

Revista de Literatura,
História e Memória

Narrativas da Memória:
O Discurso Feminino

ISSN 1809-5313

VOL. 3 - Nº 3 - 2007

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 177-193

O DISCURSO FEMININO NA AMÉRICA LATINA: UM BREVE RECORTE ENTRE BRASIL E URUGUAI

SILVA, Jacicarla Souza da (UNIOESTE)¹

RESUMO: Circunscritos no universo dominado pelos valores patriarcais, os textos de autoria feminina constituem uma produção silenciada pelos processos literários tradicionais. Ao levar em conta o contexto latino-americano, pode-se afirmar que se trata de uma condição de “dupla margem”. Em vista disso, os estudos pós-colonialistas, com base nas idéias de Foucault sobre poder, irão despertar na crítica feminista latino-americana um olhar mais atento às questões que norteiam a condição da América Latina como comunidade cultural marginalizada quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à cultura européia. É diante dessa perspectiva que este artigo pretende destacar, por meio da expressividade poética de escritoras latino-americanas, como a brasileira Cecília Meireles e as poetisas uruguaias Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez e Ida Vitale, o discurso feminino que tenta romper com a condição de duplo confinamento a que essas mulheres foram submetidas historicamente. Além disso, espera-se que, ao apontar o diálogo estabelecido entre essas escritoras da América Latina, seja possível notar a existência de grupos articulados que questionam sobre a própria condição feminina. Nesse sentido, busca-se ressaltar a decisiva participação da figura feminina como guardiã e responsável pela transmissão da cultura entre os povos, uma vez que essa voz, submersa no império da escrita, irá resistir através da tradição oral.

PALAVRAS – CHAVE: Literatura de autoria feminina; poetisas latino-americanas; Cecília Meireles; escritoras uruguaias.

RESUMEN: Circunscritos en el universo dominado por los valores patriarcales, los textos de autoría femenina constituyen una producción silenciada por los procesos literarios tradicionales. Al tener en cuenta el contexto latinoamericano, se puede afirmar que se trata de una condición de “doble margen”. Frente a ello, los estudios poscolonialistas, basados en las ideas de Foucault sobre poder, van a suscitar en la crítica feminista latinoamericana una mirada más atenta a las cuestiones relacionadas a la condición de Latinoamérica como comunidad cultural marginada en cuanto a la lengua, al discurso y la identidad en relación con la cultura europea. Es frente esa perspectiva que este artículo pretende destacar, por medio de la expresividad poética de escritoras latinoamericanas, como, la brasileña Cecília Meireles y las poetisas uruguayas Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez e Ida Vitale, el discurso femenino que intenta romper con la condición de doble encierro que esas mujeres fueron sometidas históricamente. Además, se espera que, al apuntar el diálogo establecido entre esas escritoras de Latinoamérica, sea posible notar la existencia

de grupos articulados que cuestionan sobre la propia condición femenina. En ese sentido, se busca señalar la decisiva participación de la figura femenina como guardiana y responsable por la transmisión de cultura entre los pueblos, una vez que esa voz, sumergida en el imperio de la escrita, va a resistir a través de la tradición oral.

PALABRAS CLAVE: Literatura de autoría femenina; poetisas latinoamericanas; Cecília Meireles, poetisas uruguayas.

A CRÍTICA FEMINISTA NA AMÉRICA LATINA

A prática do feminismo em países do Terceiro Mundo apresenta um traço bastante peculiar, manifestando-se junto às atividades políticas. Estudiosas como Beatriz Sarlo e Jean Franco chamam a atenção para a importância que as mulheres tiveram no processo político latino-americano.

Na América Latina, dois eventos contribuíram para o ressurgimento dos movimentos de mulheres – os regimes autoritários dos anos 70 e a dificuldade extrema provocada pela crise das dívidas externas e pelas políticas neoconservadoras postas em prática sem o escudo protetor do Estado de bem-estar social (FRANCO, 1992, p.II).

Convém ainda lembrar que, apesar da presença de estudos teóricos nas décadas de 70 e 80, é a partir da segunda metade dos anos 80 que aparecem notáveis reflexões que permeiam a crítica feminista na América Latina. Jorgelina Corbata (2002, p.15) cita como marco a obra *La sartén por el mango* (1985), organizado por Patricia Elena González e Eliana Ortega, em que se notam trabalhos pioneiros, como “*La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina*” de Sara Castro Klaren e “*Las tretas del débil*”, de Josefina Ludmer. Corbata também destaca a atuação de Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo no livro *Women’s Writing in Latin American* (1991). Essas autoras, em síntese, irão propor uma releitura das feministas francesas e anglo-americanas, pensando nas particularidades étnico-político-sociais do Terceiro Mundo.

Com ênfase na relação entre Norte/Sul, Francine Masiello (1996), no artigo “*Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal*”, resgata as reflexões de Jean Franco para alertar sobre os riscos que implicam o discurso dominante difundido pelas metrópoles. Acerca disso, Corbata comenta:

En su análisis del poder de la mediación como discurso cultural, a Masiello le interesa sobre todo su examen en relación con la identidad femenina. Y es allí donde encuentra que las autoras norteamericanas que estudian mujeres latinoamericanas practican a menudo formas de rescate y conversión en el proceso de lo que llama “fantasear al otro”, acentuando en

especial las diferencias entre el sistema del norte y del sur (CORBATA, 2002, p.31).

No que se refere ao posicionamento da crítica tradicional, vale destacar as considerações de Sylvia Molloy (1991), que mostra como a imagem de muitas escritoras é construída de maneira estereotipada:

[...] *la visión de Delmira Agustini como la **virgen licenciosa**; Alfonsina Storni como una **ridícula virago**; Victoria Ocampo como la anfitriona con **veleidades intelectuales**; Gabriela Mistral como la **madre espiritual**; Norah Lange como la **dadaísta extravagante** y Silvina Ocampo como la **excéntrica perversa*** (MOLLOY apud CORBATA, 2002, p.20-21, grifos do autor).

Outro nome de grande representatividade, ainda no que diz respeito aos estudos da crítica feminista na América Latina, é o de Rosario Castellanos; segundo apontou Beth Miller (1987, p.94), "Castellanos viu desde cedo os problemas da mulher dentro de um contexto social, econômico e histórico. Ela relaciona a luta da mulher com outras lutas." Miller ainda considera a atuação da escritora mexicana como um "ponto de partida do movimento feminista contemporâneo no México" (p.98).

Sob influência das obras de Woolf e Beauvoir, Castellanos também irá problematizar o desnível sócio-econômico existente entre a América Latina e os Estados Unidos, questionando a falta de iniciativa das mulheres mexicanas. "Será que não há mulheres entre nós? Será que os rituais de abnegação as atarantou de tal maneira que não se dão conta de quais são as suas condições de vida?" (CASTELLANOS apud MILLER, op.cit., p.97).

Ainda no México, destaca-se o nome de Eliana Poniatowska, como os de Luisa Valenzuela e Tununa Mercado, na Argentina; Cristina Peri Rossi, no Uruguai; Diameda Eltit e Gabriela Mora, no Chile. Esta última vê a crítica feminista como aquela capaz de realizar uma leitura que questione "os cânones estabelecedores de hierarquias de qualidade, obrigando o reexame dos princípios e os métodos que têm contribuído para formar nossos juízos" (DUARTE, 1990, p.21).

É importante mencionar que o enfoque pós-colonialista, com base nas idéias de Foucault sobre poder, irá despertar na crítica feminista latino-americana um olhar mais atento às questões que norteiam a condição de marginalizados quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à Europa.

Nas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertencem a uma *hierarquia* em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. O colonizador, seja espanhol, português, inglês, se impõe como poderoso, civilizado, culto, forte, versado na ciência e na literatura. Por outro lado, o colonizado é descrito constantemente

como sem roupa, sem religião, sem lar, sem tecnologia, ou seja, em nível bestial (BONNICI, 2005, p.230, grifo do autor).

Desta forma, nas sociedades pós-coloniais, a cultura dominante irá sempre se colocar de maneira superior; o que não se inscreve nela ficará à margem. E ao sujeito "marginal" caberá o confinamento e o silêncio. Diante dessa situação, não é de se estranhar que a mulher nas sociedades pós-coloniais seja "duplamente subalterna", uma vez que ela:

é o objeto da historiografia colonialista e da construção de gênero. [...] a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada. [...] Os objetivos dos discursos pós-coloniais e do feminismo, nesse sentido, é a integração da mulher marginalizada à sociedade (BONNICI, 2005, p.231).

Em face dessa tentativa de integrar a mulher à sociedade, os estudos literários pós-coloniais e feministas propõem uma releitura de obras canônicas que serviram de veículo para os interesses particulares de grupos restritos. Essa *leitura contrapontual*, conforme define Bonnici, equivaleria ao processo de *descolonização*, em que há o "desmascaramento e demolição do poder colonial em todos os aspectos." (Ib., p.236) Olhar por esse viés é importante, já que nos deparamos constantemente com "resquícios poderosos, sempre latentes, das forças culturais e institucionais que sustentavam o poder colonial." (Ib., p.236-237). Pode-se afirmar, desta maneira, que os princípios da descolonização têm como objetivo desafiar "a centralidade, à universalização e às forças hegemônicas", bem como atentar para "a marginalidade ou excentricidade (raça, gênero, normalidade psicológica, exclusão, distância social, hibridismo cultural) é uma fonte de energia criativa." (Ib., p.237)

Ao tratar de vozes femininas que se inserem em sociedades pós-colonialistas, como é o caso da América Latina, as mulheres têm um duplo desafio pela frente, uma vez estão confinadas numa situação de dupla margem. Em vista disso, tornam-se importantes os estudos da crítica feminista latino-americana que visam a analisar as particularidades presentes nesse contexto que, com certeza, diferem da realidade dos países desenvolvidos.

Conforme destaca Heloisa Buarque de Hollanda, analisar as questões relacionadas aos diversos contextos sociais na América Latina é essencial, já que "apontam um caminho interessante para a própria ampliação e para o desenvolvimento da reflexão feminista contemporânea" (HOLLANDA, 1992, p.9).

Compartilhando dessa idéia, em "Como e porque somos feministas", Si-

mone Pereira Schmidt (2004) atenta para a importância de olhar as especificidades do contexto latino-americano, sem deixar de lado a contribuição das “matriarcas”, como ela denomina, ou mesmo as teorias vindas de outros países.

Não há como, efetivamente escrever a história do feminismo reivindicando uma especificidade construída a partir de fora da nossa experiência. Por isso talvez a tarefa mais urgente para a teoria feminista agora seja a de reler sua história do movimento de mulheres na América Latina e as teorias produzidas no espaço acadêmico, traduzidas (no sentido de tradução assinalado por Homi Bhabha como tarefa da crítica pós-colonial) dos grandes centros hegemônicos (SCHMIDT, 2004, p.21).

Jean Franco (1992, p.12) também chama a atenção também para o fato de o movimento feminista ainda representar os interesses da classe média, presos aos ideais dos movimentos europeus e norte-americanos. Em vista disso, pode-se afirmar que a principal proposta da crítica feminista na América Latina hoje é fazer outra leitura das teorias européias e norte-americanas, com a finalidade de estabelecer um *corpus* teórico, fundamentado em suas respectivas circunstâncias, que apresente, portanto, as especificidades culturais latino-americanas.

A PRESENÇA DO UNIVERSO FEMININO NA PÓETICA LATINO-AMERICANA: CECÍLIA E AS POETISAS URUGUAIAS

Grande parte do discurso crítico sobre a poetisa Cecília Meireles insiste em apontá-la como a “pastora de nuvens” que sempre transita pelo campo do etéreo, do efêmero e que não se envolve com assuntos relacionados ao contexto social da sua época. Trata-se do olhar condescendente em relação à mulher que escreve, como designou Sylvia Paixão (1990), em que se nutre a idéia de que as vozes femininas manifestam-se somente diante de temas mais amenos que, por sua vez, são tratados de maneira delicada e sublime.

Em contraposição a essa crítica ceciliana, tenta-se mostrar, neste momento, por meio dos textos poéticos de Cecília Meireles, a preocupação da autora brasileira em problematizar questões que permeiam a escrita de autoria feminina.

No que diz respeito à imagem que se criou acerca da “poesia feminina” de Cecília Meireles, Mario de Andrade, no texto “Cecília e a poesia”, escrito em 1939, comenta que por ter sido a primeira mulher na história intelectual do Brasil premiada pela Academia Brasileira de Letras, em 1939, ela estaria sacrificando-se a si mesma, ao aceitar essa premiação, uma vez que esse reconhecimento por parte da Academia irá situá-la como uma espécie de “modelo” a ser seguido e reve-

renciado, que, por conseguinte, não escapará de rótulos.

Além disso, o fato de Cecília ter colaborado para a revista *Festa* coo-
perou para que a crítica sobre a poetisa vinculasse a idéia de ser ela alheia ao moder-
nismo, bem como ao contexto social da sua época.

Pode-se dizer que há uma certa tendência da crítica ceciliana em crista-
lizar o discurso crítico sobre a sua produção, ao invés de propor outras leituras
acerca da mesma. Nesse sentido, ao considerar “que a leitura não descobre o que a
obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-
lhe sentido(s)”, como apontou Leyla Perrone-Moisés (1998, p.13), cabe agora, em
contrapartida à linhagem da crítica tradicional ceciliana, fazer uma sucinta apreci-
ação acerca de alguns textos da escritora brasileira sob um outro prisma, pontuan-
do a maneira como Cecília Meireles vai ao encontro das discussões que giram em
torno da condição feminina.

Uma pequena aldeia

No canto do galo há uma pequena aldeia
de mulheres risonhas e pobres
que trabalham em casas de pedra
com belos braços brancos
e olhos cor de lágrima

São umas corajosas mulheres
que tecem em teares antigos,
são Penélopes obscuras
em suas casas de pedra
com fogões de pedra
nestes tempos de pedra.

Elas, porém, cantam com frescura,
a leveza, a graça, a alegria generosa
da água das cascatas,
A morte é um dia santo
para sempre no céu.

1961

(MEIRELES, 2001, v.2, p.1893-4)

Escrito provavelmente em 1961, data apontada ao final do texto, “Uma

que corre de dentro do mundo
pelo mundo
para fora do mundo.

No canto do galo há, de repente,
essa pequena aldeia,
com essas belas mulheres,
essas boas mulheres escondidas,
essas criaturas lendárias
que trabalham e cantam
e morrem.

O amor é uma roseira à sua porta,
o sonho é um barco no mar
a vida é uma brasa na lareira
um pano que nasce, fio a fio.

pequena aldeia” apresenta uma figura feminina de “mulheres lendárias” que cumpram seu destino, o qual se resume em “trabalhar, cantar e morrer”. Apesar dos tempos de pedra, essas mulheres não perdem a alegria e cantam a vida. Esse canto encontra-se representado aqui pela água das cascatas que “corre de dentro do mundo/ pelo mundo/ para fora do mundo.” Ainda sobre esses versos, é possível observar a dimensão que essas mulheres, mesmo morando em uma pequena aldeia, vão ganhando dentro do universo do poema.

É interessante observar que a expressão “no canto do galo” assume um sentido ambíguo, podendo remeter ao espaço físico em que o masculino predomina ou, ainda, pode estar relacionado ao amanhecer do dia.

Ao enfocar essas “belas e boas mulheres escondidas”, pode-se dizer que o texto coloca em discussão a própria condição feminina que se centra nessa figura lendária de “Penélopes obscuras” que, confinadas em um ambiente árduo, tendem a cumprir o seu destino.

Cecília Meireles, na conferência “Expressão feminina da poesia na América”, proferida no ano de 1956 e publicada em 1959 pelo M.E.C. no volume *Três conferências sobre cultura hispano-americana*, chama a atenção para a produção lírica de autoria feminina na América Hispânica, destacando a atuação das poetisas uruguaias:

Grande é a riqueza do Uruguai em valores literários femininos. Ao lado de Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini e María Eugenia Vaz Ferreira, coloca-se o nome de Esther de Cáceres. De raiz mística seus versos sugerem mais do que dizem. Têm uma herança musical de estribilhos e paralelismos de canções medievais (MEIRELES, 1959, p.82, grifo meu).

Cabe dizer que esse texto da autora brasileira menciona vinte e oito poetisas hispano-americanas, dentre elas, dez são uruguaias. As escritoras do Uruguai citadas por Cecília têm um importante papel em relação à escrita de autoria feminina, como inovadoras e grandes representantes da poesia produzida por mulheres na América. Diante disso, pretende-se destacar, neste momento, o diálogo que se estabelece entre Cecília Meireles e as poetisas uruguaias Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez e Ida Vitale.

Esther de Cáceres (1903-1971) foi uma intelectual bastante ativa, preocupada com as questões culturais de seu país, que atuou também como ensaísta. “*Su amistad personal y epistolar con grandes figuras de la intelectualidad de nuestro país y de América la hizo participar activamente en extensos círculos del movimiento cultural americano.*” (DICCIONARIO DE LA LITERATURA..., 1987, p.125. tomo I) A autora uruguaia apresenta uma vasta produção poética. Publicou mais de dez títulos, a saber: *Las insulas extrañas* (1929), *Canción de Esther de Cáceres* (1931),

Libro de la soledad (1933), *Los cielos* (1935), *Cruz y éxtasis de la pasión* (1937), *El alma y el ángel* (1938), *Espejo sin muerte* (1941), *Concierto de amor* (1944), *Madrigales, trances, saetas* (1947), *Mar en el mar* (1947), *Paso de la noche* (1957), *Los cantos del destierro* (1963), *Tiempo y abismo* (1965) e *Canto destierro* (1969).

Nota-se que “o canto” metafórico de Cecília Meireles é *Cântico*, assim como em Cecília, representa o próprio sentido da criação poética, como pode ser observado no poema abaixo, presente na obra *Las islas extrañas* (1929):

He aquí mis manos:

*He aquí mi voz,
en donde están llorando
mis primaveras muertas.*

*mi fino silencio,
mi libertad de las cosas terrenas.*
(CÁCERES, 1945, p.15-16)

He aquí mi alma,

Este poema sem título apresenta a imagem de um *eu-lírico* que se lamenta diante da perda do seu encanto, dos olhos envelhecidos, das primaveras mortas e do silêncio, o que remete ao texto poético “Apresentação” de Cecília Meireles, pertencente ao livro *Retrato natural* (1949):

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era o amor e, de outro, esquecimento.

(MEIRELES, 2001, v.I, p.606)

Percebe-se que as quatro estrofes correspondem-se mutuamente. Nos dois textos, a presença do advérbio “aqui” cria uma proximidade, enfatizando a idéia de que o poema fala de si próprio, ou melhor, do seu ofício de “cantar”. Apesar da areia clara e delicada, da concha vazia, do coral quebrado e do mar solitário, o canto

persiste. A fragilidade a que remetem esses elementos reiterados a cada verso reforça a idéia de brevidade da vida. Assim, mediante essa consciência de que tudo é fugidio, o sentimento de fracasso com que se depara o *eu-lírico* perdura, fazendo com que a concha vazia continue lamentando as primaveras mortas.

Outra poetisa uruguaia que merece destaque é Sara de Ibáñez (1909-1971). Ela publicou em vida *Canto* (1940), que leva um prólogo de Pablo Neruda, *Canto a Montevideo* (1941), *Hora ciega* (1943), *Pastoral* (1948), *Canto a Artigas* (1952), *Las estaciones* (1957), *La batalla* (1967), *Apocalipsis XX* (1970). Além da obra *Canto póstumo* (1973) que, como o próprio título já antecipa, trata-se de uma edição póstuma que reúne os livros, até então inéditos, *Baladas y canciones* e *Diário de la muerte*.

Cecília Meireles, em "Expressão feminina da poesia na América", destaca a ausência de transbordamento emocional na produção de Ibáñez, bem como na de Clara Silva:

Cultas e finas, seu empenho é sugerir, sem dizer. Mas de tal maneira se vai tornando a sugestão difícil, – retirados todos os pontos de apoio na estrutura verbal, e traduzidos os vocábulos uns pelos outros, oculto o fio da lógica – que embora se possa admirar freqüentemente o engenho técnico de ambas, muitas vezes a comunicação deixa de existir entre o livro e o leitor (MEIRELES, 1959, p.95-96).

Se, por um lado, aponta-se a escrita "cultu e fina" das poetisas Clara Silva e Sara de Ibáñez, em contraposição, o trecho acima mostra também a ambigüidade que pode representar essa forma de "sugerir sem dizer". Tais considerações podem ser observadas no poema a seguir, de Ibáñez, que integra "*Canciones*" da obra *Canto póstumo* (1973). O mesmo traz anotada a data de 1954, provavelmente o ano em que foi escrito:

Sexta

Scherzando

SABÍA EL COLOR DEL FUEGO

*y el sabor de mar sabía;
nadie como él lo sabía
con saber de mar y fuego.
Con tal sangre supo el fuego,
tal ciencia de mar sabía
que murió (se lo sabía)
de saberse el mar y el fuego.*

1954

(IBÁÑEZ, 1973, p.128)

O texto acima corresponde a um dos nove poemas que, assim como uma peça musical, compõem a grande melodia que representa “*Canciones*”. Ibáñez, como Esther de Cáceres, apresenta em sua composição poética várias referências à música. A palavra *scherzando*, que significa “brincando”, por exemplo, refere-se ao caráter expressivo pelo qual deve ser executada a canção. Essa maneira de conduzir a melodia como uma brincadeira, conforme sugere o movimento, é constatada no próprio conteúdo do poema que joga com as palavras como uma espécie de trava-língua.

Ainda dentro do universo poético de Ibáñez, vale ressaltar o poema “*Plegaria*”, pertencente à obra *Las estaciones* (1957), em que o *eu-lírico* pede, em forma de prece, ao Ser infinito e eterno a capacidade de imortalizar-se, por meio do seu próprio “pensar”:

Plegaria

*Si tú estás allí, en lo oscuro,
señor sin rostro y sin pausa;
si tú eres toda la causa
y yo tu espejo inseguro.
Si soy tu sueño, y apuro
sombras de tu sueño andando
pronuncia un decreto blando;
líbrame de no pensar,
y echa mi polvo a vagar
eternamente pensando.*

(IBÁÑEZ apud BORDOLI, 1966, p. 78)

A voz presente no poema roga para que continue eternamente pensando. A existência humana aqui está atrelada à sabedoria, ao pensar. A imagem divina que soberanamente exerce o poder de livrar esse *eu-lírico* do “não pensar” encontra na poética cecilianiana um tom de humor, que, semelhante ao movimento *scherzare*, comentado anteriormente, “brinca” com a figura do *osíjido*.

Deus dança

Seus curvos pés em movimento
eram luvas crescentes de ouro
sobre nuvens correndo ao vento.

Quando os *osíjidos* malabares,
ele atirava o seu tesouro
e apanhava-o com as mãos nos ares...

Era o seu tesouro de estrelas,
de planetas, de mundos, de almas...
Ele atirava-o rindo pelas

imensidões sem horizonte:
tinha todo o espaço nas palmas
e o zodíaco em torno à frente.

Eu o vi dançando, ardente e mudo,
a dança cósmica do Encanto.
Unicamente abismos – tudo

Quanto no seu cenário existe!

Que vale o que valia tanto?
Eu o vi dançando e fiquei triste...
(MEIRELES, 2001, v.1, p. 429-430)

Tanto neste poema que compõe o livro *Vaga música* (1942) quanto em “*Plegaria*”, nota-se a presença do poder divino. Entretanto, no primeiro, a diversão desse Ser supremo é causa da tristeza do *eu-lírico*. A soberania dessa figura ainda impera, porém, com descrença, em oposição aos mencionados versos de Ibáñez em que se deposita com convicção o pedido da imortalidade do saber. A imagem que no texto da uruguaia é oculta e sem rosto aparece em “Deus dança” com ações nitidamente observáveis (correr, dançar, atirar etc). Deste modo, de maneira carnalizada, esse Deus brinca com o cenário do universo cujos “atores” infelizes parecem já não mais suplicar por sua ajuda.

Vale ainda ressaltar a notável atuação de Ida Vitale (1923), que surge na literatura uruguaia com a publicação de quatro sonetos publicados na revista *Clinanem*, no ano de 1947. Há uma notável quantidade de poemas, assim como estudos críticos da autora publicados em periódicos nacionais e estrangeiros como *El país* (Buenos Aires), *Asir y clima* (Buenos Aires), *Crisis* (Buenos Aires), *Eco* (Bogotá), *Hueso húmero* (Lima), *Textos en el aire* (Barcelona), *Hispamérica* (Washington), *Escandalar* (Nueva York), *Sin nombre* (Porto Rico), entre outros. Sua produção poética conta com o livros *La luz de esta memória* (1949), *Palabra dada* (1953), *Cada uno en su noche* (1960), *Paso a paso* (1963), *Oidor andante* (1972), *Jardín de Sílice* (1980), *Elegías de otoño* (1982) *Entresaca* (1984), *Sueños de la constancia* (1984), *Serie del sinsonte* (1992). Com uma vida intelectual bastante ativa, já realizou traduções, adaptações de obras teatrais, proferiu conferências em diversos lugares do mundo, além de ter se dedicado ao gênero narrativo.

Em “Expressão feminina da poesia na América”, Cecília Meireles salienta a presença do cansaço perante o amor na sua poética:

É, de certo modo, a mesma confissão de Ida Vitale, outra jovem poetisa uruguaia, quando diz:

“Ya todo ha sido dicho
y un resplandor de siglos
lo defiende del eco”.

(MEIRELES, 1959, p.99)

Os versos acima fazem parte do poema “Canon”, que abre a obra *Palabra dada* (1953). O próprio nome do texto já é bastante sugestivo, pois remete tanto à composição musical com a presença de diferentes vozes que se repetem sucessivamente quanto ao próprio modelo que incorpora a tradição literária. Desta forma, discute-se aqui a impossibilidade de falar, de “cantar”, de escrever diante de um mundo em que tudo está pronto de acordo com um modelo, o que revela um conflito típico da modernidade. O cansaço é a busca interminável de uma palavra que ainda não tenha sido “dada”. Assim, prossegue:

*¿Cómo decir cantar el confuso perfume de la noche,
el otoño que crece en mi costado,
la amistad, los oficios,
el día de hoy,
hermoso y muerto para siempre,
o los pájaros calmos de los atardeceres?
¿Cómo decir de amor,
su indomable regreso cotidiano,
si a tantos, tantas veces,
han helado papeles, madrugadas?
¿Cómo encerrarlo en una cifra
nueva, extrema y mía,
bajo un nombre hasta ahora inadvertido,
y único y necesario?
Tanto haría falta la inocencia total,
como en la rosa
que viene con su olor, sus destellos, sus dormidos rocíos repetidos,
del centro de jardines vueltos polvo
y de nuevo innumerablemente levantados.*
(VITALE, 1988, p.157)

Tal angústia gerada pela impossibilidade de representar o próprio “cantar” é o que paralisa, mas, por outro lado, é o que faz mover essa busca de uma

experiência poética.

Ainda sobre a poetisa uruguaia, Cecília complementa:

Grandes observadoras, com a sensibilidade afinada pela cultura e pelas experiências diárias, estas jovens escritoras chegam prontamente ao centro de todos os temas: a mentira do corpo; o presente que já é passado e recordação; a cada instante; o ar, inimigo que toma lugar dos ausentes, – assim recolhe Ida Vitale em breves poemas o que a vida lhe vai ensinando (MEIRELES, 1959, p.100).

Esse questionamento em relação às experiências diárias para o qual a autora brasileira chama a atenção pode ser evidenciado no poema transcrito abaixo, da obra *Cada uno en su noche* (1960):

Obligaciones diarias

*Acuérdate del pan,
no olvides aquella cera oscura
que hay que tender en las maderas
ni la canela guarneciente
ni otras especias necesarias.
Corre, corrige, vela,
verifica cada rito doméstico.
Atenida a la sal, a la miel,
a la harina, al vino inútil,
pisa sin más la inclinación ociosa,
la ardiente grita de tu cuerpo.
Pasa, por esta misma aguja enhebradora,
tarde tras tarde,
entre una tela y otra,
el agridulce sueño,
las porciones de cielo destrozado.
Y que siempre entre manos un ovillo
interminablemente se devane
como en las vueltas de otro laberinto.*

*Pero no pienses,
no procures,*

teje.

*De poco vale hacer memoria,
buscar favor entre los mitos.
Ariadna eres sin rescate
y sin constelación que te corone.*
(VITALE, 1988, p.144)

O poema trata das obrigações diárias referentes ao espaço doméstico, dirigindo-se a um leitor feminino: “*Ariadna eres sin rescate/ y sin constelación que te corone*”. Os verbos no imperativo reforçam a idéia de obrigatoriedade diante dessas tarefas que devem ser desempenhadas supostamente pela mulher. A ela não é permitido pensar, nem sequer procurar uma outra alternativa; resta-lhe simplesmente tecer, o que indica o confinamento feminino que, assim como nos mitos de Ariadne e de Penélope, destina as mulheres a desenvolverem essas atividades atribuídas como tipicamente “femininas”. Tais figuras mitológicas, inclusive, aparecem referenciadas no poema (*Y que siempre entre manos un ovillo/interminablemente se devane; Ariadna eres sin rescate*). O vocábulo “tecer”, que também dá origem à palavra “texto”, carrega aqui um sentido niilista. Percebe-se que pouco se espera dessa atividade construída fio a fio; ela basta-se por si, já que este “tecer” não se perpetua como na mitologia, conforme destaca o *eu-lírico* do poema. Esse tom pessimista, por outro lado, não exclui a idéia de “tessitura”, de entrelaçamento que se faz presente em “*Obligaciones diárias*”. A agulha que perpassa constantemente cria sonhos “*agridulces*” e “*cielos destrozados*”. Assim, como numa grande tela, ou melhor, num grande “texto” essas mulheres se circunscrevem.

É interessante observar que os questionamentos trazidos por esses versos colocam em discussão o condicionamento humano, especificamente, o confinamento a que muitas mulheres são submetidas. Essa imagem feminina que enreda fio a fio pode ser notada em “A dona contrariada”, que integra a obra *Vaga música* (1942) de Cecília Meireles:

A dona contrariada

Ela estava ali sentada,
do lado que faz sol-posto,
com a cabeça curvada,

um veio de sombra no rosto.
Suas mãos indo e voltando
por sobre a tapeçaria,
paravam de vez em quando:
e, então, se acabava o dia.

Seu vestido era de linho,
cor da lua nas areias.
Em seus lábios cor de vinho

dormia a voz das sereias.
Ela bordava, cantando.
E a sua canção dizia
a história que ia ficando
por sobre a tapeçaria.

Veio um pássaro da altura
e a sombra pousou no pano,
como no mar da ventura
a vela do desengano.
Ela parou de cantar,
desfez a sombra com a mão,
depois, seguiu a bordar

O sol dormia no fundo:
fez-se a voz, ele acordou.
Subiu para o alto do mundo.
E ela cantando, bordou.
(MEIRELES, 2001, v.I, p. 384-385)

na tela a sua canção.

Vieram os ventos do oceano,
roubadores de navios,
e desmancharam-lhe o pano,
remexendo-lhe nos fios.
Ela pôs as mãos por cima,
tudo compôs outra vez:
a canção pousou na rima,
e o bordado assim se fez.

Vieram as nuvens turvá-la.
Recomeçou de cantar.
No timbre da sua fala
havia um rumor de mar.

O adjetivo “contrariada”, atribuído a essa mulher que aparece no texto ceciliano, passa a ser compreendido na medida em que se percebe o modo como ela se recusa a seguir o percurso dos elementos da natureza que tentam se impor no seu bordado, o que revela uma postura oposta ao movimento habitual. Deste modo, com sua canção sedutora, como uma sereia, ela conduz o seu bordado. As imagens produzidas no poema projetam de maneira quase cinematográfica essa tela, essa tapeçaria, esse grande texto que é composto por sua voz. Assim como nos versos de Ida Vitale, “o tecer”, “o bordar” é uma alternativa de perpetuar esse canto feminino. Tal representação pode ser observada com clareza no quadro de Diego Velázquez (1599-1660) intitulado “*Las hilanderas*” (1657), conhecido também por “*La fábula de aracne*”, em que mulheres de faixas etárias distintas simbolizam essa atividade feminina que é transmitida a cada geração. Nesse sentido, a pintura, por meio de uma linguagem metalingüística, trata da atuação dessas mulheres tecelãs que, artesanalmente, com sol, vento e sombras, enredam os seus bordados.

PALAVRAS FINAIS

No que concerne aos estudos da crítica feminista nesses últimos anos, Ana Pizarro (2004, p.168) chama a atenção para o discurso e o perfil de alguns grupos de escritoras que, nas primeiras décadas do século XX, estabelecem uma rede de contatos tanto intelectuais (leituras, diálogos) quanto pessoais. Isto acaba favorecendo uma postura de reflexão acerca da própria condição a que elas estavam circunscritas.

Levando em conta as dificuldades de comunicação da época, Pizarro acredita na formação de grupos que se constituem de maneira virtual, já que em alguns casos não haverá o contato concreto, porém, se observará a presença de uma linguagem que apresenta pontos em comum. A respeito disso, ela esclarece: [...] *hay un lenguaje concidente en la tónica del discurso que hace a la existencia como observaremos de una especie de «invisible college», en donde la interlocución está más allá de los contactos.* (PIZARRO, 2004, p.169)

Em face desse conceito que estabelece um diálogo entre as produções dessas mulheres, é possível notar uma “rede” de contato entre a poetisa brasileira e as uruguaias aqui mencionadas. Convém lembrar que elas atuaram ativamente no campo da crítica literária, fortalecendo, desta forma, esse *invisible college* estabelecido entre o Brasil e o Uruguai.

Ao levar em conta que a literatura está circunscrita a uma estrutura social, não é possível imaginar que o literário se desvincule dessa organização que, por sua vez, apresenta uma infinidade de conjuntos textuais que se incorporam a ela, formando uma grande “rede”; assim como no bordado tecido pela “A dona contrariada”, os elementos que a cercam vão aos poucos dando forma a uma tapeçaria infundável, como no próprio processo intertextual, o qual, segundo Julia Kristeva (1978 apud MACEDO; AMARAL, 2003), apresenta uma noção subversiva da linguagem, pois se inverte a ordem simbólica do significado, que ganha uma variedade de sentidos que fogem de uma unidade fixa e estável. Nesse sentido, o conceito de intertextualidade e dialogismo torna-se fundamental à teoria crítica feminista.

Conforme aponta Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p.124), é na tentativa de restabelecer a memória, bem como a vivência feminina, que surge a necessidade de dar voz ao que anteriormente era silêncio. Nesse sentido, pode-se dizer que essas autoras, incansáveis como a “dona contrariada” e as “mulheres da pequena aldeia”, tentam tecer a sua história dentro de um universo dominado pelos valores patriarcais.

NOTAS

¹ Professora do Colegiado do Curso de Letras da área de Espanhol – Universidade Estadual

do Oeste do Paraná/UNIOESTE, *campus* de Cascavel.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. Cecília e a poesia. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 71-75.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. revista e compilada. Maringá: Eduem, 2005. p.223-239.
- BORDOLI, Luis Domingo. *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la Republica, 1966. 2 tomos.
- CÁCERES, Esther. *Antología (1929-1945)*. Buenos Aires: Correo Literario, 1945.
- CORBATA, Iorgelina. *Feminismo y escritura femenina en latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- DICCIONARIO de la literatura uruguaya. Montevideo: Arca; Credisol, 1987. 2 tomos.
- DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC, Florianópolis, 2º semestre de 1990*. p.15-23.
- FRANCO, Jean. Rumo ao público/repovoando o privado. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1992. p.11-17.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Ed.). Apresentação. *Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*. By Hollanda. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p.9-10.
- IBÁÑEZ, Sara. *Canto póstumo*. Prólogo de Roberto de Ibáñez. Buenos Aires: Losada, 1973.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005
- MEIRELES, Cecília. Expressão feminina da poesia na América. *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1959. p. 61-104.
- _____. *Poesia completa*. Organização Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v.
- MILLER, Beth. *Uma consciência feminista: Rosário Castellanos*. Tradução de Suzana Vargas e Felipe Fortuna. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- PIZARRO, Ana. El «invisible college». *Mujeres escritoras la primera mitad del siglo XX. Cuadernos de América sin nombre*, Alicante, n. 10, 2004, p.163-176.
- SILVA, Jacicarla Souza da 193
- SCHMIDT, Simone Pereira. Como e porque somos feministas. *Revista de estudos feministas*, Florianópolis, v.12, número especial, p.17-22, set.-dez. 2004.