezas, exalta façanhas, pinta a rara formosura das damas em rimas e sonetos, expõe conceitos, canta o bem do casto amor, etc., – *dons que até agora, malgrado tantas vicissitudes, continuam a ser-lhe atribuídos.* (Maireles, 1959, p.64, grifo meu)

Em seguida, Cecília Maireles fala sobre as poetisas Sórora Josefa del Castillo y Guevara e Sórora Juana Inés de la Cruz também dos séculos XVII e XVIII. Acerca desta última, salienta como a posteridade irá retomar elementos da poética da escritora mexicana:

veremos despertarem muitos, senão todos, dos rasgos peculiares aos poemas de Sórora Juana Inés de la Cruz: – desde as metáforas, como

“engano colorido”, às insistências da linguagem reiterada em explicações e comparações superpostas, da redundância às graças do inesperado, como esse “falso silogismo de cores”, – sem falar no conteúdo do próprio poema, na visão da transitoriedade terrena, no erro da aparência, na sucessão da fenomenologia, que viriam a ser tão particularmente glosados pelas escritoras – e escritores – destes últimos tempos. (Maireles, 1959, p.66)

Aliás, esta imagem do retrato (“engano colorido”) também é recuperada por Cecília em seus poemas. “Mulher ao espelho”, por exemplo, comentado na parte anterior, ilustra esse diálogo que se estabelece entre elas. Nesse texto poético, sob a percepção de que tudo é aparência, o *eu-lírico* se questiona: “Que mal faz, esta cor fingida/ do meu cabelo, e do meu rosto,/ se tudo é tinta: o mundo, a vida,/ o contentamento, o desgosto?” (Maireles, 2001, v.1, p.533-4). Essa ideia de que a vida gira em torno de uma falsa representação também é compartilhada por Sórora Juana, que diz: “Este que ves, engano colorido,/ [...] es un resguardo inútil para el Hado;/ es una necia diligencia errada;/ es un afán caduco; y, bién mirado,/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”³ (Cruz apud Maireles, 1959, p.65). Nesse sentido, tanto nos versos cecilianos quanto no soneto⁴ da poetisa mexicana, apontado no ensaio, tem-se a metáfora do espelho, do retrato que revela o conflito humano de “ser” e “parecer”. Eles também indicam a falência do indivíduo mediante a consciência da mortalidade humana. Assim, ao falar que a produção de Sórora Juana aparece refletida nas composições modernas, é como se a escritora brasileira confessasse a influência que a autora exerce em sua poesia.

Ainda acerca da presença de elementos como o espelho e o retrato na obra de Cecília Maireles, Maria Lucia Dal Farra aponta:

3 O poema faz referência aos clássicos versos de Góngora, questionando a incapacidade humana diante do seu inexorável destino (“el Hado”), a morte.

4 Trata-se de um soneto sem título que apresenta como introdução o seguinte comentário: “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión” (in Barreto, 1989, p.176).

A meu ver, são, em Cecília, os objetos especulares, tais como o “espelho” e o “retrato” (que se desdobram em “desenhos”, em “canções”, em “inscrições”, etc.) que auxiliam a eclodir nela o fervilhamento daquilo que a endereça ao âmbito das inquietações concernentes ao feminino. Aliás, lembro que o seu livro de poemas de 1949 ostenta justamente esse título sintomático: *Retrato natural*. (Dal Farra, 2003, p.10)

Percebe-se nesse comentário uma leitura que permite relacionar na produção cecilianiana a recorrência desses “objetos especulares” que vão ao encontro das questões referentes ao universo feminino.

Já no tocante à expressão feminina do século XIX, o ensaio cecilianiano ressalta a poesia da cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, da mexicana María Enriqueta e da peruana Adriana Buendía. Dessa forma, Cecília discute a temática amorosa executada por elas, destacando a presença de “rasgos bem femininos” em seus poemas. É interessante notar os comentários tecidos pela escritora brasileira acerca da relação entre o tema amoroso e os traços “femininos”:

a poetisa bendiz o amado; *rasgo bem feminino* e idêntico ao da mexicana Maria Enriqueta [...] Contente apenas com as lembranças do passado, Maria Enriqueta se preparará para pensar no seu amor perdido *como (diz ela) quem fala de um “cuento de hilandera” – coisa também muito feminina*. O sonho antigo se conservará numa saudade amável [...] (Mireles, 1959, p.67, grifos meus)

Ao vincular essas características possivelmente “femininas” à temática amorosa, a autora de *Vaga música* resvala num aspecto bastante polêmico no que concerne à literatura feita por mulheres. Afinal, falar de amor seria algo “bem feminino”? Estaria a mulher sempre destinada à figura mítica de Penélope – *la hilandera*? Pode-se dizer que está implícito aqui o conceito de *écriture féminine*, posteriormente analisado pela crítica feminista francesa, que irá discutir sobre a existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de autoria feminina. Nota-se, no decorrer da conferência,

que Cecília aos poucos vai pontuando o que ela entende por “expressão feminina”. O amor, segundo ela, seria um dos temas recorrentes na produção poética dessas mulheres.

Ainda sobre essas poetisas do século XIX, o ensaio segue acentuando a falta de audácia da produção feminina nessa fase. “As mulheres ainda não têm, por esse tempo, na América, pretensões muito vastas, com os seus versos” (Meireles, 1959, p.68). Percebe-se portanto que, embora Cecília afirme a existência de elementos “femininos” na poética dessas autoras, ela não acredita que seja essa a expressão mais apropriada. O século XX, nesse sentido, representaria o contraponto ao período anterior, sendo Delmira Agustini, conforme aponta o texto, o grande exemplo dessa mudança:

O novo século, porém, trouxe um ímpeto diferente, na voz de uma poetisa uruguaia. Quando Delmira Agustini publicou seu primeiro livro, em 1907, já exigia que sua Musa fosse “cambiante, misteriosa e complexa”. [...] E assim foi a sua Musa. Quebrando o ritmo regular do verso tradicional, capturando imagens arrojadas, por vezes espantosas [...] (Meireles, 1959, p.68)

Ao colocar Agustini como um marco na produção de autoria feminina na América, Cecília acaba deixando de lado alguns nomes do século XIX que desempenharam importante papel no que tange à formação da tradição literária de mulheres latino-americanas, como a argentina Juana Manso de Noronha (1819-1875), que, por causa do regime de Juan Manuel de Rosas, se exila em Montevidéu e no Brasil, onde funda o *Jornal das Senhoras* e, em 1853, regressa à Argentina, colocando em circulação outro periódico, *Álbum de Señoritas* (1854). De acordo com Mataix (2003), Juana Manso representa uma das intelectuais femininas mais interessantes da América Latina. Outra figura de destaque é a poeta, ensaísta e narradora colombiana Josefa Azevedo (1803-1861), que, em seu *Tratado de economía doméstica*, publicado em 1848, destaca a falta de estima masculina diante da produção de mulheres. Trata-se da

primeira escritora colombiana que rompe com o silêncio feminino no período colonial (Mataix, 2003, p.48). Também na Colômbia, é notável a atuação de Soledad Acosta, mencionada anteriormente, que se dedicou aos mais diversos tipos de texto, sem interrupção, com uma atividade bastante produtiva que envolvia crítica literária, traduções, jornalismo, crônicas de viagem, narrativas, teatro. Com *La mujer en la sociedad moderna* (1895), Acosta reescreve artigos publicados anteriormente, convertendo-os em homenagem às mulheres, o que, para a autora, se trata de uma realização pessoal. Essa obra, conforme destaca Mataix (2003, p.59) é um marco no que concerne à escrita ensaística sobre gênero na América Latina. Ainda cabe mencionar, no Peru, a escritora Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), que, nos ensaios “Influencia de la mujer en la civilización moderna” (1874) e “Perfeccionamiento de la educación y de la condición social de la mujer” (1876), defende a emancipação feminina em nome do progresso social e desenvolvimento da nação. Ideias completamente audaciosas para a Lima daquela época (Mataix, 2003, p.94).

Já a chilena Rosário Orrego de Uribe (1830-1899), apontada como a primeira mulher das letras no Chile, foi uma das personalidades que principiaram a luta pelos direitos femininos naquele país. Ela irá reivindicar o ingresso na Academia de Santiago como sócia honorária, título concedido pela primeira vez a uma mulher (ibidem, p.95). Outro nome, já destacado aqui e que merece ser comentado, é o de Eduarda Mansilla, que irá abordar, com sua obra *Lucía Miranda* (1860), uma representação feminina bem distinta dos padrões tradicionais, propondo alegoricamente a “feminização” como forma de rever os modelos opressores. Assim, ela parte do pressuposto de que, se a dicotomia entre grupos de marginalizados e dominantes (indígena/branco; homem/mulher) priorizasse a “humanidade” ou mesmo a intuição, a persuasão e a sociabilidade, valores estes instituídos como femininos, as condições poderiam ser melhores (Mataix, 2003, p.78). Essa ideia aponta para uma aproximação entre o gênero e a dialética relação “civilização e barbárie” que está tão presente na ideologia daquela época.

Embora Cecília Meireles, em seu ensaio, esteja se referindo especificamente à “expressão lírica feminina”, convém trazer à luz essas mulheres, que não são poucas, porta-vozes do discurso feminino, revelador de uma outra realidade do “imaginário hispano-americano do século XIX” (Mataix, 2003, p.78). Diante disso, não restam dúvidas de que há um grupo consistente de mulheres na América Latina que, antes mesmo de Agustini, apresentam propostas de mudanças frente à situação a que eram submetidas. Assim, a literatura será utilizada por elas como uma maneira de tomar a palavra. Ainda sobre esse aspecto, lembra Remédios Mataix:

Antes, entre las románticas de 1821-1836 se cuenta sólo con Flora Tristán, tangencial en el tejido social peruano, con Juana Manuela Lazo de Eléspuru, poeta y dramaturga, y con Rosa Mercedes Riglos de Obergoso [...] Toda ellas vivieron tiempos duros: tanto los conflictos marítimos entre España, Perú y Chile (1864-1871) como la Guerra del Pacífico (1879-1883) contribuyeron a arrancadas de la ilusión del paraíso doméstico y a hacerlas protagonizar la apertura de nuevos espacios literarios y de opinión en una sociedad que se aferraba aún a formas de vida de pensamiento muy tradicionales. (Mataix, 2003, p.103)

Já em relação às discussões que giram em torno da escrita de autoria feminina, é importante frisar que, no decorrer do ensaio, há uma tentativa de teorização, por assim dizer, da escritora brasileira. Ao falar, por exemplo, sobre o tema da maternidade na poesia de Delmira, toca-se novamente na questão do caráter da literatura produzida por mulheres: “Aliás, *o sentimento maternal que é, forçosamente*, um dos rasgos da poesia feminina, não aparece aqui bem definido” (Meireles, 1959, p.71, grifo meu). Entretanto, a poetisa uruguaia, como destaca Cecília, não apresenta esse “espírito” materno bem demarcado em seus poemas.

Observa-se que, mesmo levando em conta a multiplicidade de vozes presentes nos países ibero-americanos, a conferência ainda indica uma recorrência temática na expressão poética dessas auto-

ras. O que se diferenciaria, nesse caso, seria a maneira de lidar com os assuntos, conforme é elucidado no fragmento a seguir:

Mas, neste salto de um extremo a outro da América, sentimos que há temas permanentes, embora com tratamento diverso. [...]

Se quiséssemos fixar aspectos especificamente femininos da poesia ibero-americana, encontraríamos ainda em Cuba, antes de 1940, uma série de temas a anotar: versos de amor feliz, ilusões e desilusões, paixões sem esperança, bodas, maternidade, o berço, a criança, a infância, a família, brinquedos... Os sonhos de evasão, que frequentemente ocorrem, determinam versos a borboletas, andorinhas... O misticismo é a solução feliz dos desesperos... Mas, de todos os temas, o que se vai acentuar com mais angústia, na mais recente fase da poesia, é o da maternidade, seja como urgência ou frustração. (Meireles, 1959, *passim*, grifos meus)

Quando Cecília Meireles afirma a presença desses temas, em especial a maternidade, como um traço inevitavelmente feminino na poesia das ibero-americanas, ela vai ao encontro mais uma vez do conceito de *écriture féminine*, abordado pela crítica feminista francesa. É interessante observar que, embora Cecília considere a maternidade como aspecto recorrente na lírica de autoria feminina, sua produção poética não incorpora essa temática. Ainda sobre a relação entre o sentimento materno e a escrita das mulheres, lembra Hélène Cixous, uma das grandes representantes dessa vertente teórica:

En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de “la madre” que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una “madre” pegajosa, afectuosa; es la equívoco que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de descubrir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te

empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. *Voz: la leche inagotable*. Ha sido recobrada, La madre perdida. *La eternidad: es la voz mezclada con leche*. (Cixous, 1995, p.56, grifos meus)

De acordo com as palavras de Cixous, a maternidade corresponderia a uma metáfora da própria inquietação que percorre a produção de autoria feminina. A natureza biológica da mulher, que lhe designa a tarefa de alimentar, por meio da amamentação, é comparada aqui à voz que tenta se inscrever inesgotavelmente dentro do texto. Assim, os anseios do corpo feminino, segundo a escritora francesa, são representados de alguma maneira na escrita. Isto, por outro lado, institui a construção de uma feminilidade que segue em direção contrária aos interesses do patriarcado:

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: – individualmente: al inscribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. (Cixous, 1995, p.61, grifo do original)

Esse conceito que estabelece uma ligação entre o discurso feminino e o corpo da mulher se baseia na identidade feminina engendrada *na e pela* linguagem. Tal concepção, por sua vez, se sustenta na teoria lacaniana, que vê a linguagem como “uma prática significativa *na e pela qual* o sujeito se transforma em ser social” (Macedo & Amaral, 2005, p.53). É importante lembrar que, por focar sobretudo os fatores biológicos, psicológicos e linguísticos, essa ideia sobre a *écriture féminine* foi criticada, em particular pelas teóricas anglo-americanas, que tendem a priorizar os aspectos relacionados ao contexto social. Essa discussão, de certa maneira, também será

antecipada no ensaio ceciliano. Conforme aponta Cecília, o amadurecimento da linguagem proporcionado pelas “liberdades conquistadas” acarretará mudanças, inclusive no tratamento do tema da maternidade, que deixa de ser esboçado “com extrema delicadeza” – vai pouco a pouco assumindo forma exigente (Meireles, 1959, p.90). Nesse sentido, a grande presença de vozes líricas como a de Agustini no século XX, segundo ressalta a escritora brasileira, é compreensível de acordo com as próprias condições histórico-sociais às quais as mulheres foram submetidas.

É certo que as condições de educação já principiavam a ser outras, nesses primeiros anos do século 20. E as lutas pela afirmação do valor feminino em todos os campos alargavam facilidades que, um pouco antes, ainda pareceriam escandalosas. [...]

[...] as mulheres foram adotando uma linguagem mais franca e decidida, e as próprias mudanças trazidas pelo tempo, – o convívio nos estudos, as liberdades conquistadas, [...] lhes deram privilégios de traduzir em linguagem literária todas as emoções que antes pareceriam incompatíveis com a sua poesia. (Meireles, 1959, *passim*.)

Logo após esse último trecho, ao falar do processo de desenvolvimento que a escrita das mulheres foi adquirindo, Cecília Meireles destaca o movimento dúbio que essa “liberdade” pode representar. A poetisa, sutilmente, critica a produção que, segundo ela, realiza terapia literária:

É possível que certos excessos provenham da liberdade recente, ainda mal amadurecida; e como isso principia a acontecer em tempos de estudos psicanalíticos, não é de estranhar que muita coisa se leva à conta de terapêutica literária. (Meireles, 1959, p.89-90)

Percebe-se ainda que essa mesma sutileza ao tratar de questões tão controversas é um traço que perdura em toda a conferência. Quando se refere à postura da crítica tradicional, por exemplo, a autora de *Mar absoluto* comenta a preferência dos críticos por mulheres audaciosas, porém somente no âmbito literário:

Mas as vozes mais finas e discretas não são sempre as que melhor se ouvem. Os críticos, *que em geral são homens*, conservaram por muito tempo no coração o clamor alucinado de Delmira Agustini, e acharam prodigioso o encanto – muito verdadeiro, aliás, – de Juana de Ibarbouro. *Os homens gostam de mulheres audaciosas, pelo menos literariamente*. Com grande sabedoria observara, no século 17, Sórora Juana Inês de la Cruz:

“Hombres necios, que acusáis
a la mujer, sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis...”
(Meireles, 1959, p.89, grifos meus)

Esses versos de Sórora Juana, mencionados por Cecília, revelam a consciência da poetisa brasileira em relação ao discurso e ao posicionamento que a crítica tradicional adota frente à produção feminina. Assim como a escritora brasileira, Rosario Castellanos também irá chamar a atenção para essa questão:

O mundo que para mim está fechado tem um nome: chama-se cultura. Seus habitantes são todos do sexo masculino. Denominam a si mesmos homens e humanidade a sua faculdade de viver no mundo da cultura e de se aclimatar a ele. (Castellanos apud Miller, 1987, p.99)

Convém retomar aqui as observações de Nelly Novaes Coelho (1993, p.16) sobre a presença de uma *consciência crítica* na produção feminina brasileira. Ela aponta o período a partir da década de 1960 como um momento de maior expressividade desse “espírito consciente”. Porém, diante das ideias apresentadas por Cecília nesse ensaio, não há dúvidas de que a autora de *Viagem* já compartilha dessa *consciência*, desarticulando esse discurso dominante, não se submetendo a ele; posicionando-se, portanto, de maneira transgressora, se assim se pode dizer. “Ao *romper o silêncio* em que sempre foi colocado, o ‘feminino’ iguala-se também ao revolucionário, o subversivo, porque propõe a sair da posição secundária em que se

achava” (Pinto, 1990, p.26, grifo meu). Para Cixous, o simples ato de a mulher falar já é uma atitude de transgressão: “Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino” (Cixous, 1995, p.55).

Observações como essas de Cecília Meireles, Sórora Juana, Rosario Castellanos, Hélène Cixous e Cristina Ferreira Pinto, em síntese, denunciam a reclusão feminina à qual as mulheres estão sujeitas, por estarem circunscritas dentro do universo masculino/dominante.

“Expressão feminina da poesia na América”, desse modo, prossegue com comentários sobre a poética de outras autoras hispano-americanas do século XX. São mencionados traços significativos em suas obras e, assim, salienta-se a representatividade da expressão lírica dessas poetisas.

Já no que se refere a uma possível expressão feminina ou masculina nas manifestações artísticas, Cecília ressalta:

Se quisermos tentar um ensaio sobre a fisionomia poética da mulher na América, encontraremos grande dificuldade em separá-la nitidamente da fisionomia masculina, no que respeita às suas produções, nestes últimos tempos. *O espírito – e a arte que é uma de suas manifestações – talvez seja essencialmente andrógino. As condições sociais, no entanto, separaram por muito tempo o homem e a mulher em campos específicos.* (Meireles, 1959, p.102, grifo meu)

Essa concepção da “arte essencialmente andrógina” é defendida por Virginia Woolf em *A Room of One’s Own* (1929). Para ela, o ideal é a existência de características femininas e masculinas num mesmo indivíduo (mulher ou homem):

deve-se ser mulher-masculinizada ou homem-feminizado. [...] Tem que existir qualquer colaboração de espírito entre o homem e a mulher antes de completo o ato criador. *Tem que se consumir um casamento de opostos. O espírito tem que se revelar totalmente aberto, para se ficar com*

a sensação de que o escritor está a comunicar a sua experiência em plenitude. (Woolf, 1978, p.122, grifo meu)

Assim, segundo a autora inglesa, o escritor, para alcançar a plenitude do seu ato de criação, deve unir os opostos (masculino e feminino). Um grande exemplo desse conceito de “mente andrógina” é a própria personagem Orlando, de Woolf, comentada anteriormente neste trabalho.

Essa proposta de “neutralização do gênero” de Woolf, conforme apontou Showalter (1978 apud Macedo & Amaral, 2005, p.5), consiste num projeto utópico, já que não se pode fugir dos confrontos entre os sexos. Outras feministas também irão contestar essa ideia da autora de Orlando. Para Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p.144), por exemplo, fundir masculino e feminino “é romper com a própria dinâmica da vida”. Ela ainda chama a atenção para a mutação sofrida pela imagem do Andrógino no mundo moderno, salientando a cicatriz deixada pelo mito:

O Andrógino do nosso tempo tem cara de homem, e esconde o feminino como deformação, como erro, como falta, como ausência. [...] O Andrógino moderno teve um outro destino. Separadas, suas metas se atritaram em asperezas tão diversas que, uma vez reencontradas, já não formam um perfeito encaixe. [...] O Andrógino moderno, é ele sim, uma deformação. Mas o outro do mito, como mito sobrevive. Em cada um de nós, a ferida do Andrógino que jamais cicatrizou. (Oliveira, 1999, p.146)

Após comentar uma possível androginia nas manifestações artísticas, a poetisa brasileira aponta as condições sociais como fator fundamental para compreender a relação da diferença sexual. Pode-se dizer que há aqui um conceito de gênero bastante atual, ao levar em conta que este é visto atualmente como “uma organização social da diferença sexual” (Nicholson, 2000), em outras palavras, que a identidade sexual não se constrói somente pelas diferenças biológicas, mas pelas divergências sociais e culturais a que a sociedade submete o indivíduo.

Considerando que as questões referentes à diferença de “gênero” tiveram destaque nos estudos femininos norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970 (Humm, 1994) e que, em 1949, tem-se a publicação de *O segundo sexo*, de Beauvoir, pode-se afirmar que é bastante pioneira a postura de Cecília Meireles no que concerne aos estudos literários feministas na América Latina. Já em 1956, ela esboça questões que apenas posteriormente serão estudadas com afinco pelas teóricas francesas e anglo-americanas.

O ensaio ainda discute as condições sociais a que a figura feminina foi submetida historicamente. Segundo Cecília, as mulheres não irão aceitar a situação que lhes foi previamente imposta mesmo diante das dificuldades, superando, assim, o estado de reclusão a que estavam destinadas:

Reclusa em sua ignorância do mundo, guardiã da casa e dos filhos, seu vocabulário teria de organizar-se em horizontes próximos, fáceis de atingir pelos habitantes de seu modesto reino. Entregue à sua sorte assim prescrita, atravessou os tempos em cativo ou sacrário, quase incomunicável, como os prisioneiros e os deuses. Nem por isso as faculdades da alma deixaram de palpitar sob esses muros. (Meireles, 1959, p.102)

Assim como as “Penélopes obscuras” elucidadas no poema “Uma pequena aldeia”, analisado na parte anterior, as mulheres estariam confinadas à reclusão, restando-lhes a tarefa de cumprir o seu destino de “guardiã da casa e dos filhos”.

Nesse sentido, o fragmento também revela uma espécie de superioridade feminina que, embora circunscrita ao universo doméstico, consegue se sobrelevar mediante sua condição. Tal comentário remete a um trecho em que Sórora Juana, em resposta irônica a Sórora Filotea de la Cruz, defende essa “soberania” feminina:

Pues, ¿qué os pudiera contar señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [...] ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofar de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo: Que *bien se*

puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir, viendo estas co-sillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. (Cruz, 1959, p.160, grifos do original)

Ainda sobre esse assunto, Beauvoir comenta que o ato de criação, fundamental à essência da liberdade humana, para as mulheres significa um duplo esforço, já que para consegui-lo é necessário apreender dessa mesma condição repressora uma forma de ultrapassar a situação condicionadora:

A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, pôr-se sem equívoco como uma liberdade para alimentar tal pretensão. *As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher restringem seu domínio sobre o universo.* Quando o combate é conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair; ora, *é preciso primeiramente emergir dele numa soberana solidão, se se quer tentar reapreendê-lo:* o que fala primeiramente à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, o aprendizado de seu desamparo e de sua transcendência. (Beauvoir, 1960, p.480, grifos meus)

Para Cecília Meireles, essa necessidade de se colocar diante do mundo, bem como esse sentimento de inquietação que percorre a poesia feminina, não é um privilégio somente das mulheres, e sim dos “verdadeiros poetas”:

Vemos como, de uma poesia quase essencialmente doméstica, *a mulher tem alcançado experiências idênticas à do homem, no domínio literário.* E vemos que essas experiências não se resolvem apenas em composições plasticamente arquitetadas, mas que, sob essa arquitetura existe uma elaboração do espírito, uma inquietação e uma investigação de caminhos interiores, com os recursos inerentes à Poesia, isto é, por uma forma de Conhecimento que não é nem científico nem filosófico. *Não se pode dizer, porém, que isso seja um privilégio da mulher; é um privilégio dos verdadeiros poetas, apenas.* (Meireles, 1959, p.103, grifos meus)

Os verdadeiros poetas, em outras palavras, seriam aqueles que conseguem transitar por um campo que não é privilégio do universo feminino e nem sequer do masculino. Diante desses comentários, nota-se uma ideia de igualdade entre os sexos que, de certa maneira, norteia-se no conceito de androginia de Woolf, apontado anteriormente. É interessante observar que, durante a conferência, a poetisa brasileira deixa transparecer essa noção de uniformidade entre a escrita de homens e mulheres, o que não é de se estranhar, já que Cecília está inserida dentro de um contexto social em que predomina a concepção de igualdade. Nesse momento, o que prevalece é ter os mesmos direitos dos homens e conseguir, portanto, alcançar as qualidades atribuídas como masculinas. Isto explicaria, por exemplo, o fato de a autora de *Romanceiro da Inconfidência* não gostar de ser chamada de “poetisa”, assim como outras escritoras da sua época. Como lembra Maria Lúcia Dal Farra, o vocábulo “poetisa” ficou carregado de sentido pejorativo, pois a ele vinculou-se a qualidade dos poemas produzidos pela pequeno-burguesa que serviam como simples passatempo. Ainda sobre o uso desse termo, Cecília, numa entrevista⁵ para *A Gazeta*, de São Paulo, confessa que a mulher poetisa é tratada “apenas como *dilettante*”; ela complementa:

Considera-se que o poeta tem sempre coisas a dizer, mas a poetisa, não. Em geral, o homem costuma segregar a mulher que escreve, que é, por assim dizer, uma mulher prendada. Dizem os homens que a poesia na mulher é uma habilidade. [Mas] (...) a mulher também tem o que dizer. Tal como o homem, também tem uma experiência humana. (Mireles, 1953, apud Dal Farra, 2003, p.7)

Se, por um lado, o ensaio ceciliano manifesta esse conceito de igualdade entre a produção feminina e a masculina, por outro, ao tentar definir o que é a expressão feminina na América, Cecília acaba mapeando as particularidades (diferenças) na produção poética

5 Refere-se à entrevista do dia 28 de novembro de 1953.

dessas mulheres; indicando, desse modo, a existência de marcas no discurso das poetisas. Na tentativa de mostrar “como” e “o que” essas vozes revelam, ela mostra o que entende como feminino. É perante esse impasse entre aspectos convergentes e divergentes que a conferência se perfila. De acordo com a própria natureza do ensaio, é parte da sua essência apresentar este jogo a partir das contradições:

O ensaio tem a ver, todavia com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. (Adorno, 2003, p.44)

Cabe mencionar que “Expressão feminina da poesia na América” também irá abordar a importância da mulher no que concerne à preservação da memória no contexto da história da civilização:

Se considerarmos ainda que uma boa parte da sabedoria universal foi defendida, desde remotos tempos, oralmente, pela mulher, na conservação do Folclore literário, veremos que, sem instrução sistematizada, a mulher, na América e no mundo, foi, ela mesma, um livro vivo e emocionante, repleto de canções de berço, histórias encantadas, contos, lendas, provérbios, fábulas, rimas para dançar e curar, parlendas para rir, exorcismos contra o mal, orações para conversar com Deus, salvar a alma dos vivos e redimir a dos mortos – enfim, todos os ensinamentos morais e práticos retidos permanentemente pela memória, e transmitidos com mais ou menos encanto de estilo, segundo os dons naturais de imaginação e linguagem de cada uma. (Meyreles, 1959, p.102-3)

O trecho anterior chama a atenção para a decisiva participação da figura feminina como guardiã e responsável pela transmissão da cultura entre os povos. Dessa forma, a voz da mulher, submersa no império da literatura escrita, resiste por meio da tradição oral.

Esta, segundo Cixous, se fará presente na produção de autoria feminina, constituindo, portanto, uma das marcas da “feminilidade” do texto:

La feminidad en la escritura creo que pasa por un privilegio de la voz: *escritura y voz se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos.* (Cixous, 1995, p.54-5, grifo do original)

A oralidade, que também integra a própria essência da poesia, conforme é ressaltado na conferência, irá auxiliar as mulheres na sua “disciplina poética”:

Não é, pois, para admirar que, ao sair de sua cidadela, e dona de recursos ilimitados, num tempo em que tudo passava a ser permitido, a mulher demonstrasse aptidões enormes para o ritmo, a rima, a invenção imaginativa, o jogo de imagens, – que constituem quase toda a disciplina poética. (Meireles, 1959, p.103)

A poetisa brasileira ainda destaca, no ensaio, a pluralidade de manifestações assumidas pelo discurso feminino. Segundo aponta Cecília, assim como uma artesã que manuseia delicadamente sua criação artística, a mulher consegue lidar com as múltiplas facetas que a linguagem incorpora:

Com o acesso aos estudos universitários, em que se tem revelado tão prodigiosa, com uma sensibilidade experimentada em todos os transe da vida, *a mulher se realiza em Poesia com uma mesma naturalidade do homem, que a ela vem por outros caminhos.* Nada está fora de seu alcance: nem o poder verbal, nem a sutileza da linguagem, nem a variedade de invenções que cabem no seu artesanato. *Da mais casta simplicidade ao mais vibrante tumulto, sua voz pode ter todos os timbres e expressões.* (Meireles, 1959, p.103-4, grifos meus)

Assim, o texto ceciliano finaliza salientando que a realização feminina no âmbito literário não impede que ela transite também pelo universo doméstico. Para a autora, a mulher consegue percorrer os mais diversos campos sem perder a “arte”, ou melhor, a engenharia poética e nem sequer a “veia”, o dom, a inspiração que, por sua vez, estariam vinculados à mensagem que se pretende transmitir de acordo com o ponto de vista emocional e espiritual de cada escritor/a.

Com base no que foi exposto até o momento, pode-se inferir que há uma tentativa de autoconhecimento por parte de Cecília; isso indica uma forma de interpretar, entender e valorizar a sua própria condição de mulher que escreve. Sobre essa questão, Elaine Showalter aponta:

Já que a maioria das críticas feministas são também escritoras, dividimos esta herança precária; cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção a autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica. (Showalter, 1994, p.50)

Pode-se afirmar, portanto, que Cecília Meireles não deixa simplesmente uma “marca feminina”; ela se posiciona de modo bastante significativo no que concerne às discussões sobre as condições da mulher dentro do contexto social em que esteve inserida. É sob a luz inaugural que “Expressão feminina da poesia na América” oscila entre as principais questões que giram em torno das escolas francesas e anglo-americanas. O ensaio traz as inquietações que estão no cerne dessas duas tendências teóricas. Parece possível, portanto, olhar esse ensaio ceciliano pelo viés da crítica feminista atual, como forma de salientar seu aspecto pioneiro no que tange aos estudos acerca da produção de autoria feminina latino-americana.