


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ADRIENNE KÁTIA SAVAZONI MORELATO

**AS VESTES DO CORPO E DA MELANCOLIA
NA POESIA DE AUTORIA FEMININA: Cecília
Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa**



ARARAQUARA – S.P.

2017

ADRIENNE KÁTIA SAVAZONI MORELATO

**AS VESTES DO CORPO E DA MELANCOLIA
NA POESIA DE AUTORIA FEMININA: Cecília
Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa**

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Pós – Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Estudos de Gênero, Poesia

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2017

ADRIENNE KÁTIA SAVAZONI MORELATO

Morelato, Adrienne Kátia Savazoni

As Vestes do Corpo e da Melancolia na Poesia de Autoria
Feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa
/ Adrienne Kátia Savazoni Morelato — 2017
f. 307

Tese (Doutorado em Estudos Literários) —
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

1. Poesia. 2. Estudos de Gênero. 3. Autoria Feminina. 4. Corpo. 5.
Melancolia. I. Título.

Adrienne Kátia Savazoni Morelato

**AS VESTES DO CORPO E DA MELANCOLIA NA POESIA
DE AUTORIA FEMININA: Cecília Meireles, Gabriela
Mistral e Henriqueta Lisboa**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Estudos de Gênero, Poesia

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 24/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa Dra Guacira Marcondes Machado Leite

UNESP, Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis.

Membro Titular: Profa.Dra. Márcia Eliza Pires

UNESP, Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

UNESP, Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis.

Membro Titular: Profa. Dra. Nildiceia Aparecida Rocha

UNESP, Faculdade Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Delvanir Lopes

FACEP/Faculdade Centro Paulista de Ibitinga

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho a todas as mulheres do passado que ousaram escrever literatura e a todas as mulheres que igualmente, no passado, ousaram fazer ciência, como as três poetisas desse estudo, abrindo os caminhos, para que eu pudesse ser hoje o que sou.

Dedico a meu avô Donald Savazoni (in memoriam) que apesar de eu não o ter conhecido, deixou a maior herança que uma neta pudesse receber: uma biblioteca em um porão que um dia uma criança descobriu e nela, se apaixonou pelos livros.

AGRADECIMENTOS

À professora Guacira Marcondes Machado Leite, minha orientadora por 16 anos. Não tenho palavras para expressar o quanto tenho pela senhora, a mais profunda gratidão, admiração e amor. São 16 anos acompanhando, ensinando-me, orientando e me guiando tanto na profissão, quanto na vida. Obrigada.

À minha família, meus irmãos, meu pai e minha mãe, por acreditarem sempre na minha capacidade, incentivando-me a prosseguir e desejando o bem.

Ao Arquivo de Escritores Mineiros da UFMG, em especial ao bibliotecário Antonio pela ajuda e apoio com o material da Henriqueta.

À CNPq pela oportunidade de ganhar a bolsa como resultado do Prêmio Construindo Igualdades de Gênero.

Ao Programa Escala do Grupo Montevideo pela oportunidade do estágio na Universidade de Chile em Santiago.

À professora Dra. Natália Cisterna da Universidade de Chile pela orientação durante a minha estadia em Santiago.

Ao professor Dr. Devanir Lopes Ribeiro pelas excelentes observações e correções do meu trabalho.

Aos professores de toda a minha vida, principalmente as que me iniciaram no mundo da leitura e escrita, a todos que participaram de alguma forma do meu caminho, muito obrigada.

À minha filha Ana Cecília Morelato de Almeida por fazer esse Doutorado junto comigo, apesar de seus sete anos. Quando você crescer, poderá dizer que participou sim desse curso, pois quantas foram as aulas que você assistiu no meu colo, quantas pesquisas que realizei em que você esteve do meu lado, quantas idas às bibliotecas de todos os lugares e institutos, quantas vezes você sentou do meu lado para perguntar sobre e como eu estava escrevendo ou para pedir uma pausa. Foram poucas as buscas, leituras, aulas ou bibliotecas que eu fui e fiz e que você não esteve do meu lado, ali, sentada em uma cadeira e mesa brincando com as suas divagações. Para a sua paciência, obrigada.

Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
e os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!
Oh! Os nomes... na espuma, na areia, no limite incerto dos mundos,
plácidos, frágeis, entregues à sua data breve,
irresponsáveis e meigos, boiando na sombra das almas,
suspiro da primavera na resta súbita dos meses...”

E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos noturnos leitos.

Cecília Meireles (Doze Noturnos de Holanda, 2001 p.709 e 710)

RESUMO

As Vestes do Corpo e da Melancolia na poesia de Autoria Feminina pretende analisar de que maneira três poetisas, da metade do século XX, sulamericanas, costuraram suas obras poéticas de alguma forma, em comunhão. São poetisas que levaram o título de ausentes do mundo, alheias às rupturas, individuais e egoístas, quando este trabalho descobriu exatamente ao contrário; suas obras estavam emaranhadas dentro de uma rede maior, continental, porém, uma rede formada somente por mulheres escritoras. Dentro dessa rede, nasceu uma sub-rede entre as três poetisas em questão: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa. Assim, uma ciranda literária se formou em torno de temas, símbolos e mitos comuns. O corpo de mulher, visto como ausente para uma crítica falocêntrica, agora é o protagonista de uma nova estética, a estética da ternura que traz em si, a força da melancolia. Melancolizar-se na escritura, eis o que é escrever com ternura para as nossas poetisas e onde o corpo transfigura-se na paisagem para que as sensações possam transbordar a palavra. A palavra será a grande luta de todas as três, porque em sua composição carrega conceitos que não foram criados pelas mulheres. Para escrever como mulher, neste sentido, nossas poetisas terão que buscar a origem, o mito, o sussurro, a oralidade murmurada que resgata o início de todos os inícios. Enquanto, em relação ao contexto da tradição, a busca será pela mãe literária — a poeta referencial para que elas possam construir uma nova tradição, só que agora, a de autoria feminina.

Palavras-chave: Poesia, Literatura de Autoria Feminina, Rede entre Escritoras, Corpo e Melancolia.

RESUMEN

La ropa y la melancolía corporal en las mujeres autoría de la poesía tiene como objetivo examinar cómo los tres poetas, la mitad del siglo xx, américa del sur, se cosió la poesía, de alguna manera, en la comunión. Son poetas que tomaron el título lejos del mundo, ajenos a las fracturas, individuales y egoístas cuando este trabajo se ha encontrado exactamente lo contrario; sus obras estaban enredadas dentro de una red más amplia, continental, pero una red formada únicamente por mujeres escritoras. Dentro de esta red, nació una subred entre los tres poetas en cuestión: cecília meireles, gabriela mistral y henriqueta lisboa, en el que el tamiz literario formado en torno a temas, símbolos y mitos comunes. El cuerpo de la mujer, vista como ausente por una crítica falocéntrica, ahora es el protagonista de una nueva estética, la estética de la ternura que trae consigo, la fuerza de la melancolía. Melancolizar en la escritura, que es lo que es escribir con ternura para nuestros poetas y donde el cuerpo se transforma en el paisaje de modo que los sentimientos pueden derramarse sobre la palabra. La palabra es la gran lucha de los tres, debido a su composición lleva a conceptos que no fueron creados por las mujeres. Para escribir como mujer, en este sentido, nuestros poetas tienen que buscar el origen, el mito, el susurro, la oralidad en voz baja que rescata el comienzo de todos los comienzos. En comparación con el contexto tradicional, la búsqueda será la madre literaria -un poeta de referencia para que puedan construir una nueva tradición, pero ahora, los autores de sexo femenino.

Palabras-clave: Poesía, Literatura de Autoría Femenina, Red entre Escritores, Cuerpo y Melancolía.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Fios e agulhas.....	19
1. DISCUTINDO A AUTORIA FEMININA NA POESIA.....	20
1.1 Posso usar o adjetivo feminino para me referir à mulher?.....	27
1.2 Por que poeta e não poetisa?.....	42
2. O CORPO NA LINGUAGEM, O CORPO NO POEMA, E O POEMA E SEU CORPO.....	44
3. A CRÍTICA E A ESCRITURA DE MULHERES, ENTRE MATAR O ANJO DO LAR OU SER UMA BOA MULHER?.....	54
4. UMA ABORDAGEM PSICOLÓGICA DE GÊNERO: O DRAMA DA MÃE LITERÁRIA.....	66
Panos e retalhos.....	84
5. O VOCABULÁRIO MEDIDO DE HENRIQUETA LISBOA.....	85
6. CECÍLIA MEIRELES: A DONA CONTRARIADA.....	104
6.1 A Crítica e a Leitura Acrítica de Cecília Meireles.....	111
6.2 Cecília e o Modernismo.....	116
7. GABRIELA MISTRAL: UM PRÊMIO NOBEL PARA A AMÉRICA DO SUL.....	125
7.1 A unidade Linguística Iberoamericana: um projeto que tem em Mistral sua maior representante.....	132
7.2 Gabriela Mistral por ela mesma.....	135
7.3 A Maternidade como Mote.....	147
A costura: textos e tecidos.....	165
8. CAMINHOS BIOBIBLIOGRÁFICOS COMUNS: AS MESMAS IMAGENS OU AS MESMAS HISTÓRIAS?.....	166
8.1 A Poética da Ternura, revelando-se a si mesma, revelando-se na outra.....	194
8.2 Análise dos Poemas: <i>Trabalhos da Terra e As Crianças</i> ; Metalinguagem e Ética na Estética.....	216
9. PRISIONEIRAS DA NOITE, MELANCOLIA, SOLIDÃO E MORTE NA PALAVRA E NO CORPO.....	240
10. AS CARTAS - CORPORIFICAÇÃO DO ENCONTRO DO TEXTO COM O CORPO OU OUTRA EXTENÇÃO DO MESMO.....	280
Conclusão: O Encontro da Madre Literária.....	290
Bibliografia.....	297

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	20
Figura 2.....	66
Figura 3.....	85
Figura 4.....	104
Figura 5.....	125
Figura 6.....	168
Figura 7.....	208
Figura 8.....	228
Figura 9.....	240
Figura 10.....	255
Figura 11.....	281
Figura 12.....	282
Figura 13.....	284
Figura 14.....	286
Figura 15.....	289
Figura 16.....	295

INTRODUÇÃO

Início essa introdução em primeira pessoa, porque essa pesquisa responde primeiramente um anseio meu e completa algo que antes de ser ciência, me pertence. Pesquisar sobre poetisas mulheres, sobre a relação entre poesia, escrita e mulher não foram escolhas aleatórias ou meramente técnicas. Há uma significação substancial de um conhecimento e de uma temática que me é parte. O fato de eu ser mulher e poeta responde a essa significação e pertencimento. Na graduação, elegi o tema do feminino e da existência ou não de uma escrita feminina como objeto de estudo, por esse tema se identificar com a minha trajetória, já que, comecei a escrever poesia ainda criança e, como mulher, sentia na pele o tratamento desigual dado às poetisas nos meios culturais.

Não há neutralidade na escolha do objeto de pesquisa, desde o tema até a abordagem, existe uma história que se compartilha em comum entre pesquisador e o objeto, a pesquisa se torna parte do corpo de seu investigador, enquanto ele se funde ao texto, e sem existir esse processo, não nasce a tese. Há uma interação, uma intenção e uma afirmação que não deixa de ser política. É como se através da seleção, escolha, busca, e análise houvesse uma história a ser contada, mas que não é apenas da temática ou das autoras escolhidas. Uma história subtendida e contada por trás do objeto.

Por sentir na carne e no corpo os significados entre a palavra poeta e poetisa é que resolvi estudar a inserção da mulher dentro do campo da literatura, não mais como a musa inspiradora, mas como Autora. Uma das minhas primeiras perguntas era se existiria ou não uma escrita feminina, o que me fez partir para os Estudos de Gênero em todos os campos das ciências humanas: social, histórico, cultural, artístico, psicanalítico, antropológico, político, econômico e linguístico. A primeira poeta com quem trabalhei na Graduação e também no Mestrado, em relação aos Estudos de Gênero, foi Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa, ganhadora do Prêmio Camões e que admitia em sua obra a influência da poética ceciliana.

Surge a dissertação “A transfiguração do corpo e do mito no desenho da escrita–feminina através de Contos Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen”. Um título comprido, mas que simbolizava toda intertextualidade que este estudo propunha. Contudo, Cecília Meireles continuava a me questionar quando eu a deixaria entrar para o campo da minha pesquisa. Ela precisava ser vista de outra forma, ela me pedia que mostrasse que sua lírica intimista não cabia nos estereótipos que a crítica patriarcal a desenhava. Principalmente pela confluência que havia entre Cecília Meireles e Sophia de

Mello.

Desta maneira, escrevi meu projeto de Doutorado tendo como objetivo a análise da obra de Cecília Meireles e inclui também a de Henriqueta Lisboa e Adalgisa Nery, porque percebi que há entre as poetisas e escritoras uma relação intrínseca, muito maior do que o suposto isolamento dentro de seus estilos literários que nossa vã crítica literária tradicional possa suportar. Esse projeto se transformou em artigo e concorreu ao **Prêmio Construindo Igualdades de Gênero** patrocinado pelo Ministério das Mulheres, Onu Mulheres, CNPq, pelo Ministério da Educação e pelo Ministério da Ciência e Tecnologia. Meu artigo ganhou o primeiro lugar na categoria Mestre e Estudante de Doutorado, concorrendo com 122 trabalhos do Brasil inteiro e passando por uma comissão julgadora formada por professores universitários de todo país. Este trabalho foi publicado pela CNPq na edição do livro do Prêmio. A bolsa que ganhei do Doutorado é oriunda desse prêmio. E a cerimônia de entrega foi no Palácio do Planalto em maio de 2012.

Cecília Meireles me acompanha desde a infância, seus poemas foram os primeiros com que tive contato, seu lirismo foi aquilo que chamei de poesia pela primeira vez; um símbolo da perfeição na escrita e no ritmo. Henriqueta veio depois, na faculdade, e logo percebi certa semelhança com Cecília. Adalgisa Nery resolveu ceder seu espaço à Gabriela Mistral, no primeiro ano de Doutorado, poeta da qual apenas conhecia como um nome de uma avenida em minha cidade. E ela se tornou um corpo cada vez mais real, ganhando face e contornos humanos, no momento em que a descobri no início desse curso. Logo percebi quanto havia de semelhança com as outras duas, e o quanto que ela tinha de diferente. E foi Cecília que me apresentou Gabriela Mistral ao dedicar a ela o poema *Trabalhos da Terra*.

Cecília me apresentou Gabriela, como a apresentou para Henriqueta, apesar de tantos anos que nos separam. Essas três senhoras, poetisas, mulheres, professoras me instigaram a ler os seus textos, seus poemas de modo especial e a procurar de que maneira, uma se costura na outra e onde elas se desmancham e se desfiam como fios. Como um bordado, seus poemas são autorelevo de seus corpos e suas faces se imprimem no tecido de seus textos, nos quais se cosem imagens da perda e do vazio, da noite, da tristeza, da lágrima, do mar e da montanha, da rosa, da morte e das pequenas coisas da vida, do canto e da dor...

Porém, se suas temáticas se assemelham, seus estilos vão se distanciando e reafirmando suas individualidades. Para além do corpo textual, as três foram amigas

personais e conviveram em um período de tempo e um pedaço do espaço, divulgando a obra uma da outra de forma crítica e política. Elas também se propuseram a discutir a autoria feminina na poesia e na literatura e se tornaram pioneiras neste tipo de discussão a partir da visão das mulheres e não dos homens. Elas pareciam engendrar a construção de um corpo coletivo de autoria feminina.

As autoras que estudaremos nesta pesquisa prezaram em parte pelas suas individualidades no campo da literatura e da crítica. Tanto Cecília, quanto Henriqueta e quanto Mistral não se filiaram a nenhuma corrente estilística, embora apresentassem em suas poesias elementos do Surrealismo, do Simbolismo e até do Barroco. Contudo, a crítica tradicional procurou analisá-las separadamente desconsiderando suas produções dentro de uma tradição literária.

Escrever como se costurasse foi uma imagem recorrente utilizada pela crítica para designar o fazer literário por mãos femininas. Uma imagem que se remete instantaneamente ao ambiente doméstico e evoca a origem da palavra texto, semelhanças essas que abordarei na parte teórica quanto na análise, já que, as poetisas também apelaram a essa metáfora para trabalhar a metalinguagem. Elas tecem, cozem, suturam o corpo no poema em bordados da melancolia e da morte. Contudo, as redes de interação e os tecidos-textos que, bordaram e coseram em comum, ficaram esquecidos como se tivessem sido guardados dentro de um baú velho de um porão, até que se desmancharam e se embrulharam em emaranhados e novelos. Por essa razão, pretendo costurar essa tese desmembrando essas redes e com as mesmas linhas e agulhas, remendar novamente seus panos e tecidos. O campo semântico do ato de tecer costurará o corpo da tese.

Investigo nesta pesquisa o que representa a efemeridade e a morte, isto é, a melancolia em suas obras diante da presença do corpo que aparenta ser negado em uma primeira leitura. Seria a melancolia, abraçada por estas poetisas em seus poemas, uma parte da estética do corpo na poesia? Como esse corpo despontaria em poéticas consideradas descorpóreas e descontextualizadas pela crítica tradicional? O que representa o corpo e a melancolia na obra dessas três autoras? Corpo matéria, corpo signo, corpo palavra, corpo vivo, corpo morto, corpo canção. Corpo no não corpo, corpo no vazio, corpo entre os espaços, entre os pontos, corpo no chão. Corpo música, corpo poema, corpo no silêncio e do silêncio, corpo da tristeza, melancolia do corpo, lágrima do corpo, corpo da poesia e corpo de mulher.

A melancolia e a solidão foram os dois eixos que mais se sobressaíam em uma

primeira análise dos poemas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Uma melancolia que não era nascida apenas de uma tristeza vazia, mas de uma tristeza permanente e que tem muito de reflexão e resistência ao patriarcado na literatura. Com a entrada de Gabriela Mistral no *corpus* da análise, o corpo começou a sobressair às discussões sobre melancolia e a solidão na poesia, o que me fez pensar até que ponto as poesias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa seriam descorporizadas, como a crítica tradicional comumente as analisa. O corpo em seus poemas não estaria presente justamente aonde ele parece se ausentar? A melancolia e a solidão não externariam de alguma maneira esse corpo em elementos figurativos?

Outra questão que salta neste trabalho é o drama da mãe literária, ou a sua busca, a sua procura tanto por uma crítica feminista quanto pelas poetisas analisadas em vida e obra. A mãe literária representa a figura da mulher ancestral na arte de coser textos. Suas mãos tecem textos no vazio da mesma maneira que suturam suas roupas, elas escrevem às escondidas e costuram às claras, enquanto seus dois artesanatos—artes recebem o mesmo destino: o silêncio, os cantos e a sombra.

O título da tese mudou de “Entre Passageiro e Eterno: Solidão e Melancolia na Poesia Feminina Brasileira” para “As Vestes do Corpo e da Melancolia na Poesia de Autoria Feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa”. As vestes estão por cima do corpo, elas são finas e se apresentam como uma nova pele, elas escondem e revelam o corpo, sua função é de apresentação social, mas também elas unificam os membros e o tronco. No caso das mulheres, as vestes incluem historicamente o véu, o qual pode ser feito de sombra e sonho, ou mesmo as suas mãos postadas por cima dos olhos e da boca. Há também a máscara social, muito mais rígida, parece feita de aço como as antigas armaduras, mas são compostas por discursos e palavras.

Tive a necessidade de se limitar o título colocando o nome das autoras, para que não se subtendesse que este trabalho iria abarcar toda literatura de autoria feminina, além de acrescentar o termo autoria, já que, feminino simplesmente ficaria muito amplo e suscitaria discussões sobre qual a linguagem do feminino que eu estaria abordando: a do feminino domesticado ou do feminino empoderado pelas mulheres? Entendo que é o segundo, mas para chegar aqui se precisou discutir desde o termo Poeta ou Poetisa, até o que significa a autoria feminina na poesia, razão para qual proponho o capítulo: *Discutindo a Autoria Feminina na Poesia: Existência ou não de Uma Escrita Feminina* abrir a primeira parte da tese: *Fios e Agulhas*.

E se é para se discutir autoria, em uma seção do mesmo capítulo especifica sobre o feminino: *Posso usar o adjetivo feminino para se referir à mulher?* Em seguida, passo para o estudo mais específico da relação entre corpo e texto na seção: *O corpo na linguagem, o Corpo no Poema e o Poema e seu Corpo*. E se os rostos se conjugam como um só rosto, a face coletiva da escrita das mulheres, há de se analisar a imagem que se construiu de seus escritos e de suas vidas pela crítica contemporânea às mesmas e pela mídia da época; algo que será feito no capítulo: *A crítica e a escritura de mulheres, entre matar o Anjo do Lar ou ser uma boa mulher?* Por último, na parte *Fios e Agulhas*, analiso a busca da mãe literária engendradora por Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa na persona de Bárbara Heliodora com os fundamentos das teorias psicológicas sobre o feminino.

Na segunda parte da tese: *Panos e Retalhos*, junto os retalhos de vida e da obra de cada poeta, averiguando a especificidade de cada tecido-poema, suas texturas e cores, suas metáforas e ritmos, enquanto a individualidade de cada uma suscita a semelhança com a outra. O corpo de cada obra e de cada poeta não foi um constructo solitário e perene, no qual a intertextualidade e a tessitura de cada uma roçam a intertextualidade e a tessitura da outra. Assim surgem os capítulos: *Henriqueta Lisboa: O Vocabulário Medido*, *Cecília Meireles: A dona Contrariada* e *Gabriela Mistral: Um Prêmio Nobel para a América do Sul*. Dentro do capítulo referente à Gabriela Mistral, tenho as subseções; *A unidade Linguística Iberoamericana*, *Gabriela por ela mesma e a Maternidade como Mote*. Em a *Unidade Iberoamericana* o centro da análise é Gabriela Mistral, porque ela encarnou em seu corpo o elo entre as duas Américas, a Hispânica e a Portuguesa. Porém, a busca por uma integração linguística entre as duas línguas e suas culturas na América do Sul foi também um anseio compartilhado por Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, o que faz desse subtítulo, o tecido principal, no qual as três autoras irão se prender.

A terceira e última parte: *A Costura: Textos e Tecidos*, a recostura está para ser feita, os fios, as agulhas e os panos já foram preparados, o novelo desmembrado, assim aparecem os caminhos bibliográficos que cada poeta traçou em seus percursos de vida e de escrita, mostrando a semelhança entre os dois de maneira icônica. As vestes estão quase prontas, a rede está quase completa, pois os textos–tecidos estão sendo costurados com os fios da escrita de mulher.

Em um dos meus trabalhos de pesquisa de campo, em consulta ao acervo de Henriqueta Lisboa, pertencente ao acervo de escritores mineiros da UFMG, descobriu-

se a importância da palavra ternura para as três; expressão que extrapolará o significado de docilidade e significará uma aliança em torno da poesia de autoria feminina. Escrevo sobre isso na seção: *A Poética da Ternura, revelando-se a si mesma, revelando-se na outra*. Em seguida, farei a análise do poema *Trabalhos da Terra* de Cecília Meireles, o qual a poeta carioca o dedica à Gabriela Mistral e ressalta a palavra ternura no verso “Lavradeiras de ternura”. As lavradeiras são as próprias poetisas, razão pela qual chamei esta subseção de: *Análise do Poema: Trabalhos da Terra; Metalinguagem e Ética na Estética. A metalinguagem se revela neste metapoema sobre a escritura feminina*.

O capítulo *Prisioneira da Noite: Melancolia, Solidão e Morte na Palavra e no Corpo* é a veste final, a rede finalmente costurada, os textos tecidos se suturaram com os fios abandonados, a escritura venceu a sombra e revelou o seu corpo texto, no qual a melancolia e a solidão corporificam-se em palavras. A anterioridade da palavra, a sua primitividade, é vista como o caminho da escrita de autoria feminina, porque a sua conceitualidade não pertence ao feminino, mas ao patriarcado. O que leva a mulher tecer seus textos não apenas com as mãos, mas com o corpo todo, com todos os outros gestos, já que, seus lábios foram obrigados a se cerrarem. A melancolia agora será revista em sua transformação em matéria e forma. No final, há um capítulo de observação das cartas que as três trocaram e que se tornaram outra extensão do corpo, pois, escreve-se para existir e para resistir, escreve-se para se metamorfosear em palavras e assim, vencer a morte, a dor e a lágrima e se tornar; eterna.

FIOS E AGULHAS

1. DISCUTINDO A AUTORIA FEMININA NA POESIA

Figura 1 - Foto de mãos femininas enviadas por correspondência à Henriqueta Lisboa.
Mãos de Margarida Lopes de Almeida, filha da escritora Júlia Lopes de Almeida.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

Não faz muito tempo, menos de cem anos, uma mulher que escrevesse, fosse o que quer que fosse: notícia, receita, diário, uma carta, gerava certo desconforto. É possível imaginar o que provocaria essa mulher se resolvesse escrever os gêneros considerados literatura. Escrever representava muito mais do que o interdito. Escrever, para ela, representava o sair da esfera que lhe foi reservada, para adentrar o espaço do outro, ou o que foi determinado como pertencente ao mundo masculino.

Para Lemaire, a cultura masculina monopolizou a escrita “contrabalançado pela

progressiva marginalização, deformação e obliteração das tradições orais femininas” (LEMAIRE, 1994, p.68). Segundo esta pesquisadora, pensando em termos de Europa, até a Idade Média havia uma cultura de mulheres e uma cultura de homens, cada uma com o seu saber e tradições orais. Cada cultura tinha seus próprios gêneros literários; os homens desenvolveram mais a épica e as mulheres se voltaram mais para a lírica. Havia uma espécie de interação e de apropriação de uma cultura pela outra, porém, parte de cada cultura era inacessível à cultura do outro. Essa parte inacessível corresponde a o que, posteriormente, Showalter definiu como o território selvagem da cultura feminina (selvagem porque esta depois foi marcada pelo silêncio e pela exclusão) e que também é quase inacessível às próprias mulheres hoje, porque é uma zona de experiência que foi colocada fora da estrutura dominante (SHOWALTER, 1994, p.48).

Analiso o fato de que os homens nunca precisaram definir quem eles são e o que são. Também nunca precisaram definir o lugar de onde falam como masculino, ou seja, adjetivar seus posicionamentos no mundo para marcá-los como existentes, porque postularam suas visões como universais. De acordo com Lemaire (1994, p.68), os homens usurpam a escrita com o objetivo de impor seus valores e práticas culturais à outra parte e silenciar de vez a cultura feminina. Posteriormente, penso que a mulher teve que definir o lugar de origem da sua voz com o objetivo de buscar o seu espaço e de se fazer existir. Mas agora, sobre bases que não são mais as suas, construídas pelo masculino dominante. Ela teve que repensar o que significaria ser mulher diante da voz que se apresentava como universal. O conceito de feminino é redefinido e, por consequência, também é redefinido o masculino, o qual até então não era adjetivado a partir de seu gênero.

A fala do homem foi confundida com a Verdade, o que fez com que todos os outros discursos que não perpassassem por essa fala fossem relegados à marginalidade. Devo ressaltar que quando se fala em homem, fala-se do homem branco e de classe média, excluindo aqui outras etnias e classes sociais. Embora em relação às mulheres, homens de todas as raças e classes se relacionam da mesma maneira. A opressão das mulheres não é diferente entre ricos e pobres.

Haveria um discurso essencialmente feminino? Existiria uma linguagem feminina na arte? Evidentemente, não são perguntas ociosas ou gratuitas e tem sua razão de ser uma vez que, em passado recente, acreditava-se em diferenças de ordem biológica que determinariam a criação artística do homem e da mulher, a primeira, sendo de estrutura forte, criativa e agressiva, evidentemente

construiria uma arte idêntica à sua natureza viril, enquanto a segunda, sendo sensível, frágil psicologicamente sutil, afetiva, ingênua criaria uma arte também delicada e frágil (como veremos, já nessa diferenciação, está patente a presença do modelo de comportamento que se considerava ideal para a mulher). (COELHO, 1993 p.14)

Percebo que o lugar da mulher, designado como feminino historicamente, sempre foi marcado como a própria alteridade¹ no discurso. Pensado como alteridade, é quase natural especificá-lo, a partir daquilo que o difere o sujeito que o traça ser uma mulher. Principalmente, após a invenção e a larga difusão da escrita impressa, a qual, para Rita Lemaire (1994), foi responsável pelo apagamento de uma cultura ancestral e oral das mulheres, e entendo que com isso, apagaram-se também suas próprias definições de feminino. Enquanto a classificação pelo gênero passa a ser, para o texto, não uma determinação em si, mas um questionamento que não saiu do lugar comum, e mesmo a morte do autor por Barthes, não foi suficiente para apagar essa reflexão que aparece toda vez que se olha para a produção de um texto, e percebe que por trás deste *corpus* há as mãos e a respiração de uma mulher. Neste sentido, todo texto escrito por mulher não deixará de ser visto como uma produção autoral do sexo feminino, tanto para a crítica tradicional, quanto para a crítica feminista. O que as diferenciara será o foco.

Compreendo que a crítica feminista usará a diferença ao seu favor, enquanto aponta que a crítica tradicional também se pautou nessa diferença para analisar os textos das mulheres, mas com o intuito de inferiorizá-los. Assim, a crítica feminista é responsável por assinalar a parcialidade do discurso da crítica tradicional, patriarcal e falocêntrica². Discurso que se reveste de neutralidade e imparcialidade científica, mas que se insere dentro do contexto de dominação de um gênero sobre o outro: “teoria crítica masculina é um conceito de criatividade, história ou interpretação literária baseada inteiramente na experiência masculina e apresentada como universal” (SHOWALTER, 1994 p.28). Para Kolodny, (*apud* Showalter, 1994, p.27), a grande aspiração da crítica feminista é “decodificar e desmitificar todas as perguntas e respostas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade,

¹ Alteridade significa no dicionário Aurélio caráter de diferente, metafisicamente. Disponível em <https://dicionarioaurelio.com/alteridade>.

² Crítica tradicional é a que crítica paltada no cânone literário. Patriarcal é a crítica feita pelos homens dentro de uma sociedade de homens, feita no Patriarcado (o patriarcado é a sociedade pautada na posse do homem sobre a mulher seja no casamento ou na relação entre pai e filha) e que visuliza a literatura como uma geneologia passada de pai para filho. A falocêntrica é a crítica também centrada no homem, ou seja, no falo e esse termo é usado pela crítica feminista de matriz francesa que é psicanalítica.

gênero literário e gênero identidade psicosssexual e autoridade cultural”.

A crítica feminista pode ser considerada responsável pelo ressuscitar do autor, enquanto a teoria literária geral, de matriz estruturalista e patriarcal, preconiza que se analise somente o texto e sua construção linguística, muitas vezes desprovendo essa análise de interpretações contextuais. Esta análise ressalta que o autor cria uma *persona* própria que dá voz ao texto, uma *persona* que não se confunde com a pessoa que o cria: “*Para Paul de Man la voz de la poesia lirica es esencialmente anonima, en el poema no se crea una identidad, más bien se destruye*”³ (PAREJO, 2002 p.134).

Porém, não podemos negar que os textos produzidos por mulheres tiveram sempre uma recepção diferente dos textos produzidos por homens. E qual a causa dessa diferença na recepção? São históricas, ideológicas, morais, culturais e sociais: “*el autor es una entidad historica, existe fuera del texto y en texto*”⁴ (PAREJO, 2002, p.131). Inseridos dentro de uma cultura e de uma sociedade, tanto o autor quanto o crítico que o analisará, seus corpos se encontram no texto, implicitamente mais vivos do que nunca, e especialmente se for de uma autora. É compreensível que, primeiramente, a crítica feminista concentrou-se em descobrir a diferença entre a recepção de textos escritos por mulheres, dos escritos por homens, e essa diferença era originária dos próprios corpos textuais, em uma possível existência de uma linguagem própria. Já a crítica tradicional se permitia sair do texto e ir direto para a biografia da autora para explicar o seu estilo quando lhe convinha, mais precisamente quando queria depreciá-lo.

A crítica feminista que trabalha com o texto de autoras, chamada de Ginocrítica, não é uniforme e se divide, basicamente entre duas tendências: a linha francesa e a linha anglo-saxã. A linha francesa segue um viés psicanalítico e linguístico, é pautada em Freud, Lacan e Derridá e tem em Hélène Cixous sua centralidade teórica. Ela entende que o texto literário escrito por uma mulher pode carregar marcas próprias dessa condição corporal em sua tecitura⁵. A linha anglo-saxã segue os Estudos Culturais e estuda a produção literária das mulheres tendo em vista as condições materiais e sociais dessa produção. Duas linhas de análise que parecem divergir uma da outra em seu modo de teorizar e de investigar a literatura de autoria feminina e que, por causa dessa

³ Para Paul de Man a voz da poesia lírica é essencialmente anônima, no poema não se cria uma identidade, mas bem se destrói.

⁴ O autor é uma entidade histórica, existe fora do texto e no texto.

⁵ Tecitura é um termo que vem de tecido, os tecidos textuais e significa encadeamento. Tessitura com dois SS é um termo emprestado do italiano e tem um significado de um conjunto de sons que melhor convém a um som, um instrumento. Disponível em <http://www.portalentretextos.com.br/columas/nao-tropece-na-lingua/em-se-tratando-de-tecer-tecitura,186,9557.html>

diferença, uma foi colocada diante da outra como linhas opostas. Porém, Showalter (1994, p.31) demonstra que a crítica inglesa incorpora o feminismo francês e a teoria marxista, se conceituando de modo mais amplo, e não como divergente da crítica francesa. Aliás, Showalter aprecia o fato de a crítica francesa ter revalorizado o feminino como aspecto da diferença e de ter tido o mérito de pensar a existência ou não de uma linguagem própria de mulheres mesmo que esta fosse mais “uma possibilidade utópica do que uma prática literária” (SHOWALTER, 1994, p.31).

Por esse motivo, não pauto a análise pela divisão entre essas duas bases teóricas como se fossem duas abordagens completamente estanques. Ao contrário, busco fazer um diálogo entre a linha francesa e a linha anglo-saxã, pois, se uma de nossas críticas é a dicotomia, nossa investigação não pode se pautar pelas oposições, nem pelas divisões sob o risco de fazer um estudo fragmentado e reforçando na prática um viés que ora criticamos. Além disso, também não enxergo essas duas linhas como opostas e nem tão diferentes a ponto de se oporem e de se excluírem e entendo essas duas teorias como dialéticas. Meu objetivo é utilizar da síntese desse processo dialógico para o estudo da poesia das autoras escolhidas, porque conciliar a aplicação dos estudos feministas com os estudos da poesia, em obras tão complexas e de três autoras diferentes, pede uma abordagem que não seja reducionista. E que amplie os significados de cada produção sobre si mesma, sobre a inserção ou não de seus corpos e do corpo de outrem na tecitura de seus textos e em meio ao seu contexto social.

Hélène Cixous imagina a possibilidade da existência de uma escrita feminina e por essa razão, ela se detém nas marcas implícitas que se apresentam no texto, enquanto a corrente anglo-saxã, cujo maior expoente é Elaine Showalter, consegue fazer um recorte histórico e social, isto é, nas marcas explícitas. Embora a linha de Showalter também buscasse as marcas linguísticas dos textos de mulheres, o olhar da linha anglo-saxã é cultural, enquanto o da linha francesa é mais corporal e psíquico, o que acaba por englobar mais os textos poéticos. Na verdade, “todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino de suas associações estereotipadas com a inferioridade” (SHOWALTER, 1994, p.31).

Entre a existência ou ausência de uma linguagem própria das mulheres em seus textos, determinada pela dicotomia entre os gêneros, e as condições materiais, físicas, sociais e psicológicas da produção feminina; existem as razões e análises de uma recepção que se diz neutra, mas que está contaminada também por subjetividades. Entendo que há uma longa travessia da autora em busca de existir, antes de qualquer

coisa, como legítima produtora de textos, e conseqüentemente tornar legítimos seus corpos textuais. Suas vestes e máscaras são necessárias para permanecerem. São as escritoras, as primeiras a refletir, na escrita, o papel da mulher na sociedade e a discutir a opressão infringida à mesma pelo homem. Posso dizer que toda mulher que escrevesse, até metade do século XX, era de alguma forma feminista, inconsciente ou conscientemente.

Neste sentido é que nasce toda uma crítica literária que irá trabalhar com a literatura feminista a partir de uma única preocupação existente: “*de descubrir, si es que existe, algo que diferencie la literatura de las mujeres de los hombres*” (MOI, 2006, p.80–81)⁶. Ao enfrentar esta pergunta, as críticas feministas irão debater suas próprias significações e simbologias, porque, se a mulher foi relegada ao silêncio, nem tão pouco este lhe seria natural como explica Elaine Showalter. Contudo, se esse silêncio em que a mulher esteve submersa durante séculos foi capaz de fazê-la criar uma linguagem específica, como buscava Cixous, é um tanto utópico e difícil de defini-la.

Separar a escrita da mulher e do homem de acordo com os binômios masculino–feminino pode significar a manutenção das relações de poder que se construiu durante a história através dessa categorização. Por isso, algumas críticas feministas como Kolodny irá dizer que “*la crítica feminista debe separar las ideologias políticas de los juicios estéticos*” (KOLODNY apud MOI, 2006, p.82)⁷. Entretanto, o que caracteriza e diferencia a crítica feminista da tradicional é justamente o questionamento sobre o valor moral e a finalidade desses juízos; “*A qué fines sirven esos juicios?*” E que “*concepciones del mundo o posturas ideológicas ayudan a perpetuar?*” (MOI, 2006, p.83)⁸.

Sabemos que, no século XIX, o século anterior à vida das poetisas que analisarei, escrever literatura, em si para a mulher, já era um ato de extrema rebelião. Prova disso a biografia de George Sand, que teve que usar um pseudônimo de homem para poder escrever e publicar. Até eclodir no ensaio ficcional *Um teto todo seu* de Virginia Woolf, profundamente metalinguístico, que trata dos motivos e das causas pelas quais não teríamos uma tradição feminina na literatura. Por que não teríamos uma irmã de Shakespeare?

Para Virginia Woolf, as causas estão nas condições de vida que foram elencadas

⁶ De descobrir, se é que existe, algo que diferencie a literatura das mulheres da literatura dos homens

⁷ A crítica feminista deve separar as ideologias políticas dos juízos estéticos.

⁸ A que finalidade servem esses juízos? E que concepções de mundo ou posturas ideológicas ajudam a perpetuar?

para as mulheres: condições estas que matariam qualquer pretensão das mesmas à intelectualidade, pois são de forte submissão, de alheamento de si-mesma em face da vontade do outro, de não aceitação de sua obra por parte de uma crítica masculina, de falta de condições materiais tanto em quesito da educação, quanto do acesso aos meios que permitiriam à mulher viver de sua literatura. Esse livro pode ser colocado como o nascedouro da crítica literária feminista.

A crítica feminista é um produto da Modernidade e faz sua leitura do cânone, da tradição e da literatura, bem como do papel da mulher escritora e poeta nesse contexto marcadamente metalinguístico. O que não quer dizer que ela não estivesse também vulnerável à concepção patriarcal de mundo e de sociedade, mais precisamente, presa às significações masculinas e paradigmáticas arraigadas em cada palavra. No decorrer deste trabalho, mostrarei como alguns estudos de crítica feminista podem estar contaminados pelas concepções patriarcais de escrita e de literatura, quando reproduzem o discurso dominante sobre a obra e a técnica literária de Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa.

As concepções patriarcais de escrita e literatura são percebidas, segundo Lemaire (1994), quando a história literária é representada como uma herança que passa de pai para filho e fruto de uma única tradição feita por homens. Isso se observa no excessivo interesse que a historiografia literária tem sobre a vida dos autores e períodos literários negando “os impactos das estruturas sociais tanto em obras individuais como na tradição literária. Essa negação dissimula as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura” (LEMAIRE, 1994, p.59). O insistente apeço à paternidade cultural na história literária faz com que se exclua quem não pertence a essa linha sucessória, no caso aqui, as mulheres. O intuito é reforçar a idéia de que a literatura é uma criação apenas de homens. Assim a crítica patriarcal e a literatura patriarcal são definidas: “em termos patrilineares; são pais e filhos no quadro de um sistema social baseado na propriedade privada. Nos dois casos, os filhos são apresentados como herdeiros de um patrimônio político e cultural” (LEMAIRE, 1994, p.59). Assim, a crítica feminista não deixa de ser um exercício de metalinguagem, fazendo novas perguntas aos textos literários, ao cânone e à crítica tradicional, desconstruindo os conceitos de verdade e de universalidade que essas instâncias sempre transmitiram e perpetuaram. A metalinguagem é a marca da escrita na Modernidade:

El Metalinguaje parece ser una constante de cultura contemporanea. Todas las ciencias y todos los grupos que forman una atividade con ciertos objetivos se plantean, en priman lugar la necesidad de hablar sobre si-mismos, de elaborar su justification en el contexto de una sociedad tan utilitarista. (PAREJO, 2002, p.113)⁹

Entendo que, a necessidade de falar de si-mesmas e de a escritora e a poeta se redescobrirem como mulher e como artistas não nasceu com a crítica feminista; na verdade, a crítica feminista é que nasce desse movimento, e pode-se entender como críticas, as mulheres que estudam a produção literária feita por outras mulheres, e, por esse motivo, querem discutir não só as noções de gênero, mas também do que é literatura e o que é a linguagem.

1.1 Posso usar o adjetivo feminino para me referir à mulher?

E até desejamos as coisas que as velhas narram entre si à noite. É o que em nós mesmos denominamos o eterno feminino
 NIETZSCHE,
 (Dos poetas in: Assim Falou Zaratrusta, p.98)

Antes da crítica feminista na ciência, o termo feminino era visto como um termo inerente ao ser mulher. Essa crítica mostrou que esse termo é uma construção histórica e discursiva. Embora quem detinha o direito à voz e à palavra escrita era o homem. O senhor da voz e da palavra, e com todo o seu corpo, tomou a tarefa para si de designar também a existência e o significado do que seria essa polaridade. Definida pelo homem, o dono da palavra, o feminino foi incorporado culturalmente pela mulher que reproduzia essas significações para se incluir na sociedade patriarcal, mesmo que o seu papel fosse de submissão.

As mulheres ficaram séculos sem poder dizer o que pensavam sobre as coisas, sem registrar o que pensavam sobre si-mesmas, e quando começaram a escrever e a falar em público se depararam com um construto sobre suas identidades que trazia em si a sua própria subserviência. Ser feminina na sociedade patriarcal significava ser: doce, bela, meiga, ingênua, frágil, calada, delicada, terna, mas principalmente submissa. Para isso, era preciso que a mulher aceitasse sempre o discurso do outro sobre seus desejos, o

⁹ Tradução de Parejo: A metalinguagem parece ser uma constante da cultura contemporânea. Todas as ciências e todos os grupos que formam uma atividade com certos objetivos se apresentam, em primeiro lugar a necessidade de falar sobre si-mesmos, de elaborar sua justificativa no contexto de uma sociedade tão utilitarista.

desejo do homem passa a ser o seu e nesse sentido é que ela expressaria sua doçura e sua meiguice, isto é, sua ternura.

Na terceira parte deste trabalho, analiso como as três poetas do nosso estudo: Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral reconstróem a palavra ternura, resgatando a força melancólica desse termo, e invertendo a noção que lhe impunham de docilidade para algo mais sutil, onde ser doce é ser triste. A outra face da mãe, a mãe terrível¹⁰. A reconstrução desse termo pelas poetas, tanto na crítica quanto na poesia, sugere que o que elas buscam, com uma nova concepção da palavra ternura, é ressignificar o que se considera feminino.

Com o advento da imprensa escrita surgem diversas revistas impressas desde o século XIX, direcionadas às mulheres, revistas e suplementos que se dizem femininos, mas que em sua maioria eram escritos pelos homens e que expressavam um conteúdo moral de como a mulher deveria se comportar. Estas revistas são um bom exemplo das significações e representações que o designado **universo feminino** expressava do ponto de vista do patriarcado. Estes folhetins também ensinavam as mulheres como elas deveriam cuidar dos filhos, como elas deveriam se embelezar para os homens, enquanto os gêneros literários e temas escolhidos para elas se referiam a um universo particular e privado da vida e nunca à política ou economia, por exemplo. Desta maneira, o feminino passa a ser para as feministas mais do que uma classificação linguística e sim um termo de grandes conotações sociais: “o termo gênero é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria” (LAURETIS, 1994, p.210).

O gênero se torna uma figura do discurso, que se mantém na medida em que se faz pertencer ao grupo o qual se tenta representar. Porém, nem sempre há uma relação de semelhança entre representante e representado, graças ao aprisionamento da linguagem pelo discurso dominador do patriarcado. Se gênero não era discutível por esse sistema, e suas definições eram dadas como eternas, era porque o constructo linguístico e social estava contaminado por uma representação unilateral e discursiva do mundo. Entendo que “é necessário ter ciência da passagem da categoria gênero do seu

¹⁰ A mãe terrível é um conceito usado na psicologia e na antropologia. É também utilizado no Ecofeminismo. Na psicologia, esse conceito se refere à força psíquica que a mãe exerce sobre o indivíduo nos primeiros anos de vida. Muito usado por Jung, a mãe terrível se torna o primeiro arquétipo no qual o indivíduo se projeta e busca-se diferenciar. Na antropologia, a mãe terrível representa as forças da natureza que o homem até então não conseguia dominar, a outra face da deusa-mãe; vingativa, perseguidora, nada benevolente como Hera e Afrodite. No Ecofeminismo esse conceito representa a outra face da natureza, a qual não é apenas boa e generosa. A face terrível se apresenta nas tempestades, terremotos, furacões e outras catástrofes naturais.

ponto de partida linguístico para o antropológico, bem como desse para as Ciências Sociais e Humanas” (GARTNER, 2006, p.23). E essa passagem, da linguística para as Ciências Humanas não foi feita naturalmente e, sim, a partir da inserção dos Estudos Feministas nesta, os quais nascem para marcar posição e mostrar que gênero não é sexo biológico, não é um dado natural, mas uma construção que depende de múltiplos fatores e inter-relações:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero esta sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (LAURETIS, 1994, p.211)

Os Estudos Feministas resgataram o conceito de gênero da Linguística com o objetivo de ampliar o seu significado por meio da Antropologia, da Psicologia e da Sociologia. Por meio dessa interdisciplinariedade, é que os Estudos Literários se apropriam da categoria gênero para analisar a produção textual, não apenas da mulher, mas de toda e qualquer autor e autora à margem do cânone. Sabemos que a mulher, ao ter acesso à escrita, se depara com um círculo temático restrito, no qual ela poderia atuar dentro das determinações que lhe foram impostas. Seguindo as regras deste círculo, ela poderia falar, pois ela não poderia sair do mesmo. O texto escrito por mãos femininas deveria ser ornado com as características que entre aspas lhe seriam naturais, ele deveria ser doce e frágil. Ele deveria ser terno. Há também a dificuldade de aceitação por parte de editoras e outros meios para publicar os seus textos e dificuldade que qualquer escritora acaba por enfrentar ainda hoje. Qualquer coisa diferente que a escritora ousasse fazer e dizer, tanto na escrita quanto na vida, era visto como imoral, agressivo e não natural.

O novo emprego da palavra gênero dentro das Ciências Humanas tem como principal objetivo rever essa natureza que foi reservada à palavra, à categorização até então vista como apenas gramatical, entre o feminino e o masculino: *“la notion de genre attirait l'attention sociale des categories de sexe, sur les rapports sociaux et les rapports de pouvoir qui font des êtres mâles et femelles, des hommes et des femmes dans une*

société donnée” (VARISKAS, 2006, p.15)¹¹. Objetivo este que de forma consciente e inconsciente, entendo que as escritoras mulheres acabaram por discutir ao se inserirem no mundo da produção literária com todos os seus corpos.

Para Teresa de Lauretis (1994, p.207) a diferença sexual entre mulheres e homens está mais no plano discursivo do que na biologia ou na socialização. Os conceitos da crítica feminista e do feminismo se tornam limitados quando pensados em oposição ao homem e ao masculino. Pensado dessa maneira, “*la différence*” projeta a mulher como sendo o outro do homem (mantendo este ainda na condição de parâmetro). Se olhar a mulher e o feminino como oposição, a teoria feminista continuará presa às construções discursivas do patriarcado “ inscrita naquilo que Frederic Jameson chamaria de o ‘inconsciente político’ dos discursos culturais dominantes e das ‘narrativas fundadoras’ que lhe são subjacentes — sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias” (LAURETIS, 1994, p.207). O discurso da alteridade limitou a procurar a diferença do feminino com o masculino, da mulher com o homem e deixou de lado a diferença que existe entre as próprias mulheres, dificultando a sua significação por elas mesmas.

Ao propor, discutir e rever todos esses conceitos, esta pesquisa busca tanto aproximar, quanto singularizar a produção poética de três mulheres da metade do século XX, latinoamericanas e militantes políticas em torno dos mesmos ideais. A diferença que existe entre as três autoras citadas será analisada tendo em vista os seus textos, mas foi a semelhança imbricada entre texto, expressão e vida de cada uma que me fez escolhê-las. Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral mostram igualmente em suas poesias, a tentativa da mulher escritora de se definir o feminino a partir do seu texto, fruto do seu corpo. O termo expressão vivida se refere à relação entre corpo e texto, o corpo como um texto e o texto como um corpo, e de acordo com as teorias de gênero. Percebi que a poesia das três poetisas se associa com as teorias do corpo como uma forma de cada uma reassignificar através dos sentidos e das imagens, o que é o feminino para si. Contudo, a diferença que há entre uma mulher para outra mulher, citada por Lemaris (1994), ou de um texto corporal para o outro, também será objeto de nossa análise.

O patriarcado ocidental associou o feminino não só à mulher, mas também à natureza, e esta última foi subjugada em consequência desse adjetivo. Já o homem seria

¹¹ Tradução de Variskas: a noção de gênero chama atenção social das categorias de sexo, para as relações sociais e relações de poder que fazem os seres machos ou fêmeas, homens e mulheres numa sociedade.

o exemplo do ser que conseguiu se separar dessa natureza, conseguiu construir a civilização e passou a significar a categoria humano como senhor de si e do meio natural. Não é por acaso que, em Gênesis na Bíblia está escrito que Deus criou o homem para dominar todos os outros seres vivos. A mulher, ao guardar o que seria a doce feminilidade, teria um corpo ligado à natureza fragilizada, o que justificaria sua dominação. Porém, entendo que quando as relações de gênero passam a ser analisadas não mais como de uma ordem natural, onde se funde uma divisão social das tarefas e funções humanas, mas como “*une manière de penser le monde et le politique à travers le prisme de la différence des sexes*” (VARISKAS, 2006, p.17)¹² é que se inicia a construção de uma nova significação do feminino, da natureza, do corpo, da mulher e do próprio ser humano.

Eleni Variskas (2006) discute a relação da categoria gramatical e de sua conotação social expressa nos termos feminino–masculino, que traz em seu cerne uma antiga discussão sobre a relação da palavra com o seu significado, ou do significante com o objeto relacionado. Descobrir se existe uma essência ou não destas categorias gramaticais fatalmente levará à reflexão sobre a origem de suas significações e simbologias. Existe uma tentativa, que é cultural e social, de acordar o gênero gramatical dos nomes com uma possível essência masculina ou feminina das coisas que são designadas para esse gênero. Por exemplo, têm-se a palavra sol em português que é do gênero gramatical masculino em razão de uma virilidade expressa em seus raios luminosos e calor que ostenta. Mas, e quando o sol em outra língua, como a alemã, é do gênero feminino? Neste caso, fundamenta-se a arbitrariedade da língua, quando não se consegue explicar essas diferenças:

*La question de savoir si le genre des noms et leur sens sont conventionnels ou essentiels; s' il y a des noms correspondant mieux aux choses que d' autres. Si ce sont les dieux ou les hommes qui les ont inventés; s'il y a un seul ou plusieurs sens attachés à chaque chose; si c' est l' homme ou des hommes avec des vécus différents que accèdent à ce sens — toutes ces questions se situaient dans ce grand **champ de bataille** où, pour reprendre l' expression de Platon, s' affrontaient sans répit les partisans du multiple et ceux de l' un, ceux que Socrate appelait ironiquement les flouants et ceux qui s' efforçaient de fixer tout. (VARISKAS, 2006 p.18–19)¹³*

¹² Uma maneira de pensar o mundo ou a política através do prisma das diferenças entre os sexos.

¹³ A questão de saber se o gênero dos nomes e se seu sentido são convencionais ou essenciais, se há nomes correspondendo melhor a algumas coisas que a outras. Se são os deuses ou os homens que os inventaram; se há um só sentido ou vários sentidos atrelados a cada coisa; se é homem ou homens com experiências diferentes que acedem a este sentido - todas estas questões estavam neste grande campo de

O que se deve ter mais claro nessa relação, é que a dominação patriarcal antropologicamente nasceu com a ligação entre propriedade privada, isto é, a posse sobre a terra, e o casamento, isto é, a posse sobre a mulher. O casamento foi usado historicamente, como um recurso de famílias abastada para manterem seus bens. Era tradicional, o pai da noiva, a mulher imaculada e virgem, oferecer um dote (o qual significava terra) para o noivo para simbolizando essa troca, essa passagem de um dono para o outro, de um homem para outro homem, da filha mulher junto com a terra vista agora como estéril. Estéril sim, porque só produziria, nesta nova concepção, com a força do arado do homem, ou seja, do seu pênis, enquanto o útero da noiva virgem seria um receptáculo vazio para a semente dele germinar.

Contudo, a natureza nem sempre foi vista na história da evolução humana como algo delicado, frágil e doce. Ela para o homem não civilizado, isto é, anterior à sociedade patriarcal, guardava a sua porção terrível, maléfica, poderosa e não dominável. A mãe terrível¹⁴. Rebelde, a natureza detinha o poder de vida e de morte sobre os homens e sobre as mulheres. Em consequência, a mulher, ao gerar em seu ventre a vida, teve sua imagem ancestral ligada ao surgimento de deusas com poderes semelhantes. E esse feminino anterior, nada tinha de submisso, como também não estava atrelado à mulher somente, visto que essas deusas tinham em si aspectos considerados masculinos, e quando grávidas de filhos homens, eram vistas como seres completos ou andróginos¹⁵.

Sobre o Andrógino, Cecília Meireles escreveu um poema com o mesmo nome, o qual representa muito bem as forças dicotômicas em comunhão. O poema expressa a utopia de uma nova consciência que faça a conciliação entre as polaridades: entre vida e morte, o masculino e o feminino, a realidade e a loucura, eterno e o efêmero e onde as diferenças, engendradas por uma civilização afastada da natureza, sejam superadas. O

batalha onde, para usar a expressão de Platão, se afrontavam sem descanso os defensores do múltiplo e os de um só, aqueles que Sócrates chamava ironicamente de os fluentes e aqueles que se esforçavam em fixar tudo.

¹⁴ Vide conceito de mãe terrível na nota número 10.

¹⁵ Andrógino também é uma figura mítica e representa um ser que detinha o sexo feminino e masculino, mulher e homem em um mesmo corpo. Não só as oposições entre gênero e sexo, mas o Andrógino seria o mito que reuniria todas as oposições em uma só. O mito do Andrógino se encontra no Banquete de Platão e representa um ser quase perfeito e que se auto-fecunda, ou seja, basta a si próprio. Ele seria a origem dos seres humanos, os quais separados em duas metades passariam a eternidade procurando se juntar. As Deusas do Matriarcado eram essencialmente andróginas, isto é, autossuficientes e geravam em si-mesmas os próprios deuses. Um resquício dessa mitologia se encontra na figura da mãe de Jesus, Maria. No Egito Antigo, havia a figura da Deusa.

andrógino se torna o símbolo dessa reunificação que não deixa de ser principalmente, uma reunificação entre o corpo e o espírito:

O Andrógino

Sua face é o corpo
de uma dúbia pomba,
uma asa de luz
e outra de sombra.

Seus olhos-balança
ainda oscilante,
entre o que o homem pese
e que Deus mande.

Vive como em sonho,
antes de nascido,
quando a vida e a morte
estavam consigo.

Pois seu corpo de anjo,
impuro e casto,
leva a mão da glória
e a do pecado.

Une o Céu e o Inferno,
e Deus e o Demônio:
entre Adão e Eva
busca o seu nome.

Em certa hora horrível
enegrece e pensa
a razão do mundo
da ambivalência.

Espelhos atrozes
refletem seu corpo.
só ele pergunta
se está vivo ou morto.
(MEIRELES, 2001, p.667 e 668)

Vários autores como Engels, Monika Van Koss (1999), Campbel (1992), Ponce, (1983), Muraro, (1991), contam que antes da existência da propriedade privada, e do domínio de uns sobre os outros, a sociedade vivia num regime de comuna. Isso significa que todos tinham os mesmos direitos e os deveres eram repartidos igualmente, porque toda tribo se via pertencente à natureza e à força andrógina de fecundação, fertilidade proteção e morte. Embora houvesse sociedades anteriores, onde o homem exercesse seu poder sobre a mulher, devo lembrar que ainda assim esse domínio era restrito, pois o

sexo feminino detinha uma importância fundamental à sobrevivência da tribo, mais sentida neste momento, no corpo e na carne. A imagem do sexo feminino era definitivamente, associada às divindades e mitos que compunham a vivência e a história do grupo. Aníbal Ponce (1983), por exemplo, em seu livro *Educação e Luta de Classes* mostra como a educação nas sociedades primitivas, bem como a sua organização, eram distribuídas de forma igualitária e justa, assim como o tratamento relegado às mulheres:

A execução de determinadas tarefas, que apenas um membro da comunidade não podia realizar, deu lugar a um precoce começo de divisão de trabalho de acordo com as diferenças existentes entre os sexos, mas sem o menor submetimento por parte das mulheres. Como debaixo do mesmo teto viviam muitos membros da comunidade — e, às vezes, a tribo inteira — a direção da economia doméstica, entregue às mulheres, não era, como acontece entre nós, um assunto de natureza privada, e sim uma verdadeira função pública, socialmente tão necessária quanto a de fornecer alimentos, a cargo dos homens [aqui a carne, pois os vegetais eram atributos da mãe que coletava para alimentar seu filho] [...] Na comunidade primitiva, as mulheres estavam em pé de igualdade com os homens. (PONCE, 1983, p.18)

Sobre o termo feminino se referir ao sexo ou a um constructo social, é uma discussão que não pode ser feita se não discutirmos o que é o masculino dentro dos Estudos Feministas, pois foi a partir das tentativas de se definir o que é o feminino que se começou a pensar também sobre o que significava o masculino. Porque para os homens, sua visão de mundo sempre foi colocada como universal, real e verdadeira, sem precisar de definições. Eles falam e são. Eles não precisam de definições, porque se constituíram como o paradigma¹⁶. Foi a mulher que precisou construir uma nova identidade, o que demanda descobrir e fazer uma nova discursividade sobre si-mesma, e também sobre esse feminino que por tantos séculos a moldou:

As mulheres ainda estão muito presas ao mundo feminino tal como ele foi criado pelos homens para formar um gênero que as submeteu ao interesse superior da binaridade homem–mulher e conseqüentemente da heterossexualidade. Ser uma mulher para si, construir-se como

¹⁶ Ser o paradigma significa ser o modelo ou o padrão a ser atingido e buscado. A referência e o ideal a ser seguido. O termo inicialmente surgiu da Linguística e foi cunhado por Ferdinand Saussure. Para Saussure, o paradigma representa o eixo de escolhas que cada língua oferece para o falante e sobre o qual, este irá decidir que signo melhor representa o conceito que quer expressar. Para a teoria feminista, o paradigma da sociedade patriarcal é o lugar da fala e da voz do homem que significou o mundo e a ciência. A intenção da teoria feminista é justamente construir outro paradigma, feito pelas mulheres sobre as mulheres desvirtuando o oficial e denunciando toda a sua parcialidade e incapacidade de entender às significações feitas pelas mulheres.

mulher e, ao contrário, transformar esta mulher para o outro em mulher para si. (TOURAINÉ, 2007, p.41)

A mulher que afronta o feminino submisso¹⁷, muitas vezes se volta para um constructo de si que não é nada diferente do que seria um homem para um homem, isto é, será que a mulher, para não ser feminina à moda antiga, deva então se masculinizar? Sair do feminino submisso seria ir ao encontro da definição do masculino? O masculino representaria a independência da mulher? Este é um grande paradoxo, não só do feminino, mas da mulher pós-feminismo: “Esta igualdade consiste efetivamente em elevar as mulheres ao nível dos homens e fazê-las entrar numa masculinização geral, tema de pesquisa relativo à construção de uma sociedade unissex” (TOURAINÉ, 2007, p.17). Este paradoxo também coloca em jogo as definições simbólicas trabalhadas pelas Ciências Humanas, a qual se pergunta “*comment définir l'objet de connaissance femmes sans reproduire les définitions normatives qui organisent et interprètent la différenciation hiérarchique des sexes?*” (VARISKAS, 2006, p.107)¹⁸. Com certeza, essa pergunta não só fez as Ciências Humanas, mas também as próprias mulheres, ao tentar redefinir suas subjetividades.

A construção de uma nova identidade “feminina” de uma nova mulher, é objetiva quanto à determinação histórica e sociológica embutida nas categorias de gênero. Entretanto, sabemos que a mulher tem um corpo diferente do homem, uma sexualidade própria, e que esse corpo carrega marcas que, apesar de terem suas construções históricas e sociais, também são orgânicas. Este corpo, marcado histórico e socialmente, psicologicamente, tem uma pulsação própria, e uma forma que se difere do corpo paradigmático, expondo uma nova relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo. O corpo da mulher não pode ser negado nesta nova relação de poder, entre o feminino e o masculino, e a libertação da sexualidade e desse corpo, outrora aprisionado, não pode ser analisada apenas pela Psicanálise ou pela Psicologia, mas deve ser vista como um indicador de mudanças e de reformulações da subjetividade.

O corpo como protagonista, como diz Variskas (2006), também está inserido dentro de uma relação de forças, onde cada particularismo procura estabelecer seus territórios de dominação. O corpo demarca fronteiras, estabelece eixos de evidência, apreende a realidade e a mostra através dos sentidos. Exterminá-lo das categorias de

¹⁷ Feminino Submisso é o feminino criado a partir da visão do homem, daquilo que ele imagina ser o papel da mulher na sociedade e os significados dessa polaridade para este.

¹⁸ Como definir o objetivo de conhecer as mulheres sem reproduzir as definições normativas que organizam e interpretam a diferenciação hierárquica dos sexos?

análise acaba por compactuar com a ideia base do racionalismo, expressão da dominação falocêntrica na linguagem. O racionalismo cartesiano defende que a mente e o pensamento são superiores aos sentidos–natureza, e que, devemos elevar nosso intelecto para uma superação do corpo cada vez mais, uma metafísica utópica e cristã. A mente se torna uma entidade suprema, tal como um espírito que deve subir aos céus. Todavia, é através do corpo que conhecemos o mundo e apreendemos a realidade:

Sim, as mulheres são seres sexuados, fêmeas, as quais os homens deram certos atributos e tentam dominá-los, ao passo que elas querem transformar-se em mulheres criadas por mulheres e, antes e acima de tudo, por elas mesmas [...] Não existe sujeito feminino ou masculino. Mas existe uma subjetividade feminina particular, já que, ela inverte a condição feminina apoiando-se na experiência do corpo que ela busca fazer entrar na subjetividade, nestes seres humanos definidos objetivamente de fora e pelos outros. (TOURAINÉ, 2007, p.47)

Importante ressaltar, que os estudos feministas fizeram as Ciências Humanas perceber o quanto o homem nessa relação de dominação também perdeu algo importante de si. Porque teve que se construir à imagem de um Deus todo poderoso e forte, senhor de tudo e de todos, sem direito às suas emoções e à subjetividade, ele não poderia sentir, apenas pensar. Neste sentido, o homem também perdeu o direito a uma parte de si-mesmo se dividindo para chegar a uma racionalidade que não existia a não ser no ideal. O masculino também foi construído socialmente, enquanto a psicologia irá dizer que nossa identidade se forma na interação com o outro, e que somos *Anima* e *Animus*, como define Jung ao utilizar da simbologia chinesa do Yin e do Yang.

Observei que é na Modernidade, esta nascida depois da Revolução Francesa, que o feminismo nasce com força junto com o advento dos Direitos Individuais e Universais do **Homem**. Isso mesmo, esta carta e seus direitos eram do homem, como bem sinalizou a escritora Marie Gouze, conhecida como Olympe de Gouges em 1791. Olympe de Gouges elaborou o seu texto, a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã em contrapartida à Declaração dos Direitos do Homem, mostrando o lado de exclusão da Declaração masculina, enquanto esta se promulgava tão universal. A escritora francesa apresentou sua resposta feminista à Assembleia Nacional da França, e sua Declaração mostrou-se um verdadeiro manifesto feminista contra a exclusão das mulheres dos ideais burgueses, os quais no fundo, ainda mantinham o patriarcado.

Mas o ideário de igualdade e fraternidade contamina todos os outros setores humanos, até então marginalizados e oprimidos pela sociedade patriarcal, e com isso, os

direitos e as igualdades devem se estender para todos, não só para as mulheres, mas para os escravos, os operários, os povos indígenas, os povos negros e os povos asiáticos. Enfim, o homem, o qual até aquele momento considerou-se categoria Universal, se depara com uma profusão de diversidades e com elas, de desigualdades. Neste momento, a imagem desse indivíduo que se postulava como a de toda humanidade, se esfacela e se fragmenta gerando a crise do sujeito. Ele é na verdade particularizado como expressão do homem, branco e burguês, isto é, ele também é subdividido e fragmentado em especificidade. O que era visto como negativo pela sociedade patriarcal, no binarismo que a sustentava e que opunha esse sujeito à natureza, passa a ser revalorizado, não só como adjetivos desse novo ser, mas também como matriz artística.

A civilização ocidental se fundamentou na divisão dicotômica do mundo: civilização — natureza, homem — mulher, razão — emoção, real — sonho, verdade — fantasia, consciente — loucura, público — privado, rua — casa, luz — escuro, vida — morte, masculino—feminino, etc. E por muito tempo, essas definições pareciam estanques e absolutas. A crise do sujeito na Modernidade não é outra coisa senão a descoberta de que essas polaridades não são tão extremas nem tão estanques, e que elas se contaminam, se relacionam e se alimentam mutuamente, tornando difícil separá-las.

As polaridades são, na verdade, relações complexas e cíclicas, nas quais uma afirma a outra, e se complementam, assim como o herói para se tornar herói precisa da donzela. E esta donzela pode vir a ser a heroína do herói. Pensando nas histórias de Contos de Fadas como exemplo, percebi como o perfil da donzela mudou de acordo com o contexto histórico. As princesas dos desenhos da Disney hoje estão para confirmar que são mais independentes e seguras de si, da mesma forma que as representações do feminino não foram sempre as mesmas. Destaque para a campanha publicitária destinada às meninas: *Sou princesa, sou real*, na qual, as princesas Disney são reconfiguradas como heroínas visando situações de empoderamento das meninas. No entanto, as representações do feminino dentro do patriarcado não serviram senão para manter a mulher no reduto do silêncio:

Não conseguiríamos definir outras vias para assegurar a igualdade e a liberdade às mulheres a não ser as que consistem em reduzir ou suprimir a importância do gênero, noção que, desde que nela se reconheça a marca da dominação masculina, nos aparece como uma jaula de onde as mulheres não poderiam evadir-se a não ser em se negando como categoria significativa, preferindo a igualdade em vez

da diferença e aspirando a uma sociedade sem gêneros, como outras antes delas tinham sonhado com uma sociedade sem classes. (TOURAINÉ, 2007, p.21)

Aspirar a uma sociedade sem gêneros parece uma prerrogativa utópica de uma sociedade que se descobre cada vez mais múltipla e fragmentada. Esse sonho não é senão a continuidade dos ideais românticos trazidos pela Revolução Francesa, nos quais nasce a teoria da igualdade entre os seres humanos e a busca pela totalidade. Mas é nesse mesmo período que se descobre que essa totalidade é praticamente impossível. No campo social, há a busca pela revolução socialista-marxista, no campo literário; há a busca por uma textualidade que expressasse no plano estético, a política. Para tanto, desenvolve-se a necessidade de uma inversão dos valores tradicionais de beleza, verdade e realidade, o que remete para o plano visível: as chamadas categorias negativas.

Para Hugo Friedrich (1978), relevar em primeiro plano as categorias negativas, elencadas ao feminino historicamente, é uma característica do Romantismo e conseqüentemente, da Modernidade. Elas começam a ser valorizadas dentro de uma busca por uma nova definição do ser e da existência humana. Entretanto, posteriormente, os próprios artistas descobrem que não basta valorizar essas polaridades em suas criações, pois não é transformando o negativo em positivo que essas divisões acabam, mas no estreitamento entre elas, até chegar a apagar essa divisão, como teorizou Derrida. O feminino depende do masculino, o masculino depende do feminino, e mais do que complementar-se, eles se sustentam intrinsecamente, e é por esse motivo, que um não pode ser pensado mais como oposto do outro, mas como expressões do desejo que fazem parte da totalidade do ser.

O pesquisador Alain Touraine (2007) destaca que a categorização do feminino foi demasiadamente elaborada pelos homens durante a história, o que a mulher deve rejeitar. Entretanto, a ideia de um determinismo social que impeça totalmente a ação dos sujeitos também deve ser vista com desconfiança.

A ideia de gênero efetivamente carregava consigo um determinismo social, e até mesmo ideológico, das condutas femininas. As mulheres eram obrigadas a agir em função de seu lugar na sociedade; sua subjetividade nada mais era do que um conjunto de reflexos e de ilusões, e que as tornavam incapazes de uma ação autônoma. Ora, a partir do momento em que substituímos este determinismo vago e genérico pela tese mais aguçada da dominação masculina, é preciso tomar consciência de tudo aquilo que foi rechaçado: a história pessoal,

os sentimentos (feelings), as relações interpessoais, enfim, tudo aquilo que intervém na formação da personalidade. É por isso que não se pode escolher entre um determinismo social e uma subjetividade de ordem psicológica; tudo se mistura na criação das identidades singulares. (TOURAINÉ, 2007, p.18)

Um diálogo entre as teorias do gênero, uma que o define pelo lado cultural e social, e a outra pelo lado biológico, linguístico e psicológico, é o grande desafio das ciências humanas, porque reacende o debate sobre a existência do ser humano em face à natureza e sua diferenciação em relação aos animais. Somos seres, mulheres e homens, que se fazem sujeitos em meio a uma sociedade que tem um legado imagético, simbólico e cultural trazido por uma história perpetuada pelo discurso. Contudo, não conseguimos nos separar totalmente da natureza porque também somos corpo, somos pele e ossos e dependemos fisiologicamente do ambiente para viver.

As várias vertentes da crítica feminista, assim denominadas, expõem uma multiplicidade de pensamentos na análise do texto literário, embora “até muito recentemente, a crítica feminista não possuísse uma base teórica; era um órfão empírico perdido na tempestade da teoria” (SHOWALTER, 1994, p.24). O que demonstra a crítica que esta padecia de um suporte teórico que fundamentasse suas escolhas. Por isso, a crítica feminista teve que recorrer a outras epistemes, com a finalidade de formular um caminho discursivo diferenciado, dentro da análise literária, tendo como ponto de partida a produção escrita feita pelas próprias mulheres. Como disse Showalter (1994) cada grupo teórico requereu que suas especificidades fossem vistas a partir de um viés de gênero na literatura:

[...] os objetivos expressos não foram significativamente unificados. As críticas negras protestam contra o “silêncio maciço” da crítica feminista em relação às escritoras negras e do Terceiro Mundo, e buscam uma estética feminista negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam enfocar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejam “sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista”. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e com a significação. (SHOWALTER, 1994, p.24)

Ao reivindicar o direito à alteridade no discurso, o qual era visto como algo cristalizado pela história dentro do regime patriarcal, a crítica feminista teve que abarcar

a multiplicidade de debates em torno das palavras mulher e feminino na literatura. E para se solidificar como um enfoque científico neste mesmo discurso, a crítica feminista precisou se dividir e se apoiar em outras áreas do conhecimento acadêmico, tais como: a historiografia, a sociologia, a psicologia, a antropologia e a linguística. O objetivo era, em um primeiro momento, transformar os estudos de gênero na literatura, órfão de base teórica, em um estudo convincente dentro da teoria literária, embora essas bases fossem também severamente criticadas, já que seriam provas cabais da exclusão da mulher no âmbito do discurso, e da dominação masculina através deste. “Assim, para alguns, a crítica feminista era um ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes” (SHOWALTER, 1994, p.25).

As várias vertentes da crítica feminista precisaram aportar em outras ciências para justificar suas escolhas temáticas, esta mesma crítica, numa dada evolução teórica, precisou rejeitar a linguagem tradicional da ciência, em específico da crítica literária tradicional. Este é enxergado como mais um discurso normalizado a fim de justificar as exclusões das mulheres do círculo literário. Só rejeitando inicialmente a ciência dos homens, é que ela pode construir seus aportes e suas metodologias específicas tendo como ponto de vista a categorização da mulher na literatura.

Para Showalter, existem duas maneiras de fazer crítica feminista; “e misturá-las (como a maioria dos comentadores faz) é permanecer permanentemente confuso pelas suas potencialidades teóricas” (1994, p.26). Uma leva em consideração as representações e os estereótipos construídos por uma literatura feita pelos homens acerca da mulher, e a outra, considerada a mais importante, analisa a produção escrita da mulher, chamada de ginocrítica. Analisar a produção textual feita pelo chamado segundo sexo não representa apenas decodificar suas metáforas e estratégias textuais, mas sim, pensá-la em termos de significação, de representação e de experiência dessa alteridade no discurso. Assim:

Está na hora de a crítica feminista decidir se entre religião e revisão podemos reivindicar alguma área teórica sólida para nós mesmas. Ao postular uma crítica feminista que seja genuinamente centrada na mulher, independente, e intelectualmente coerente, não pretendo endossar as fantasias separatistas de visionárias feministas radicais ou excluir da nossa prática crítica uma variedade de instrumentos intelectuais. Mas precisamos indagar muito mais minuciosamente o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que surgem da nossa experiência. Não creio que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição androcêntrica. Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos

literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz. Como escreve Rich sobre Emily Dickinson, no seu poema *I am in Danger, Sir*, precisamos finalmente colocar nossos argumentos a partir de nossas próprias premissas. (SHOWALTER, 1994, p.28–29)

O trecho acima, retirado do artigo *A Crítica feminista no território selvagem* de Elaine Showalter, revela uma crítica que se vê dentro de um incrível paradoxo teórico–metodológico, da qual a saída parece ser a negação de qualquer modelo, para enfim, construir um novo. Se todo discurso literário e científico foi historicamente construído pelos homens, se toda negação do discurso da subjetividade foi uma tentativa de aparentar esse discurso parcial como neutro, ou torná-lo a voz de todos, construir outros discursos e modelos teóricos parece ser a solução para as feministas.

Contudo, o apagamento da voz da mulher em todo esse percurso e a sua repentina entrada nos séculos XIX e XX, a coloca como um discurso órfico que, muitas vezes, para existir, irá precisar se justificar em meio à tradição masculina usando ela própria. Afinal, se usarmos o raciocínio laciano, a linguagem verbal foi sempre um reduto masculino, pois eles dominavam os meios de produção, seleção e apagamento desses discursos. Isto é, ao escolher quem vai dizer, e o que se vai dizer, o homem moldou a linguagem para si, com o intuito de justificar a subjugação feminina. Vivemos uma sociedade falocêntrica, com uma linguagem falocêntrica. Neste sentido, apagar totalmente a crítica tradicional e o discurso dos grandes mestres parece de todo impossível, já que, a mulher que escreve literatura ou faz a crítica está, de alguma maneira, adentrando e manejando a partir e nestes discursos.

Por causa da precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade (BARBOSA, 2005, p.27), será comum na Modernidade, tanto para o poeta, quanto para a poeta, procurar escrever sobre poesia no poema, tentando desvelar uma linguagem anterior e ultrapassando os limites da significação. Porque é nesse período que entra no auge a crise da representação da realidade e dos conceitos do que seria essa realidade. Crise de representação da realidade, crise da linguagem, e não é por acaso que a partir do Romantismo (início da modernidade) tenha se desenvolvido muito mais a literatura feita por mulheres, ou uma literatura feminina, pois ela surge como mais uma forma de questionamento da linguagem canonizada (falocêntrica) e da realidade que se representa através desta, até então, uma representação paradigmática.

Desta maneira, definir o feminino, depois de tantas conquistas no plano material e intelectual do feminismo, é uma tarefa ambivalente e paradoxal, um termo engendrado constantemente pelos discursos de dominação daquele que, anteriormente, detinha o monopólio da palavra, seja na fala, seja na escrita. Revalorizar o feminino reconstruindo-o, a partir da voz de quem a este se refere, ou excluí-lo e abandoná-lo, para experienciar uma sociedade livre de quaisquer denominações que a separam, parece ser, tanto a primeira opção, quanto a segunda, uma busca incessante e utópica de uma nova concepção de humanidade e de vida.

Já definir se existe ou não escrita feminina, parece que não há como defini-la em si, e penso que a própria Cixous chegou à conclusão de que: “É impossível definir uma prática de escrita feminina, e esta impossibilidade persistirá, pois, a prática nunca será teorizada, inclusa, codificada — o que não implica sua inexistência” (apud SHOWALTER, 1994, p.29). Mas é interessante perceber, que tanto a discussão do gênero feminino, quanto da escrita feminina se inserem dentro de uma mudança estética e filosófica pelo qual os valores humanos, no Ocidente, veem passando desde a Revolução Francesa, ou seja, com o advento da Modernidade. Além do que, algumas das características denominadas de escrita feminina se parecem, e muito, com a linguagem que a poesia moderna — vide seu maior expoente Mallarmé — irá buscar no plano da formulação metalinguística da poesia no poema.

1.2 Por que poeta e não poetisa?

A palavra poeta traz um embate de gênero, pois termina pela vogal temática a, mas como exceção, ela representou durante toda história a pessoa do sexo masculino que escreve poesia. O feminino de poeta seria poetisa, formado em um processo de derivação e não de sufixação, o que supõe que poetisa não é o feminino natural de poeta. Como a mulher ficou historicamente proibida de escrever durante séculos, é correto imaginar que o feminino de poeta não fosse usado, chegando mesmo a ser quase inexistente.

Entendi que poeta serve também para o sexo feminino, pois essa palavra, ao terminar com a vogal temática — a, comporta a denominação dos dois sexos. Poeta pode ser tomado como gênero comum de dois, exemplo que na Língua Portuguesa não é único, igual a artista e dentista que são palavras que cabem para designar os profissionais dos dois sexos. A diferenciação de gênero passa a ser realizada no artigo: o

artista, a artista, o dentista, a dentista e por que não, o poeta e a poeta. Já poetisa, histórica e social além de ser um feminino derivacional não natural, tem no — isa final o significado de diminutivo. As palavras não são criadas arbitrariamente, elas têm relação direta com a construção, nomear é inserir uma concepção de mundo ao objeto nomeado. Por essa razão, deve se questionar a origem da palavra poetisa, uma palavra que não saiu do nada, não foi criada arbitrariamente, e que carrega um contexto histórico e político de exclusão e diferenciação em sua raiz.

Haverá uma diminuição da figura da mulher poeta ao ser chamada de poetisa? Infelizmente, essa diminuição não está somente dentro da criação desta palavra, mas também no uso social que se fez e que se verifica na crítica da época, para a qual poetisa tem clara denotação menor, tanto é que, Cecília Meireles não gostava de ser chamada assim. Já Henriqueta Lisboa diz, por exemplo, que poeta não tem gênero e que esta palavra “corresponde a um plano generalizado de criatividade, não de valor preconcebido, nem de categoria diferenciada” (LISBOA, entrevista concedida a EDLA VAN STEEN, 5 de maio de 1982, arquivo).

Apreendi o uso diminuto da palavra poetisa quando um crítico como Otto Maria Carpeaux escreve um texto comparando Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles e deixa claro que “a Sra Cecília Meireles não é poetisa, mas poeta: e grande poeta” (CARPEAUX, 1945, p.204). Se Carpeaux escreve que Cecília não é poetisa, mas poeta, é porque existe uma diferenciação de valores na época quando comparadas as duas palavras, com clara predominância do segundo termo em relação ao primeiro. Carpeaux ainda enfatiza a superioridade do termo poeta ao juntá-lo com adjetivo grande: Cecília, para o crítico, não estaria ao lado das poetisas, ela estaria em um reino superior, o dos grandes poetas. Se nesse comentário, pode existir um olhar misógino que diferencia a produção dos grandes (poetas homens) com as poetisas, existe também a realidade de como era enxergada pela sociedade a produção feita por mãos femininas em relação à dos homens.

2. O CORPO NA LINGUAGEM, O CORPO NO POEMA, E O POEMA E SEU CORPO

O sujeito — o eu- existe somente encarnado; nenhuma distância pode se constituir entre ele e seu corpo. Todavia o corpo transcende o eu a toda hora no — ou pelo-sono, na fadiga, na possessão, no êxtase, na morte. Ele será futuramente, um cadáver. (CORBAIN, 2005, p.8)

O corpo na poesia se expressa no corpo do poema. Há um corpo de quem escreve e de quem lê intermediado por um papel ou tela que tem também o seu corpo, e neste inscrito, o texto com toda sua materialidade. O corpo é a matéria, o texto também.

Quando se fala ou pensa em um texto escrito por mulher, se pensa em corpo de mulher. Há de se imaginar por trás da letra, cabelos compridos, mãos pequenas segurando a caneta ou o lápis, quadris largos, útero, vagina. Dificilmente quando temos um texto de autora, não realçamos o fato de ser ela, pois historicamente, o corpo feminino estava alijado da condição do mundo quem dirá da escrita. A diferença anatômica entre homens e mulheres se tornou o fator de interiorização das últimas pela ligação, historicamente construída pelo patriarcado, de suas funções biológicas com a natureza.

No instante em que a humanidade começou a se afastar da natureza, através da criação de uma sociedade artificial, iniciou-se o binarismo filosófico: natureza/cultura, corpo/mente — grandes responsáveis pela opressão das mulheres, já que, esses dualismos foram postos em posição hierárquica. Tanto é que:

Para Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente que são aprisionadas pela materialidade corporal. Aristóteles distingue, também a matéria da forma, distinção que será depois reconfigurada pela tradição cristã, onde a separação mente/corpo foi correlacionada à distinção entre o que é imortal e o que é mortal (...) Para o cristianismo, fica bem clara a distinção entre uma alma dada por Deus, e uma matéria pecaminosa e lasciva. (XAVIER, 2007, p.17)

Essa dualidade, construída dentro do discurso, e transformada em níveis superior e inferior, tentou se configurar como verdade universal, relacionando o homem e a mulher com cada um dos níveis. O sexo biológico foi um fator determinante para a camada que cada sujeito pertenceria nessa polarização. O órgão genital traria em si o reconhecimento social para qual andar e para qual destino sua totalidade corporal lhe levaria.

Neste sentido, à mulher, caberia a reprodução, deixando o mundo da ação e do

conhecimento para os homens. Mas nem todas se reconheciam dentro desse dualismo discursivo, construído principalmente por palavras:

O dualismo cartesiano se opõe à teoria feminista, uma vez que oposições binárias, hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro [...] O que as feministas em geral, condenam é a associação da oposição macho/fêmea com oposição mente/corpo, postura histórica da filosofia que trabalha com ideias e conceitos leia-se mente, termos que excluem as considerações sobre o corpo. (XAVIER, 2007, p.19)

O cartesianismo foi o grande veiculador da ideia de uma mente separada do corpo. Ao dizer a máxima “penso, logo existo”, Descartes confinou a existência material ao pensamento e juntou a luz e a razão como partes indissociáveis. O logocentrismo se associou ao falo e fez o macho da espécie sentir-se dono do seu corpo e de outros corpos. Embora essa lei de domínio e poder se materializasse na submissão de corpos diferente, era pela voz que ela se empunha, mais do que pela força. A psicanálise criou a ideia de que a mulher seria propícia à patologização da mente ao sentir a falta do falo. Embora na cultura falocêntrica¹⁹, a mente estaria acima do corpo ou fora dele, na mulher os dois estariam intimamente ligados pela histeria ou pelo desejo manifestado. Um desejo não teorizado pelas palavras (XAVIER, 2007).

O dualismo cartesiano se desfaz quando percebemos que; para a mente existir, ela necessita de um corpo e que ela nada mais é do que a subjetividade corporificada, ou a corporalidade psíquica. O corpo não deixa de ser uma construção discursiva marcada pelo desejo e pelas marcas políticas, geográficas e culturais. Contudo, a diferença entre cada uma delas se dá pela corporalidade da palavra que as nomeia.

De acordo com Guberman (1999), existem diferentes corpos, todos referenciados pela linguagem e que se dividem em: corpo físico, metafísico, social, cósmico, erótico e poético. O corpo físico do autor aparece no texto de forma denotativa, mas quando transformado em signo representa uma parte do *corpus* da escritura. O corpo metafísico é o além do físico, traz o pensamento e a visão do outro, espírito, do enfrentamento do nada. Já o corpo social, é aquele determinado pela interação entre o sujeito e a sociedade, ou ele se integra, ou ele se marginaliza. O corpo cósmico “revelado pelo corpo individual, amplia seu universo semântico em busca de

¹⁹ Além do termo falocêntrico (sociedade pautada no falo), a Psicanálise Moderna também usa o termo logofalocentrismo, o qual seria mais completo, pois completaria o domínio do falo com o do logos (pensamento, razão). É um neologismo com origem na teoria da Deconstrução de Jacques Derrida e representa a primazia que o homem obteve na construção do significado das palavras.

um tu coletivo, extrapolando o mundo reduzido em que se insere e cedendo espaço para o universal” (GUBERMAN, 1999, p.2–3). Ainda existe a definição de corpo erótico e de corpo poético, os dois se apresentam no poema, o erótico com o corpo objeto de sublimação, enquanto o poético, encarnado no próprio poema, “surge a partir do corpo físico, move-se pelo desejo de criação e presentificado pelo instante poético, transforma-se em metáfora do real imaginado, revelando se como *corpus* da escritura” (GUBERMAN, 1999, p.2–3).

Em todas essas definições, quando passadas para o texto, os diferentes corpos se imbricam na escrita para formar o *corpus* da escritura. Expressa a dor e o desejo em forma de signo, o corpo na linguagem traz claro o corpo do sujeito que a produz, sendo o corpo deste sujeito um texto inscrito de memórias. Para Otávio Paz, o poeta converte: “*el lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas de ser signos, se animan, cobran cuerpo*” (PAZ, 1999, p.76)²⁰. Em relação ao texto produzido por um corpo de mulher, principalmente o texto poético, apresentarei como este corpo, definido historicamente como o outro, ou o corpo excluído do discurso, se expressou ou se metamorfoseou no *corpus* da escritura.

A mulher na sociedade patriarcal, embora restrita aos domínios do corpo, foi alijada de sua subjetividade, ou melhor, de construir uma subjetividade própria. É como se ela tivesse um corpo com acesso negado a sua existência, a consciência de si mesmo. O corpo referenciado como o paradigma não era o dela, este não fazia parte da construção da memória, e se não habitava a memória, só poderia residir no esquecimento. O silêncio, a falta, a lacuna e a inconsciência acabaram sendo terrenos conhecidos pelas mulheres, não porque elas preferissem ou fosse-lhes natural o espaço à margem, mas porque foram reduzidas a estes. Saber se desse lugar vazio e sem nome, a mulher escritora conseguiu criar uma linguagem específica, um texto corporal único parece-me que foi o ideal de uma crítica feminista que via na valorização das diferenças, o princípio da igualdade. Uma escritura elaborada por mãos que apalpavam constantemente o silêncio só poderia vir e nascer como rasgo e como grito no vazio. Os textos do corpo negado só podem operar contra o discurso.

Decidi trabalhar a relação entre corpo e texto em três autoras conhecidas pela crítica pela descorporificação. Elas já morreram organicamente, isto é, tiveram um fim em seus corpos materiais. Sobraram os corpos dos seus textos. Temos aqui duas

²⁰ A linguagem em corpo. As palavras quando coisas deixam de ser signos, se animam, cobrem o corpo.

significações que se relacionam o corpo e o texto. Para Isabel Leal, “é texto tudo o que no discurso se desprende das condições normais de comunicação e significação e funciona como uma Clareira, uma zona de tréguas no interior das linguagens” (LEAL, 1990, p.307). A linguagem é sempre referenciada a um corpo já que tem como objetivo o próprio ser humano.

O corpo de cada um é um texto porque somos o produto de tantos discursos construídos sobre nós “na combinação única e possível daquilo que dizem que somos, com o que julgamos ser, com o que queremos ser, com o que somos de facto (seja isso o que for). O grande signo dessa individualidade é o corpo” (LEAL, 1990, p.307). O sujeito tem materialidade. O poema também. O sujeito se apaga de certa maneira para o seu texto nascer. Esta seria a morte do autor teorizada por Barthes. Mas o autor não morre completamente. Seu corpo não se apaga de todo, apenas se transforma em palavra. Há uma cisão entre o corpo e o texto, ao mesmo tempo em que se descobrem mutuamente. Apaga-se o sujeito para que haja a verdadeira revelação, a que se fará pela escritura. A poesia descorporizada pode revelar aquilo que se quer apagar: o corpo, o autor, no caso aqui, a autora. Para Lúcia Castello Branco (1994) é no apagamento do traço que o sujeito aparece. A subjetividade se torna uma formulação que se constrói e se desconstrói, marca-se diante do tempo e se dissolve em um simulacro de intenções. Os fios do eu.

A construção da subjetividade do sujeito passa pelo tecido da textualidade. E essa textualidade se corporifica, enquanto o corpo se textualiza. Seu sentido nasce através do discurso e é através do discurso que o sujeito ganha materialidade. Tal como uma parte da linguagem, o corpo sempre procura esquivar-se da utilidade econômica. Ele é aquilo que resta e sobrevive ao saber organizado. A realidade segmentada pelo discurso normativo. O corpo de cada sujeito é único e particular, forma-se assim a subjetividade — e este corpo se torna incomunicável. Desvelar o texto e desnudar o corpo, desvelar o corpo e desnudar o texto. Percorrer os labirintos da significação.

Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral foram consideradas exemplos de descorporificação na poesia. Chamadas de étereadas. Étereo vem de éter — que significa mais leve do que o ar. Significa volátil, divino, aquilo que não se materializa. Em grande parte, a poesia destas autoras foi amplamente aceita por esta aparente descorporização. Isto é, por seus textos não apresentarem à primeira vista o corpo, mais precisamente o corpo feminino. Elas foram aplaudidas por trazerem um texto fluído, vaporoso e sublime. Aplaudidas e esteriotipadas ao mesmo tempo. O que

era visto como virtude, também foi transformada em defeito, visto pela ótica dos movimentos de vanguardas. Mas é na ausência deste corpo que ele se faz presente. É colocando a veste e o véu que transparecem a pele e a face. A palavra costurada forma o texto e o texto como tecido costura um novo corpo. Quando o sujeito que o tece é uma mulher, todas as agulhas-canetas são instrumentos de uma nova consciência, pois:

[...] la lucha que libran algunas muyeres que escriben (..) por plasmar la palabra que las espresen — esto es, su cuerpo, sus vivencias, su sentir que expresse, al mismo tempo, al mundo y que les permita, ademas dar testimonio de su próprio processo y consciência de escritoras. (GONZALEZ, 1990, p.26)²¹

A descorporificação esconde a corporificação. A negação é apenas aparente. Ela afirma o lado que estava obscuro. Aqui, o corpo no discurso. O corpo feminino parece circundar a morte, a não afirmação. Analisarei também nestas três autoras, a ligação de suas temáticas com a morte em seus textos. Henriqueta Lisboa, em uma entrevista a Edla Van Steen (1982) afirma que o tema da morte é um “assunto infinitamente sugestivo, aberto a todas as hipóteses e vãos imaginários” e que “nenhum poeta de maior seriedade deixou de lado esse tema”. Ela continua afirmando que o que procura na escrita é a própria essência do ser, o mistério poético e a revelação do inefável, na busca pela infinitude. O desejo de permanecer além do tempo. A morte é a limitação e a finitude do corpo. O que vai sobrando são os elementos — figuras da luta sem trégua com a escrita. Cada poeta aqui travou a sua — rasgando as palavras de sua referencialidade. Restou um nome. Restou “*la palabra escuchada, cifrada, dicha y escrita desde el cuerpo, desde el propio ser de mujer, como la única posibilidad de transcendencia senal del espíritu*” (PRADO, 1990, p.27)²².

Étereas, porque queriam encontrar com a luz na voz da sombra. A luta com as palavras é árdua, é preciso levitar-se. Sobrepor com o texto, o corpo. Como diz Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa em uma carta de 24 de setembro de 1947: “Sabemos tão bem como as palavras são impossíveis para comunicar o que elas nos trazem no seu mistério que eu sei que V. me perdoará dizer lhe apenas minha melancólica surpresa”.

A melancolia é a arte de procurar esse corpo na eteriedade. Melancoliza-se porque a falta não se preenche, o corpo não se encaixa na sombra, e as palavras já não

²¹ A luta que defende algumas mulheres que escrevem por modelar a palavra que as expressem – esta é, seu corpo, suas vivências, seu sentir que expresse, ao mesmo tempo, o mundo e que as permita, ademais dar o testemunho de seu próprio processo e consciência de escritoras.

²² Tradução: a palavra escutada, cifrada, dita e escrita pelo corpo, pelo o próprio ser da mulher, como a única possibilidade de transcendência sinalizada pelo espírito.

dizem. Materializam-se as imagens agora. E é isso que podemos notar nas tecituras das três poetas em seus poemas. É impossível negar que houve corpos que os houvessem gerados. E que estes deixaram seus rastros nas figuras semânticas criadas. A mulher que escreve sofre uma angústia semelhante ao ato de gestar e parir: “*El proceso de la escritura es su propio proceso físico, fisiológico, ético, intelectual, es una palabra vital. La historia se da a luz desde la escritura*” (GONZALEZ, 1990, p.28) A mulher escreve como se parisse, o processo de criação se gesta. E não só às mulheres, mas também para os homens, a criação artística é gestar. É possuir um útero imaginário.

De nossas três poetas, duas não tiveram filhos. Pelo menos para o registro oficial, pois atualmente existem diversos trabalhos que provam que Juan Miguel Godoy era filho de Gabriela Mistral. O relato de Doris Dana, uma das secretárias da poeta de *Tala*, publicado no jornal chileno *O Mercurio*, confirma a veracidade dessa maternidade (PIZARRO, 2005). Contudo, existem outros estudos que negam. É interessante observar como esse assunto está rodeado, no Chile, por uma espécie de tabu, é uma ofensa pensar que Mistral pudesse ter sido mãe solteira e é uma ofensa maior pensar que tenha negado. O embate em torno desse tema mascara a hipocrisia social e crítica, que não quer que a imagem tradicional da poeta seja manchada. O ícone em que se transformou Gabriela Mistral pertence à memória coletiva de seu país. Sua imagem é a da mulher santa, casta, abnegada, expressão de raízes ameríndias mescladas com a religiosidade cristã. A mãe de todos os chilenos deveria se assemelhar a Nossa Senhora de Carmem. E Lucila Godoy (nome de nascença de Gabriela Mistral) aceitou essa construção, aceitou esse papel, porque **era através dele**, que ela poderia permanecer na história.

De qualquer forma, esse tema se reveste do mesmo mistério que circunda a sua figura e a sua pessoa. Tendo parido ou não, Gabriela Mistral foi mãe, mas como ela não era casada, para o mundo, ela se tornou a tia de seu filho. Não se poderia destruir a imagem de Madre Pura, de mãe do Chile construída pela crítica. Hoje, a crítica feminista em seu país, como Ana Pizarro, já fala em Juan como o filho de Gabriela. Dizer que era mãe na carne poderia estragar essa personagem que se criava na América e que ela vestiu, já que, sem o pai, seria veemente pecadora. De Virgem Maria passaria a ser Madalena²³. Seu corpo ausente, quase neutro, se presentificaria, se feminizaria.

²³ Madalena representa o oposto à figura de Maria. Ela é a mulher que Jesus defende de ser apedrejada pela multidão: “Atire a primeira pedra quem nunca pecou”. Enquanto Maria é a virgem, a santa, Madalena é a figuração da prostituta, a sedutora, a mulher carnal. Ela é a personagem bíblica que aparece como exemplo de rejeição através da palavra e da ação de Jesus, do qual se torna fiel seguidora. Contudo, ela é colocada pela Igreja Católica como o anti exemplo de Maria, embora tenha sido a primeira

Curiosamente, a obra de Mistral é reverenciada pela crítica como aquela que melhor representa a maternidade negada. A negação aqui é colocada pelo fato de não a experimentar corporalmente. Quando essa negação pode ter surgido da não afirmação dessa maternidade. A maternidade não afirmada se transforma em corpo em seus poemas.

Já Henriqueta Lisboa não foi mãe na carne e também não representou a maternidade de forma explícita como Gabriela. Contudo, não se pode dizer que ela não esteja presente, ou que seja um tema fora do seu repertório poético. Cecília chama Henriqueta de aérea e a compara com a luz. Os mesmos adjetivos que a poeta carioca usa para descrever Henriqueta são usados pela crítica tradicional para descrever a obra cecilianiana. Fala-se na descorporificação da poesia das três, mas não se menciona que se descorporifica o que já existe. Se há falta do corpo, é porque em algum momento esse corpo existia, é porque em algum lugar esse corpo se esconde. Mesmo que dele só reste uma voz que irá se confundir com a luz ou se guardar na sombra. A fala é plena, é presença. O discurso parte do eu e esse eu se constrói junto com o seu corpo. A voz vira vestígio da matéria que se transforma em palavra: “Haja luz; e houve luz” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 1:3) “No princípio era o Verbo, e o Verbo se fez carne” (BÍBLIA SAGRADA, João, 1:1).

Contudo, a fala apesar de presença é perene. Ela se desmancha com a luz. Seu corpo se dissolve por meio às sombras. A escrita parece vencer a porosidade, parece materializar a voz. Ela ainda é capaz de vencer o próprio corpo. Vence o corpo único e particular, não só de quem a cria, mas também de quem a recria no processo de leitura. A construção da escrita passa antes então pela construção de si: “a construção de si opera-se antes de tudo pela sexualidade — e mais amplamente pelo corpo. É pelo corpo, e principalmente o corpo que deseja, mas que também é ameaçado que o retorno a si vence as aventuras do mundo” (TOURAINÉ, 2004, p.56).

O espaço da sexualidade não se restringe apenas ao organismo, ela é o espaço do desejo, e este vai além de sua vivência física. A dinâmica do desejo comporta a dimensão discursiva. O discurso se cruza com outros discursos, mas também com outros corpos. Há um duplo processo de elaboração de enunciados e formas, neste entrelaçamento de textos e corpos, que se nomeia de intertextualidade. As três autoras que ora estudo se conheceram pessoalmente, isto é, tiveram um contato real entre os

seus corpos. Elas também trocaram cartas entre si, escrita que demonstra uma abertura maior ao espaço do desejo. E elas também trocaram artigos, ensaios e poemas, uma sobre a outra, embora não deixe de ser uma elaboração de crítica a si-mesma camuflada no elogio à amiga.

Para Guberman (1999), não se pode pensar em estudar o corpo na poesia, apenas o relacionando com a sexualidade, mas também deve se entender como funciona o desejo. O desejo é a ação do querer apropriar-se do outro. Escrever é tentar esse apropriação através das palavras. Corporiza-se em palavras. E se essa corporização tiver um sexo, um gênero? As palavras não têm sexo, dirão. Mas, e quando um poeta como Octávio Paz diz: “o poeta é “homem de desejos” (PAZ, 2012, p.73)? O desejo, visto como responsável pelo ato da criação poética, seria apenas uma emoção do homem? E somente o homem, por ter desejo, seria capaz de criar a poesia?

Uma indagação como essa, deixa implícita a ideia de que o poeta é homem e não mulher. Uma afirmação dita em um ato falho, afinal, diria o patriarcado, homem seria a expressão de humano, quase que um nome neutro para simbolizar os dois. Contudo, foram as teorias de gênero que identificaram que, por trás da suposta neutralidade da palavra homem, existe o próprio patriarcado afirmando que o ser humano considerado completo, inclusive modelo de corpo e de mente, é o do sexo masculino. A mulher seria um ser humano incompleto, menor e deficiente. Seu corpo visto como erro da natureza. Nesse sentido, a mulher que escreve seria um desvio duplo da natureza, pois como humano incompleto não teria desejo, indispensável para a criação poética. Na verdade, as mulheres aprenderam a negar seus desejos durante a história. Desta maneira, a poesia nascida de mãos femininas não emerge sem antes enfrentar a negação do desejo. Ela é o fruto do enfrentamento dessa negação que vira afirmação. PAZ continua:

De fato, a poesia é desejo. Mas esse desejo não está vinculado ao possível nem ao verossímil. A imagem não é o “impossível inverossímil”, desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, como se vê no desejo por excelência: o impulso amoroso. A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o **homem** e a realidade. O mundo do “oxalá” é o mundo da imagem por comparação de semelhanças, e o seu principal veículo é a palavra “como” isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra semelhanças, mas revela — e mais: provoca — a identidade última de objetos que nos pareciam irreduzíveis. (PAZ, 2012, p.73)

A linguagem representa as vestes de um texto coletivo, fruto do pensamento de uma sociedade. Percebo que o corpo se metamorfoseia em palavras, sua significação explode em gestos que revelam poemas. Há uma lógica natural na construção desse corpo, principalmente se mulher, mas que perpassa toda uma história de apagamento, exclusão e silêncio. A poesia gerada por esse corpo não pode ser igual àquela gerada por um corpo presentificado, historiografado, estudado e tido como referência. O corpo feminino é descorporificado constantemente por essa civilização centrada no falo. Por essa razão, escrever sendo mulher é um constante desapagar, fazer a luz e iluminar os traços e os contornos silenciados. E em seguida, apagar de novo, descorporifica-se.

De acordo com Corbin (2009) acreditava-se há mais de mil anos, que os órgãos sexuais femininos tinham uma estrutura igual aos masculinos, ou seja, a mulher por dentro, teria um corpo de homem. Segundo ainda esse pesquisador da história do corpo, Aristóteles acreditava que a mulher era um vaso, um receptáculo vazio, no qual o homem depositava a sua semente (CORBIN, 2009, p.185). Já Hipócrates, considerava o orgasmo feminino indispensável para a criação de uma nova vida. Haveria uma ordem cósmica na liberação dos fluídos femininos e masculinos em comunhão para gerar outro corpo, outro ser: “Assim se estabelecia, naturalmente, uma relação lógica entre o prazer e a fertilidade, entre a frigidez e a esterilidade” (CORBIN, 2009, p.186).

A visão hipocratiana do corpo feminino e de suas funções reprodutivas não sobreviveu à Idade Média e nem ao Renascimento, pois a Ciência desmistificou essa ligação entre prazer e concepção. O corpo feminino torna-se um perigo e a reprodução aconteceria independente do desejo e das ações da mulher:

O conjunto das relações estabelecidas entre os homens e mulheres se encontram, a partir disso, redefinidas. Os partidários da subordinação da mulher recorrem à biologia. Jean Jacques Rousseau, no quinto livro de Emílio, havia apontado as diferenças, consideradas naturais, que distinguem os dois sexos. O macho, ativo e forte, é macho em certos momentos. A mulher é mulher a cada instante de sua vida. Tudo, nela, evoca o seu sexo. Portanto, é necessário garantir-lhe uma educação particular. A crença segundo a qual os avanços da civilização acentuam a diferença entre o homem e a mulher embasa a solidamente a divergências dos papéis. Esta divisão, acredita-se, deve ordenar todas as relações sociais, sobremaneira o discurso e o jogo amoroso. A mulher descobre o desejo quando focaliza seus sentimentos sobre um indivíduo. O homem pode ser invadido por uma necessidade de mulher que uma parceira casual poderá satisfazer. Essa diferença radical nas modalidades do desejo fundamenta o duplo padrão da moral. (CORBIN, 2009, p.187)

Corbin analisa neste trecho, de que forma a Ciência está imbricada com a ideologia de que o corpo feminino era feito para a reprodução. Toda pouca literatura médica que se fará tendo o corpo da mulher como objeto de estudo é para justificar o destino e a submissão das mulheres ao casamento, ao marido e aos filhos. Seu corpo seria uma construção da natureza para reproduzir outros corpos e não para criar. Se até a criação da vida em seu ventre seria obra da semente do homem, imagine a produção de seus textos. Seu corpo — uma fábrica como disse Jorge de Lima em seu poema *Mulher Proletária*: “Mulher proletária — única fábrica/que o operário tem, (fábrica de filhos)” (LIMA, 2003, p.286–287).

Se seu corpo só serviria à reprodução e seu desejo deveria se focar em um homem só, as poetisas que ousassem escrever poesias, que não fossem reproduções de metáforas e versos do senso comum e que, na vida pessoal, não casassem ou casassem mais de uma vez, estariam fugindo das regras e subvertendo seus corpos e seus textos. Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa escaparam à lógica reprodutiva e amorosa a que estavam fadados o corpo da mulher e o texto da mulher. Duas não casaram e uma casou duas vezes, assim como escreveram poesias em um grande exercício de criação, não reproduzindo as mesmices literárias destinadas às poetisas.

Elas escrevem como se parissem, mas não de acordo com a concepção do homem de gestar e parir, engendrada por tantos séculos na literatura, na ciência e na sociedade. Parir o texto aqui é resgatar a autonomia criativa e o papel ativo da mulher em todos os campos da vida. É criar como faziam as deusas. Talvez por isso que elas não se subordinaram às escolas e aos modismos literários de filiação masculina como o Modernismo. Elas não queriam ser meros vasos ou receptáculos vazios para a semente textual do homem, seus textos são frutos de suas mãos e de suas respirações. Há um desejo claro dessas autoras de não aderirem passivamente à simples reprodução de ideias ou formas textuais criadas por um movimento quase todo masculino. As três autoras mostram na literatura e na vida que são donas de seus corpos e que seus textos são frutos de seus corpos, por isso lhes pertencem. Como bem disse Mário de Andrade sobre Cecília Meireles (e que posso estender a Gabriela Mistral e a Henriqueta Lisboa):

Eu acuso Cecília Meireles de várias culpas contra a poesia. E nem me parece duvidoso que a maior destas culpas seja ela ter se candidato a um prêmio da Academia. Que estranha, volúpia, muito feminina, de perder, a teria levado a essa aventura? E disso lhe aconteceu outra culpa, não menor, a de conquistar o prêmio![...] Cecília Meireles terá querido ternamente elevar a coletividade acadêmica se sacrificando a

si-mesma em ser premiada pela Academia. E eis nos diante da madrigalesca lição da maior sinuca literária destes últimos meses: a academia acaba de ser premiada por ter concedido um prêmio à poetisa Cecília Meireles. (ANDRADE, 1955)²⁴

²⁴ Este texto de Mário de Andrade inserido no livro *O empalhador de Passarinho*, mostra bem como a crítica masculina se comportava na época diante da ousadia, não só da existência de um texto escrito por uma mulher, mas desta mulher disputar com esse texto os espaços públicos literários vistos como propriedades do homem. O que se subteve no texto de Andrade é que, não bastasse a poeta escrever, ainda cometia o enfrentamento de galgar reconhecimento e espaço dentro de um território tido como masculino, como é o caso da Academia. Lógico que ele como um bom crítico conserta esse espanto inicial ao dizer que era Cecília que premiava a Academia, e não ao contrário. No final de sua análise, Andrade constrói uma visão sobre a poesia de Meireles que pode ser preponderante para o entendimento estereotipado que sua poesia ganhou entre os críticos homens, isto é, de uma poesia ligada ao sentimento e as emoções, trecho o qual eu transcrevo: “E assim, pude retirar do poema de Cecília Meireles o meu poema, a minha intuição, o que para mim foi uma definição nova de certo momento irracional que eu já observara, mas ainda não sentira, não conhecera poeticamente no seu poder de comparação, de experiência, de simbologia. Sentimento profundo, definição reveladora que só pude obter pela graça da poesia. E pela força criadora de Cecília Meireles”.

3. A CRÍTICA E A ESCRITURA DE MULHERES, ENTRE MATAR O ANJO DO LAR OU SER UMA BOA MULHER?

A recepção crítica contemporânea à produção literária das poetisas aqui estudadas, é circundada por preconceitos e imagens da mulher tradicional ou de um feminino domesticado e submisso. No arquivo de Henriqueta Lisboa existe além das cartas trocadas, entre as poetisas estudadas, e artigos escritos por elas mesmas sobre si mesmas, jornais e revistas da época com críticas literárias e comentários sobre lançamentos de livros de poesia de outras autoras e sobre a obra da poeta mineira. Esse material passou pelo crivo de seleção de Henriqueta: ela decidiu selecionar, recortar e guardar esse material, talvez com a finalidade de se conhecer a *posteriori*, as críticas que melhor representassem, em sua concepção, a produção e recepção literária de autoria feminina de sua época. Um verdadeiro memorial sobre a imprensa e a crítica ensaística daquele período, em relação à poética feita por mulheres.

Neste sentido, o arquivo de Henriqueta Lisboa representa não só o olhar da escritora mineira sobre sua figura, e o que ela desejava que no futuro soubessem dela e de sua obra, mas existe também ali, um guia trazido por Lisboa de como se propagava, na época, a imagem da mulher poeta. Por essa razão, o seu arquivo passa a ser um constructo, iniciado pela própria escritora, não apenas sobre sua biobibliografia, mas sobre o contexto histórico de produção, circulação e crítica da literatura de autoria feminina da metade do século XX.

Esta situação do arquivo de Henriqueta Lisboa não é única. Na Fundação Rui Barbosa, os arquivos doados por familiares de Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade foram por estes recortados e pré-selecionados, ou originalmente pelo escritor, o que faz com que muitos artigos de jornais tenham poucas referências, pois já foram anteriormente modificados. A doação do arquivo para uma instituição pública representa o destino final de um material que foi previamente recortado e manipulado, e que ao fim, carrega consigo os olhares de um constructo privado sobre dado momento histórico e literário.

Dentre esses materiais, selecionados pelos poetas e pela família, dos anos 20, 30 e 40, há artigos de jornais que fatalmente carregam não só comentários específicos sobre a obra das autoras, mas também opiniões sobre a produção literária de autoria feminina. É interessante observar a posição adotada pela mídia da época, já que a recepção crítica de jornais é a parte mais imediata da simbologia que circunda a esfera

da mulher poeta naquele momento. O jornal escrito era a principal mídia de informação e formação de opinião, e se disseminava rapidamente entre a população das grandes capitais, pois como se sabe, não havia televisão e internet, e o rádio começava a se tornar popular. Desta maneira, percebi nestes artigos as comparações e as opiniões, não só sobre a obra das três autoras estudadas, mas sobre a literatura feita por mulheres em geral. Outra informação que precisa estar clara sobre os artigos encontrados é que nem sempre os artigos de jornais ou revistas estão com todos os dados de referência bibliográfica, e quando recortados e colados, estão sujeitos a perder a numeração de página, datação e edição.

Em *A poesia da sensibilidade*, de Hélio Menegali para a Folha de Minas de 04 de junho de 1937, o autor inicia o seu texto traçando um panorama sobre a reputação do poeta e da poeta, passa pela história da mulher diante da arte, para depois comentar sobre algumas autoras que ele julga que são exceções; em seguida, passa a falar das especificidades que ele pensa serem características da autoria feminina e, por último, detém-se sobre a obra de Lisboa. Helio Menegali alega que os poetas homens no Brasil têm o que ele considera como a pior reputação: “seja elle um bohemio de cabellos a roçar o paletot salpicado de caspa, ou um cidadão levemente perfumado, bem vestido portador de uma caderneta de cheques” (MENEGALI, 1937). Ele conclui que as poetas mulheres se salvaram dessa sorte, pois: “A moça que faz versos é tão bem-conceituada como a que sabe tecer com perícia o seu tricot ou a fina renda irlandesa” (MENEGALI, 1937). Uma comparação que para o crítico, estava sendo elogiosa.

A comparação entre as mãos das mulheres que escrevem e as mãos das mulheres que tecem é uma constante na época. Somente as mulheres de uma determinada classe social estariam autorizadas a fazer literatura, porém, essa literatura deveria ser dócil e útil. Se elas resolvessem fugissem dos estereótipos determinado, correriam o risco de seus escritos serem rechaçados. Para as mulheres que escreviam, a sociedade admitia a produção destas desde que fosse dentro do padrão adocicado, ou o que se chama hoje de “Bela, Recatada e do Lar”²⁵.

O trabalho da poeta não deixa de ser manual, como é todo trabalho artístico, nasce das mãos, como o artesanato. Mas aqui a comparação nos soa hoje como machista

²⁵ *Bela, Recatada e do Lar* foi uma expressão cunhada pela Revista *Veja* para classificar a figura pública de Marcela Temer que se encontrava Primeira Dama. O intuito da Revista foi claramente fazer oposição á figura da presidenta Dilma Roulseff, deposta no mesmo ano. O recado dessa reportagem era claro: à mulher, não caberia a política, não como protagonista, mas como o acessório de exibição de um outro político. A expressão *Bela, Recatada e do Lar* demonstra que ainda no século XIX, o padrão de mulher que se espera e se deseja é o da boa moça, submissa e sem nenhuma protagonização.

e preconceituosa, pois muitas mulheres começavam a escrever justamente porque elas não queriam mais ficar presas aos fazeres repetitivos, tais como tecer a fina renda irlandesa. E é de se perguntar o que o autor considera como bem conceituado, já que, no caso das mulheres, ser uma boa dona de casa não seria o conceito que elas estavam almejando ao fazer literatura.

Contudo, percebe-se, ao analisar as correspondências entre as autoras, entre Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa principalmente, que o serviço doméstico é fonte de conflito interno de suas subjetividades e de seu ofício, mas não deixa ainda de ser visto por elas como algo pertencente ao universo feminino. Universo este do qual elas querem escapar, mas de que também não deixam de fazer parte. Veja neste trecho de uma carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa de 14 de agosto de 1946:

[...] todos saem cedo e só voltam para jantar e a casa ser muito grande, e não haver maneira de ajustar os interesses da casa com os das empregadas. **Por minha vez, com todos os compromissos que tenho, não posso controlar o serviço como é preciso**, infelizmente: e confio tanto em todos que estou sempre fazendo o papel de uma grande boba. Porque de boa para boba a diferença é só uma letra, como V. sabe e vê [...] E desculpe falar-lhe desses pormenores, **mas é bom que os amigos compreendam que eu muitas vezes não posso nem que eu queira fazer as mais coisas que mais estimaria, só por estas contingências domésticas**. Como eu gostaria de ser boêmia, de poder viver e escrever no meio das teias de aranha, baratas, moscas, poeira, ratos, etc. Mas ter logo de nascer com a vocação para a ordem e depender de mil coisas e pessoas que, ao contrário, são de natureza absolutamente boêmia! (MEIRELES, 14 de agosto de 1946, Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG)

Neste trecho, recolhido de uma carta manuscrita de Cecília Meireles a Henriqueta, carta recolhida em seu arquivo na UFMG, é interessante observar como o serviço doméstico se torna o centro de uma tormenta existencial e profissional. Entendo que aqui surge o “Anjo do Lar”, fantasma de mulher que ronda todas as mulheres que escrevem, como bem retratou Virginia Woolf no artigo: *Profissões para Mulheres*. O Anjo tem todas as qualidades vistas como femininas: “*extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias*” (WOOLF, 2012, p.12). Sua existência se limita em censurar a travessia da escritora na esfera até então, pertencente aos homens, e de determinar o que essa mulher deveria escrever.

Em nenhum momento, o conflito de Cecília reside em saber se o serviço doméstico é ou não apenas tarefa de mulher, ao contrário, parece que a poeta aceita que

este ainda é sua exclusiva obrigação. O conflito reside em não poder: “*controlar o serviço como é preciso*” por causa de “*todos os compromissos que tenho*”, isto é, adentrar o mundo público não significa abandonar o mundo privado, o qual é até os dias de hoje, visto exclusivamente como reino de mulher. Por isso, o drama nasce entre cumprir todos os compromissos que a vida literária e profissional traz, e atuar tradicionalmente na esfera da casa. O Anjo do Lar tenta vencer aqui, embora para sobreviver como poeta haja a necessidade de matá-lo, semelhante à experiência narrada por Virginia:

E, quando fui escrever, topei com ela já às primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura”. E ela fez que ia guiar minha caneta. E agora eu conto a única ação minha em que vejo algum mérito próprio, embora na verdade o mérito seja de alguns excelentes antepassados que me deixaram um bom dinheiro [...]. Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. (WOOLF, 2012, p.13)

E em nenhuma carta se repara algum questionamento por parte de Cecília sobre os papéis dos gêneros ou sobre a atuação de seu marido na vida doméstica. Conclui que a solução para a poeta carioca está na questão de classe; em ter condições de pagar uma boa empregada, ou seja, de delegar o serviço para uma outra mulher. Há trechos nas cartas em que Cecília demonstra ironia e salienta que, se ela não consegue uma empregada que cozinhe, será que ela conseguiria uma que faria odes, para afinal, ela fazer quitutes maravilhosos? Por essa razão, percebi um descompasso entre a atividade literária e profissional das escritoras e os papéis tradicionais relegados ao seu sexo no seio da vida social.

Trata-se aqui a impossibilidade de conciliação entre a realização plena no mundo público e o cumprimento do dever esperado no espaço privado. As cartas entre as escritoras ainda têm trocas de receitas entre elas, como pão de minuto. Assim, não se vê um embate maior ou uma recusa às comparações como Menegali fez. Fazer tricô e tecer a “fina renda irlandesa” era o que era esperado para o sexo das autoras, escrever poesia

como se tecesse, não.

A ligação entre texto e tecer está imbricado na definição de escritura e de texto para Barthes, para o qual “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1988, p.69), e que esse mesmo texto “é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram uma com as outras em diálogo” (BARTHES, 1988, p.70). Barthes utiliza a metáfora da rede para mostrar as combinações de intertextos e de escrituras que uma obra pode conter em sua tessitura. E é nesse sentido que a obra de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral se entrelaçam, formando redes entre si, tanto entre as obras como entre as críticas, que representam nada mais que a leitura e a recepção das mesmas. E de alguma maneira, elas compartilharam a visão da poeta-artesã, senão Henriqueta não teria guardado com tanto esmero o artigo de Helio Menegali em seu arquivo.

A imagem da poeta como a tecedora de palavras parece adentrar a crítica brasileira também, já que, para Alfredo Bosi, Henriqueta Lisboa é a “sutil tecedora de imagens capazes de dar uma dimensão metafísica ao seu intimismo radical” (apud MACHADO, 2013, p.30). A ligação entre tecer fios e panos com tecer palavras e frases, está desde a origem na palavra texto, como também no mito de Penélope e Sherazade, que teciam bordados e histórias com a finalidade de preencher uma ausência ou de se salvar.

A escritura será salva não em virtude de sua destinação, mas graças ao trabalho que tiver custado. Começa então a elaborar-se uma imagética do escritor artesão que se fecha num lugar lendário, como um operário na oficina, e desbasta, talha, pole, engasta sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando neste trabalho horas regulares de solidão e esforços. (BARTHES, 1971, p.76)

As três autoras parecem compartilhar da simbologia que existe entre tecer um texto e tecer tecidos nas metáforas de seus textos. Cecília Meireles escreve: “A ventania é uma aia com suas trouxas de história/conta histórias, inventa histórias, baralha histórias [...]. A ventania é uma aia a bordar os sonhos e as conversas:/dedais de ar, fios de ar, agulhas no ar, nos ares/pontos de ouro e prata nas sedas da memória” (MEIRELES, 2001). A ventania — uma rajada de silêncio que se metamorfoseia em uma aia (uma babá ou dama de companhia), uma aia que conta histórias como Penélope. Talvez a aia seja idosa, mas o que se sabe é que sua boca resgata a cultura feminina — o campo da oralidade, do folclore e que ao contar essas histórias com a força do vento —

silêncio transcreve-a em tecidos de texto. A aia se transforma em poeta.

É na Modernidade Estética, iniciada na metade do século XIX, século anterior à vida dessas poetisas, que o artista passa a ser visto como um artesão de sua arte, a forma artística deixa de ser uma propriedade coletiva para ser fruto de um trabalho individual. Para Barthes “a forma tinha valor de uso no período clássico” (1971 p.76), o que muda depois do Romantismo, no qual a forma passa a ter valor de trabalho. Desta forma, pode soar como natural ou lugar comum que, no século seguinte, a atividade poética realizada por mulheres fosse comparada ao artesanato tradicionalmente produzido pelas mesmas.

A comparação entre tecer poesia e manusear agulhas poderia ser a das mais poéticas senão fosse a posição socialmente construída pelos trabalhos manuais femininos, ou pela diferença também cultural e socialmente pensada entre arte e artesanato. O trabalho manual como: tecer, bordar, costurar, cozinhar se realiza no interior da casa ou mesmo em um quarto, portanto, representavam o universo privado ambiente em que a mulher ficou reclusa e restrita. São atividades que foram usadas para manter o sexo feminino longe de outras consideradas de maior valor, e que se referem ao mundo público, como o estudo, a ciência, a escrita e a literatura. Prova disso, são as escolas feitas para a educação das meninas no século XX, centradas em trabalhos manuais e com uma base muito elementar de língua e matemática, enquanto os meninos eram incentivados a pensar e a construir, pois desde cedo tinham contato com a astronomia, com a filosofia e com a lógica.

Contudo, a imagem do artista artesão e da obra-trabalho continua a influenciar essas comparações e, de alguma maneira, ajuda na aceitação, por parte das escritoras da época, dessas analogias. Pela análise das notícias do arquivo, não parece que as escritoras e poetisas daquele período contestassem as comparações entre escrever literatura e tecer, costurar e bordar. Observa-se outro artigo *Entre as Senhoras* do Jornal *O Globo* de 1925. A coluna é assinada por uma mulher Laurita Lacerda Dias e ela inicia a coluna dizendo que:

[...] é esta, pois, a coluna da mulher. Não trataremos aqui de assumptos transcendentaes problemas de alta philosophia, questões de política ou de finanças, mas sim dessas serenas cousas encantadoras tão indispensáveis ao espírito da mulher de hoje. Esta secção tocará, levemente em todos os assumptos: literatura, música, elegâncias, mundanismo, seja citando o sucesso do livro do dia ou a nota original de uma moda que surge, seja seguindo e desenvolvendo uma ideia qualquer.

A autora da coluna é sincera ao dizer que, ao escrever uma página direcionada à mulher, ela não tocará em assuntos considerados difíceis ou que se localizaram na esfera pública, assuntos que as mulheres não eram vistas como capazes de entender, e que no fundo representavam a segregação e o domínio masculino “*alta philosophia, política e finanças*” sobre elas.

A autora Laurita Lacerda reproduz a ideologia patriarcal sobre o que seria correto ou não correto a uma mulher ler e escrever, e do que seria assunto ou não para uma mulher. O “Anjo do Lar” (WOOLF, 2012) é ressuscitado nesta coluna. Percebo que suas asas fazem sombra na página do jornal. Essa seleção de assuntos feita por Lacerda liga-se à ideia de gênero construída pelos homens. Mas a mulher que escreve subverte e mata todo dia um anjo do lar para sobreviver.

De acordo com Virgínia Woolf, essa era uma situação inevitável para qualquer escritora da época. Ela percebe que para existir, precisa ter, como disse WOOLF, opinião própria “nas relações humanas, na moral, no sexo”. Mas o que é uma mulher? Pergunta-se a escritora Virgínia Woolf, contemporânea das autoras centrais desta pesquisa. Como já foi salientado, Alain Touraine (2007) diz que a existência de uma natureza, essencialmente feminina, deve ser rejeitada pelas mulheres, pois essa ideia foi construída pelos homens e representa o poder do patriarcado. O filósofo francês compartilha a afirmação de Simone de Beauvoir de que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1959, p.13) ao dizer que “ser mulher não é a pura constatação de um estado de fato, mas afirmação de uma vontade de ser” (TOURAINÉ, 2004, p.27).

Laurita Lacerda Dias em sua coluna no jornal *O Globo, Entre Senhoras*, enfatiza a imagem tradicional de mulher, aquela que é alijada do mundo da política, da ciência e da economia. A preocupação da jornalista com a afirmação de gênero construída pelos homens é tão grande, que ela procura justificar que sua coluna será da mulher e por isso, não tratará de assuntos considerados pesados, ou seja, assuntos que não são considerados femininos. E ela continua em seguida a dizer que este espaço, o qual ela agradece prontamente ao jornal *O Globo* por não ter se esquecido de suas leitoras, é direcionado “à mulher que trabalha da mulher que luta para manter honesta e corajosamente o seu lar”: além da separação por gênero, a coluna de mulher não se dirigia também a qualquer mulher, mas a uma determinada, a “*mulher honesta*”, isto é, submissa aos padrões de gênero socialmente construídos.

Na segunda parte da coluna, depois de toda essa justificativa, a autora focaliza suas impressões sobre a literatura e a participação da mulher no círculo de produção e

recepção da obra estética:

Como gostam as cariocas de ouvir versos!
 E era justa a observação. Quando se anuncia um recital de poesia uma leitura de versos, uma festa literaris — enfim, as minhas patrícias acorrem logo, enchem o salão com a sua graça iluminando-o com o brilho quente do luhar cheio de curiosidade e de emoção. Mas há pouco, numa das ultimas festas da Academia de Letras, esse interesse e esse entusiasmo tomaram proporções de um verdadeiro conhecimento social. E que os versos que seriam ouvidos da lava do maior poeta vivo do Brasil — Alberto de Oliveira — que, um Bilac e Raymundo Correa formam a trindade suprema da poesia brasileira. (DIAS, 1925, Acervo de Escritores Mineiros, UFMG)

Notei que, no trecho acima a presença da mulher (da mulher burguesa) nos salões literários é uma constante e significava a entrada da mesma no mundo público, como leitora e difusora de poesia. No máximo, para a sociedade, ela poderia escrever alguns versinhos com matéria moral ou homenageando e parabenizando alguém, nunca como autora consolidada. Recitar versos nos salões fazia parte da boa educação da moça, como aprender a ler, a cozer e a bordar. Saber de cor Bilac, era a mesma coisa que se vestir e se comportar bem, fazia parte das convenções de etiqueta para se adequar às normas do seu gênero. A mulher era vista como enfeite nesses salões, enquanto só se permitia a presença da mulher rica, abastada e casada, nunca a pobre, a camponesa, o que reforça a transgressão da figura de Gabriela Mistral na poesia por sua origem camponesa.

Como afirma Menegali (Arquivo de Escritores Mineiros, 1937), em seu artigo já analisado, as mulheres dentro da literatura universal “sempre foram grandes inspiradoras, mas raramente criadoras... Na prosa muito aguadas, na poesia, sem grande inspiração”. Essa é a análise sobre a produção literária feminina por um crítico homem. Ele constata a pouca e insuficiente autoria feminina, mas não verifica e nem cita as causas culturais e sociais desse apagamento da mulher na condição de autora. Virginia Woolf já tinha dado uma resposta com seu livro-ensaio *Um Teto todo Seu*. Neste ensaio, Woolf mostra que há uma correlação entre o apagamento da mulher na história da arte e da literatura com a falta de inserção do sexo feminino na esfera pública, incluindo principalmente a educação e a ciência. A contextualização histórica mostra que, mulheres e homens não tiveram as mesmas condições materiais, culturais e psicológicas para produzir e criar arte e literatura, e é isso o que vai trazer de novo a crítica feminista.

Todas essas simbologias circundavam a produção da mulher que ousasse sair

desse círculo e dessa imagem de fazedora de versinhos ou de boa tecedeira e bordadeira. Vejo que Henriqueta Lisboa, Gabriela Mistral e Cecília Meireles escreveram e publicaram nesta época, diante de todos esses conceitos e imagens que faziam parte do papel social reservado à mulher na produção literária de seu tempo. Os adjetivos com que essa crítica julgava a obra de autoria feminina demonstram de que maneira o campo semântico que circunda a literatura produzida por mulheres estava imbricado com o conceito de submissão do feminino. Como exemplo, tenho essas frases tiradas desses artigos ou dessas notas: “presta uma homenagem ao seu talento de artista e à sua encantadora alma de mulher”, ou dizer que tudo no livro de Henriqueta Lisboa “é novo, é doce, é lindo” (DIAS, 1925, Arquivo de Escritores Mineiros), ou a chamando de “pequenina fada que está a derramar sobre os que sonham a cornucópia maravilhosa das suas idéias e das suas rimas” (ibidem, 1925).

Percebi que essa crítica tem o cuidado de escolher esses adjetivos, considerados próprios do universo feminino, para soar aos leitores como um elogio às escritoras. E não é de se estranhar que a recepção da obra dessas autoras estivesse emaranhada por afirmações como as encontradas em pequenos trechos e colunas recortadas de jornais e guardadas por Henriqueta, muitos sem data: “o que é raro no seu sexo” (DIAS, 1925) ou “sua encantadora alma de mulher” (DIAS, 1925).

Os artigos encontrados da década de 40 em diante representam uma mudança gradual no olhar da crítica coetânea às poetisas pesquisadas. A imersão da mulher no campo literário se torna cada vez mais constante. Observei nos artigos desta data para frente; uma problematização entre a visão que até naquele momento se tinha da entrada da mulher na literatura e a nova rede de significações sobre a sua permanência. Significações conquistadas e afirmadas pelas próprias mulheres. Em um artigo chamado *A posição da mulher na literatura moderna* no periódico *O Jornal* do Rio de Janeiro de 1 de fevereiro de 1947, Claribalte Passos revela:

De alguns anos, a esta parte, sensível tem sido a penetração da mulher no âmbito da literatura dos nossos dias, especialmente no setor da ficção. Antes o lançamento de um livro por uma representante do “belo sexo” era sem dúvida, motivo de escárnio, de comentários ridículos. Não se sabe bem se por despeito, ou melhor, receio de concorrência. (PASSOS, 1947, Fundação Casa Rui Barbosa)

Encontrei nesses periódicos, em uma análise, polêmicas e concursos sobre quem seria a melhor poetisa ou a melhor escritora, eleições estas fomentadas e votadas por

homens. Há também nestes jornais e revistas, notícias de saraus e eventos de literatura organizados por mulheres com mulheres. Quando se tratava de eleições do maior nome feminino das Letras, os homens eram, até a década de 30, os autorizadores e legitimadores que decidiam qual mulher deveria figurar entre os grandes. Na prática, trata-se de manifestação de poder do cânone falocêntrico que mostra que em seu rol, altamente patrilinear, só haveria entrada de mulheres com a sua permissão. Reparei que haviam poucos artigos nesse período que procuram dar voz à própria escritora e que vai acontecendo gradativamente.

Na revista *O Malho* de 1953 (arquivo da Biblioteca Nacional, reportagem de Raimundo Araújo), há uma polêmica engendrada pelo periódico, sobre a entrada ou não da mulher na Academia Brasileira de Letras, com a raridade de que é dada a palavra para as escritoras. Interessante é observar a ironia de Lúcia Miguel Pereira sobre o assunto: “Acho que os acadêmicos estão no seu direito. Se a academia é uma entidade só para homens, o que tem a mulher que se meter lá? ” (PEREIRA apud ARAÚJO, 1953, p.19). Enquanto nessa entrevista, Iveta Ribeiro pontua e clama para as mulheres escritoras se organizarem a formar um cânone feminino:

Reajam as mulheres de letras contra a teimosia contrária à elevação do nível da nossa cultura que não vem do sexo, mas do cérebro, e fundem uma Academia que seja exclusivamente delas e se equipare ou ultrapasse em brilho à Academia dos que não querem a amável e perigosa companhia. (RIBEIRO apud ARAUJO, 1953, p.19)

Neste trecho, Iveta Ribeiro conclamaque as escritoras mulheres se organizem e se fortaleçam em torno de suas produções para alavancarem uma tradição literarária feminina. Contudo, é recorrente vermos nos periódicos, até a década de sessenta, artigos se referindo às escritoras e às poetisas no masculino, quando pensam ou consideram elogiar essas autoras. Para muitos críticos da época, colocar essas autoras no masculino, com o artigo definido o, é elevar o seu nome: “Manuel Bandeira costuma tratar Cecília Meireles como um poeta, e poderíamos completar dizendo que há na literatura brasileira dois grandes escritores mulheres. O outro é este contista, romancista e ficcionista excepcional: Clarice Lispector” (COUTINHO, 1960, Fundação Casa Rui Barbosa).

A masculinização da autora esconde, em que medida, o sufixo do feminino na palavra significava sua inferiorização, principalmente para designar a escritora. Ser escritora e ser poeta significava, para uma sociedade e literatura falocêntrica, estar sempre aquém, não atingir nunca a qualidade e o auge determinado pelos homens. A

masculinização da escritora e da poeta camufla a própria inferiorização da mulher, pois só se colocavam no masculino as que eram consideradas ou atingiram os patamares definidos por uma crítica e recepção patriarcal. Esta situação reforça que; os valores canônicos são empreendidos pelos homens, assim como a tradição literária, e que os mesmos decidiam qual mulher deveria participar ou não desse meio.

A mulher escritora buscava a qualidade estética de sua obra por arte do seu ofício, e nada tinha a ver com a permissão ou não. Era uma busca que se iniciava na esfera privada, quando decidiu sair da vida que lhe foi determinada e alçar o mundo público, através da escrita. A perfeição em seu fazer literário, na sua arte de tecer textos, não deixa de ser uma tarefa da escolha que fez. O *status* de boa escritora, muitas vezes, era primeiramente atingido por esta, para posteriormente ser masculinizada. Como aconteceu com Gabriela Mistral, que após ganhar o Nobel, passou a ser **o escritor** para a imprensa brasileira. Assim a tratou quando divulgou que Gabriela fez o prefácio de uma tradução para o inglês de onze poetas brasileiros (tradução que tinha Cecília Meireles):

“A esta tarefa dura como uma derrubada de floresta” — escreve Gabriela Mistral, que ao tempo da permanência do escritor entre nós era representante consular do seu país em Petrópolis — quis ele acrescentar uma recreação que não fosse banal que resultasse também em bom serviço: assim deu um curso de Conferência sobre literatura hispano-americana (Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa Rui Barbosa)

Por essa razão, as mulheres escritoras faziam questão de se colocar no feminino, de falar da existência de uma literatura feminina, e de propagar o adjetivo feminino para tudo que elas escreviam como uma forma de resistência. Sobre a masculinização das autoras pela crítica, Raquel de Queiroz escreve artigo *Romancista* na revista *O Cruzeiro* que responde de maneira contundente a isso e pontua que literatura feita por mulher é sim literatura feminina, o que demonstra que esse adjetivo foi sinônimo de enfrentamento ao cânone:

Falei acima em escritora, em livro de mulher. Sim, é bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem dizem que escrevemos como um homem. Hoje não se precisa escrever como homem, para escrever bem. Já existe realmente uma literatura feminina — sem pejorativo excelentes escritoras femininas, escrevendo livros de mulher — quero dizer, o

conteúdo, o sentido profundo, a própria alma dos livros genuinamente femininos e dessa força de feminilidade é justamente que tiram a sua grandeza. [...] Cecília Meireles, tão alta poetisa – poeta mulher, que como mulher escreve [...] São de homem os versos de Henriqueta Lisboa? [...] Literatura feminina, sim senhores. Tirem o chapéu, façam o favor. E vão abrindo alas que nós queremos passar. (QUEIROZ, 1954, p.91)

4. UMA ABORDAGEM PSICOLÓGICA DE GÊNERO: O DRAMA DA MÃE LITERÁRIA

Figura 2 - Lúcia Machado de Almeida, Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles e Heitor Grillo em viagem à Sabará, Minas Gerais. Pesquisa de Cecília Meireles para o *Romanceiro da Inconfidência*.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo de Henriqueta Lisboa, UFMG.

Se a história literária parece uma linha sucessória paterna, na qual um escritor é filho de outro grande escritor, seus movimentos também não deixam de ser uma criação masculina, como já salientou Rita Lemaire. Contudo, houve uma reviravolta na própria definição de subjetividade a partir do Romantismo. O eu não é o mesmo na Modernidade Estética. Se antes o eu tinha um caráter único e indivisível “penso, logo existo”, com a virada do Romantismo, o eu descobre que tem pelo menos dois lados. A valorização pelos românticos daqueles valores que Friedrich (1978) chama de categorias negativas como a fantasia, a loucura e o horrível fez com que o feminino emergisse do silêncio.

O eu transfigura-se em possibilidades de ser. Descobre-se territórios desconhecidos, labirintos de dentro, o exterior pela primeira vez se depara com o interior, a luz com o escuro, a realidade com a imaginação. Desdobra-se o ser em consciente e inconsciente. Se há um questionamento da centralidade da subjetividade do sujeito, não seriam as correntes literárias e o cânone que ficariam livres desse deslocamento. Se as polaridades negativas e silenciadas são colocadas agora em primeiro plano, haveria outras histórias e outros corpos negados também que naufragariam no texto.

E a linguagem do mundo público, que até então se via como universal, descobre-se como um território marcado pela linguagem dos homens. Aquilo que hoje é caracterizado como linguagem falocêntrica ou patriarcal. O eu construído durante séculos de história representa apenas uma voz e tem seu território específico: “Em outras palavras, a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo” (Bauman, 1998 p.92). Há de se buscar esses outros eus silenciados, essas outras histórias e corpos negados. O cânone apagou quem não se encaixava em seus moldes. A literatura sente a necessidade de se resgatar essas outras vozes, esses outros corpos e seus textos que foram furtados de si-Mesmos, aqui especificamente, de si-mesmas.

Reconstruir as significações do Eu e do Outro diante das duas polaridades definidoras do que é gênero, faz com que eu busque os significados das palavras território e estranho. Entendiaquí o eu e o outro em uma relação dialética e profunda não só na esfera social, mas também na relação de cada ser consigo mesmo. O duplo tem um significado social e histórico, mas também subexiste em cada ser humano nas divisões do consciente com o inconsciente que formam juntos o aparelho psíquico. E na esfera social, esse duplo sofreu uma dicotomização em paradigmas com cada um seu território específico: e aqui se trata da divisão clássica entre masculino e feminino. Uma observação: utilizarei a palavra Mesmo com maiúscula para representar o discurso patriarcal, masculino, enquanto o Outro com maiúscula o feminino. As respectivas palavras em minúsculas representarão os seus opostos respectivamente. Faço essa distinção utilizando Ciommo e Simone de Beauvoir. E não é por acaso que essa distinção significará na psicologia o consciente e o inconsciente:

O inconsciente é o discurso do outro, sendo este não o outro que se evidencia na imagem especular, mas o Outro enquanto alteridade absoluta. Isto é, o Outro (Autre), com maiúscula, difere do outro (autre) com minúscula, uma vez que naquele está condensada a linguagem, a relação do homem com o simbólico, que vem de fora, que lhe é

imposto e, por isso, totalmente diferente. Já o outro, com minúscula, diz da relação imaginária, em que o sujeito se projeta no outro (que não é tão diferente de si mesmo, pois, aqui, refere-se à imagem refletida no espelho). (CHAVES, 2005 p.48)

Com a inversão dos paradigmas e os questionamentos ao pensamento canônico²⁶, surge um feminino em reconstrução, que não quer ser mais o Outro, nem o estranho de si mesmo, mas a mesma de si Mesma (aqui no feminino para marcar essa posição pungente), e não o mesmo do Mesmo, que é o seu outro (CIOMMO, 1999). Para isso, começo a análise textual dessa tese com as poesias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa sobre uma terceira poeta: Bárbara Heliadora/Eliadora. Duas poetas que buscaram adentrar territórios não permitidos, e que encontram na antecessora a origem trágica não só de uma mulher que se colocou como protagonista em dado momento da História, mas também de uma mãe literária. Bárbara (até a semântica de seu nome reflete sua simbologia) foi protagonista tanto da vida quanto da escrita, seu corpo teve voz e texto. Contudo, ela foi desterritorializada de si-mesma, não só enquanto ser vivente que se mobilizava dentro de um espaço e tempo real, ao fluir dos acontecimentos, mas também com o apagamento de seu nome dos registros críticos e historiográficos durante o tempo posterior que decorreu de sua morte.

Como disse Bauman (1998), a Modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo, ou seja, o sujeito moderno é sempre nômade, tanto de um gênero quanto de outro, e a sua única preocupação é apagar seus vestígios de um dia para o outro, como se ali não estivesse passado. Mas a sua chegada em algum lugar é sempre como se chegar em casa, até descobrir que é um “arrivista, alguém já do lugar, mas não inteiramente do lugar, um aspirante a residente sem permissão de residência” (BAUMAN, 1998, p.92). Assim, são as poetas analisadas, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Elas não só não permaneceram fixas em seus territórios de origem, no espaço localizado, mas também não permaneceram fixas no seu espaço-tempo.

A admiração e deslocamento das duas para um mesmo espaço e tempo (Inconfidência Mineira) focalizando a mesma personagem também poeta (Bárbara Heliadora), dá a permissão de chamá-las de arrivistas²⁷ desse espaço tempo. Arrivistas de um corpo no outro. Há a necessidade de nesse deslocamento assumir não só o

²⁶ Pensamento Canônico é uma expressão que vem de cânone. O pensamento canônico seria o pensamento que, não só embasaria o cânone, mas é fruto dele. O cânone é um constructo social feito por homens de certa classe social sobre o que deveria ser uma boa arte ou não. Dentro desses valores, escolhem-se artistas e escritores para galgar o posto da eternidade.

²⁷ A palavra Arrivista aqui segue o conceito de Bauman. Conceito explicado na citação do mesmo.

espaço-tempo do outro, mas também o seu corpo, reconstruí-lo mesmo que morto. Pois “a única maneira por que podem fixar o tempo que se recusa a permanecer imóvel é marcar o espaço e proteger as marcas para que não sejam apagadas ou deslocadas” (BAUMAN, 1998, p.93). Os poemas dedicados a esse momento da História e a essa protagonista e autora esquecida, em forma de elegias, são um exemplo disso. Henriqueta ainda escreveu um ensaio crítico sobre Bárbara Heliodora que colaborou para a pesquisa e para o livro de Cecília Meireles.

Neste ensaio, Henriqueta comenta exatamente o esquecimento em que caiu a persona e as poesias de Bárbara Heliodora e faz um apanhado dos poucos registros críticos que existem sobre essa mulher, considerada hoje, heroína da Inconfidência. Este texto, o qual aparece no arquivo de Henriqueta tanto em manuscrito, quanto publicado em jornal, parece sofrer da mesma incerteza que a vida e obra de Bárbara, existindo apenas o registro da data: 23 de abril de 1950 e o papel jornal. Mas a reconstrução, não só da história e de sua historiografia, mas do corpo e da voz de Heliodora ficam evidentes como quando no início, Lisboa a desenha como uma deusa grega dos pés à cabeça e termina com um desabafo sobre a condição de ser mulher, a qual, para a poeta mineira, se torna ridícula em relação aos limites impostos pela sociedade daquele período histórico:

Sob o signo da contradição, viveu e passou à posteridade Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira, musa da história e da tragédia. Como evocá-la? A imagem de Clio, coroada de louros. A mão direita uma trombeta. A esquerda um livro, aos pés o globo terrestre, acompanhada pelo tempo? A semelhança de Meipomene, de atitude grave, ricamente vestida numa das mãos um cetro noutra um punhal, seguida pelas figuras do Terror e da Piedade? [...] Se pela estirpe, descendente que era de bandeirantes, Bárbara Heliodora tinha orgulho no sangue e majestade no porte pela sua condição de mulher amantíssima saberia suavizar a situação patética em que transpôs o limiar da história. (LISBOA, Arquivo de Escritores Mineiros. 23/04/1050)

Registro neste trecho uma preocupação de Lisboa de reconstruir com os mínimos detalhes a figura e a persona de Bárbara Heliodora na ausência de uma narrativa efetiva sobre a sua pessoa, a sua participação na Inconfidência Mineira e sobre a sua obra poética; objeto de descrédito, de desconfiança e de esquecimento por parte do cânone. Por muito tempo, seus dois poemas sobranes: *Conselhos aos meus filhos* e *Soneto à Maria Ifigênia* foram incorporados à obra de seu marido Alvarenga Peixoto.

Sua autoria discutível quando não apagada. Território invadido e a sua palavra, negada.

Não só o eu, mas a palavra território sofreu desdobramentos de significantes que, há muito não representa apenas o espaço físico localizado: “Lá na distância, no fugir das perspectivas/Lá no infinito, lá no extremo... no abandono...” (MEIRELES, 2001 p.91). O espaço físico, embora não parece, tem seu corpo e o seu contorno. O conceito de território, também para a Geografia, passa a significar as relações estabelecidas entre os sujeitos com localidades, com outros sujeitos e também consigo mesmos. Entre um corpo e outro, não importa a sua dimensão. Inclui aqui na localidade, sua construção humana e psíquica, “Aqueles sombras, na vagueza da paisagem,/Que tem brancuras de crepúsculos do Norte,/Dão-me impressão de vir outrora... de viagem...” (MEIRELES, 2001, p.91), pois:

O território se configura como uma significação imaginária social, e como tal é inseparável do imaginário e da instituição (...). É certo que as significações imaginárias sociais não podem ser racionalizadas, analisadas e explicadas como se fossem coisas, ideias ou substâncias; como se fossem conceitos ou representações ou um objeto empírico sensível, tampouco, reconstruídas logicamente. Não são também representações armazenadas no psiquismo de um ou outro indivíduo em particular. Mas o sentido da instituição, onde elas se “encarnam”, pode ser elucidado. É por meio dessa elucidação de sentido que se pode entrever o imaginário como criação e as significações sociais que dele emanam. (SILVA, 2010, p.17)

O território pode ser presencial, o espaço físico que nos rodeia, no qual o corpo orgânico tem uma importância substancial, como também pode ser o espaço virtual no qual se mede a influência e as ações dos sujeitos. As nossas poetisas se deslocam tanto pelo espaço físico quanto pelo virtual, e os territórios em que elas se movem, se estendem e se dobram. Tornam-se fluídos e móveis de acordo com a movimentação das mesmas, movimentação esta que se manifesta pela própria poesia e pelas constantes trocas de cartas e artigos entre as poetisas.

Há também uma busca pela presença do sexo feminino na história literária, uma forma de dizer que houve territórios na escrita construídos por elas. Esses territórios só precisam ser descobertos no sentido lato da palavra. Nesse sentido, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa estão em consonância com outras escritoras do seu tempo e até do século XIX, no qual uma escritora anônima publicou um opúsculo *As Mulheres. Um protesto por uma mãe* em uma tipografia na Bahia. A busca pela mãe literária esconde uma preocupação metalinguística das mulheres escritoras de refletir e discutir o cânone.

O anonimato desse texto já demonstra o quanto era difícil para uma mulher escrever e publicar, circular seu nome feminino em um verdadeiro artigo de reflexão, ainda mais em um que discute exatamente as causas da exclusão e da submissão das mulheres, como é o caso desse opúsculo. Nele, a autora anônima faz um apanhado das condições de educação e de vida das mulheres no mundo e as relaciona com o grau de desenvolvimento de cada cultura, em uma análise muito parecida com a de Mary Wollstonecraft²⁸. Relegada ao outro, a mulher não teve condição de se enxergar nela mesma. Porém, *Um protesto por uma mãe* vai debater sobre a condição das mulheres poetas e a falta de referência e de território que elas têm de si-mesmas, pois:

A História relamente não registra mulher alguma entre os grandes poetas. No entanto, houve mulheres que fizeram da poesia um sacerdócio e sempre defenderam os perseguidos. Muitas, como Maria do Evangelho, executaram a palavra de Cristo e foram pregar a boa-nova em regiões inóspitas, como a inglesa Elizabeth Browning. O cansaço é comum entre os homens, mas a mulher tem o poder de olhar sempre para o alto, mesmo quando se arrisca lançando-se no lamaçal da vida pública. Na verdade, a mulher pode ser tachada de personificação da Esperança; e “para compreendê-la”, dizia-me uma senhora, de uma inteligência sublime e cultivada com um esmero acima de todo o louvor: **minha idolatrada mãe; [...]consinta-me ela que respeitosa e eu a mencione — “para compreendê-la, é preciso ser também mulher”**. (grifo meu ANONIMA apud BERNADES, 2000, p.41–42)

Há de ser mulher para compreender a mulher diz não apenas essa escritora anônima, mas também Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa ao procurar a mãe literária em Bárbara Heliodora, e igualmente em Gabriela Mistral. E todas juntas numa ciranda crítica e poética em torno de suas obras e de suas vidas e das obras e vidas de outras poetas. Em busca de uma poética que expressasse os diversos territórios do corpo, as três poetas latinoamericanas se construíram como mulheres que escreviam literatura, precisamente o gênero poético, em um momento da história altamente dominado pela literatura exercida pelos homens. E dentro dessa singularidade, procuraram tecer representações de territórios do eu e de seu corpo muito pouco dimensionados na poesia: “Lá na distância, no fugir das perspectivas,/Por que vagueiam, como o sonho sobre o sono,/Aquelas formas de neblinas fugitivas?” (MEIRELES, 2001, p.91).

Posso chamar de feminino esse território pouco dimensionado expresso na poesia de Cecília e Henriqueta, por exemplo? Esse outro corpo, porque não é o eu

²⁸ Mary Wollstonecraft foi a primeira feminista inglesa, autora do livro marco para o feminismo: *Vindications of the rights of woman*. Ela também foi mãe de Mary Shelley, autora de Frankstein.

oficial e se configura muitas vezes como o estranho? Um estranho corpo? E o que seria esse feminino para a palavra território, para as subjetividades? Uma corporificação? Se o eu foi historicamente construído pelo discurso dos homens, o chamado discurso patriarcal, o feminino irá representar o que se designará, mais uma vez, por aquilo que se chamará de alteridade. Não é por acaso que Simone de Beauvoir (1959) dirá que a mulher é o Outro. E esse outro pode se expressar não só no duplo externo entre o eu e o espelho, entre o eu e outros seres, mas no próprio inconsciente que se dividirá em vários, fragmentando-se. Jung dirá que todo ser é composto por um eu dividido entre anima e animus, isto é, o eu se compõe do feminino e do masculino. A literatura escrita por mulheres se desenha como um novo território psíquico, um novo corpo subjetivo forjado de um corpo físico desterritorializado de si mesmo.

Como já citada, Elaine Showalter define a particularidade da literatura feminina como aquela que residiria no território selvagem: “Quando a alvura da açucena, se refugiava nas moitas, Maria Ifigênia encontra, a sua gruta para sempre” (LISBOA, 1980, p.28). Aqui uma representação clara de que a palavra território pode ser usada como demarcação de espaços psíquicos dentro de uma significação imaginária social. Os espaços psíquicos só acontecem dentro de outro espaço que é o físico, o corpo; tanto de carne quanto de texto. Henriqueta Lisboa colabora com essa visão ao descrever a trágica derrocada de Bárbara Heliodora, contrapondo com trechos do poema de Alvarenga Peixoto que, em sua visão patriarcal, considera seu destino de exílio pior do que o que a esposa passou a viver em decorrência de seus ideais:

A mão trêmula do poeta
mal sabe aquilo que escreve:

“Tu entre os braços
ternos abraços
da filha amada
podes gozar”.

A essas horas, na distância,
vai pela tarde dorida
sob a chuva, entre salpicos
de lama, um caixão mortuário
sem enfeites nem bordados,
senão o que a lama asperge
no pano que cobre as tábuas.”
(LISBOA, 1946, p.28).

Alvarenga Peixoto exilado de sua terra, Ouro Preto, Minas Gerais, passa a residir

na África: há, portanto, uma desterritorialização real do poeta incofidente. Seu corpo foi forçado a deslocar-se. Porém, ao contrário do que ele imagina, Bárbara Heliadora também é desterritorializada tanto de seu lugar, quanto de sua vida, e além disso, ela é desterritorializada de sua identidade: “pobre mulher desvairada, de olhos que olham mas não vêem” (LISBOA, 1980, p.29), isto é, de corpo mutilado pela perda de seu território. O território demarca o lugar, limita o espaço da mesma maneira que o corpo.

A perda real da filha e das terras passam a ser um símbolo dessa perda de territorialidade tanto física, quanto de significações e representações mentais. E por não ter tido espaços para a sua voz, ou seus poemas todos não terem sobrevividos, (como já dito pelo artigo de Henriqueta Lisboa, os dois que restaram são objetos de conflitos entre os estudiosos quanto a sua autoria, (VASCONCELOS, 2000, p.62), é que Bárbara representa tanto desterritorialização da linguagem feminina do mundo público, a perda do corpo textual, quanto existência destas nesse que Showalter chama de território selvagem, a essência do mesmo que Cecília e Henriqueta irão buscar:

Talvez pelo fato de a protagonista ter sido mulher e poeta, o Drama de Bárbara Heliadora tenha recebido de Henriqueta Lisboa um tratamento tão soberbo. (...) Henriqueta Lisboa confere ao drama de Bárbara Heliadora a dimensão trágica cerrada que só encontramos na mais alta tragédia grega. (BUENO, 1980, p.15)

A Crítica Feminista no Território Selvagem, já apresentado nos capítulos anteriores, faz uma apresentação de diferentes abordagens da crítica feminista: a lingüística, a psicanálitica, a social e a cultural. Mas é preciso frisar que Showalter faz um levantamento das diferentes correntes da crítica que se constituem como territórios bem marcados em suas opções teóricas e metodológicas. Contudo, todas essas críticas enfrentam a descrença e a constatação de que, esses territórios teóricos e metodológicos em que se situam, não foram construídos e pensados por mulheres sobre literatura de mulheres: “Ando a procura de espaço/para o desenho da vida./Em números me embaraço/e perco sempre a medida” (MEIRELES, 2001, p.336). Mas, foram historicamente territórios dominados pelos homens e com os quais os mesmos se utilizaram para perpetuar a dominação e exclusão das mulheres do espaço público: “Ay! Juguemos, hijo mio./a la reina con el rey” (MISTRAL, 1945, p.235).

Se essa exclusão proporcionou às mulheres um domínio próprio, um lugar comum para a resistência e para a diferença é o que me parece que Showalter vai desenhando com esse artigo, mas também ela não irá afirmar categoricamente, que esse

lugar existe a não ser como o que ela chama de território selvagem. Território onde Henriqueta foi encontrar Bárbara, 200 anos antes e da aonde ela conflui sua obra com a de Cecília.

Cecília Meireles também escreveu sobre Bárbara Heliadora em o *Romanceiro da Inconfidência*. O fascínio da trágica história de Bárbara comove não só pelo fato da sua queda de status social, mas pelos significados que engedram o seu esquecimento como poeta. Sua história não era contada pela História Oficial, a não ser como apêndice da história de seu marido: este sim visto como revolucionário e poeta; Alvarenga Peixoto. O sofrimento de Heliadora era muito pouco relato, nunca contado por ela mesma, mas pelo outro, que por hora, era o Mesmo. Por essa razão, duas mulheres poetas do século XIX colocam a voz de Bárbara no centro do poema, agora ela passa a ter voz própria e contar por si mesma sua participação na História, transfigurando o que antes, era considerado apenas um drama pessoal em um drama político e literário.

Porque a opção de Bárbara que convence o marido a não entregar e delatar seus parceiros “Antes a miséria, a fome,/a morte, do que a traição!” (LISBOA, 1980, p.29), não é historiografada porque não representa a versão do Mesmo e sim do Outro. O Outro que para as poetas brasileiras do século XX passa a ser o mesmo, ou seja, a voz semelhante, o igual. E não é de espantar que, para Bárbara ganhar voz histórica e voz poética, precisou que mais mulheres adentrassem o mundo público e fizessem jus a essa voz. Para ter voz, é preciso ter corpo. Bárbara passa a ser contornada e seu corpo começa novamente existir como texto. Mulheres contando história de mulheres. Elas representam o discurso da alteridade, e é nessa alteridade que irão afirmar as especificidades deste discurso. Sai o sofrimento da esfera privada, para o qual se havia destinado o território do feminino, e entra para o espaço público através da escrita.

Regina Di Ciommo (1999) em seu livro *EcoFeminismo e Educação Ambiental* discute de que maneira o outro não é o avesso do mesmo, e como a psicologia social elege esse outro como contraste, quando há aspectos das diferenças que se tornam marcantes, não pelos antônimos, mas pela singularidade. As diferenças sempre foram tomadas por uma hierarquia de valores que, ou se subestima ou se valoriza, colocando-as em um patamar de superioridade ou de inferioridade. Neste sentido, a suposta diferença que o feminino revela se tornou motivo para a sua exclusão e diminuição frente ao discurso falocêntrico e paradigmático. E é a própria professora Regina que revela, ao discutir essa escala de valores usando Todorov, que:

Em A Conquista da América Todorov (1993) contribui para esta reflexão apontando duas figuras da experiência da alteridade — o assimilacionismo que toma o outro por idêntico, e a diferença traduzida em termos de superioridade (de si) e inferioridade (do Outro). Ambas se originam no egocentrismo, que projeta o eu sobre o universo, propondo os próprios valores como os mais desejáveis. (CIOMMO, 1999, p.32)

Ao projetar o eu sobre o universo, o discurso falocêntrico do patriarcado empurrou a linguagem do feminino, como um todo, naquele espaço que Showalter chama de território selvagem, o que nada mais é do que o território da exclusão, da opressão e da negação. Enquanto o discurso da igualdade pode conter em si o autoritarismo e a simplificação (CIOMMO). Contudo, esse território selvagem, na dinâmica da diferenciação e da submissão se torna um território comum para o opressor, isto é: “Os dois lados, opressor e oprimido sendo indissociáveis, encontram um território comum, na visão do sujeito político e da sua própria participação, para poder responder à alteridade com outra construção enquanto sujeito” (CIOMMO, 1999, p.32).

Outra construção observada diante da formação do sujeito é o que o discurso da alteridade tenta afirmar dentro da psicologia. Eu não sou mais o outro, mas sou o mesmo de outros. O Estranho, o Diferente passa a ser o igual para seus iguais. Como no conto do Patinho Feio de Andersen, o patinho é excluído de sua comunidade e do espaço do convívio por ser diferente, por não ter seu igual alí, aquele com quem se identifica, representando o horror ao estranho daqueles que se instituem como semelhantes. O Patinho Feio só é aceito no final do conto, quando ele se descobre ser o mesmo de outros, ou seja, quando ele é absorvido como semelhante por aqueles que se consideram seus iguais. A sua identidade é redescoberta, ele descobre que não é feio e muito menos pato, mas sim um belo cisne. Pode-se usar a metáfora desse singelo conto infantil sobre a psicologia da diferença e do estranho para representar o que acontece com o feminino. Assim também se formou a imagem de Bárbara na poesia de Cecília Meireles:

Há três donzelas sentadas
no verde, imensa campina.
O arroio que passou perto,
com palavra cristalina,
ri-se para Policena,
beija os dedos de Umbelina;
diante da terceira, chora,
porque é Bárbara Eliodora.

Córrego, tu por que sofres,
 diante daquela menina?
Semelha o cisne, entre as águas;
 na relva, é igual à bonina;
 a seus olhos de princesa
 o campo em festa se inclina:
 vê-la é ver a própria Flora,
 pois é Bárbara Eliodora!
 (MEIRELES, 2001, p.943)

Nestas duas estrofes acima, de Romance LXXV, ou De Dona Bárbara Eliodora, Cecília Meireles estabelece já na primeira estrofe a diferença da diferença, quer dizer, entre três donzelas sentadas *na verde imensa campina*, o córrego que terá o papel de distinguí-las, chorará pela terceira porque ela é a princesa Eliodora. Ele sofre porque sabe que o destino daquela chamada princesa é outro, diferente do diferente, assemelha-se ao cisne, talvez por ser mulher e poeta, por ter se inserido de alguma maneira na História. Entre suas iguais, Eliodora distingui-se, torna-se outra novamente. E aqui uma diferenciação primeira entre a poesia de Henriqueta Lisboa e de Cecília Meireles. A forma como grafam o nome da comum heroína: Heliadora para Henriqueta e Eliadora para Cecília. Elaine Vasconcellos, em seu estudo sobre a musa e poeta da Inconfidência, publicado no antológico livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2000, p.60) discute que prefere a grafia com H pela origem etimológica, enquanto Aureliano Leite não concorda porque Eliadora seria também nome de flor:

[...] optamos pelo H, seguindo o Dicionário etimológico de Antenor Nascentes, que diz provir Heliodoro, do grego Heliodoros, de Hélio, Hélios, o deus do Sol, e dêron presente do sol, pelo latim Heliodoru. Aureliano Leite não aceita esta grafia, diz o estudioso “que prefere grafar Heliadora com E não só porque era assim que se assinava, mas também porque por Eliadora, com E, se conhece uma variedade de tulipa, flor. Pode pois o seu nome não se originar de Helios, nem ser o feminino de Heliodoro, como quer Basílio de Magalhães. Ela era Eliadora, como outras são Hortênsia, Rosa, Violeta, etc. Acrescente-se que o seu marido sobressaía entre os contemporâneos pela cultura clássica e não iria admitir que ella escrevesse errado o próprio nome”. (apud VASCONCELLOS, 2000, p.60)

Não é por acaso que Cecília Meireles escreve sem H e Henriqueta Lisboa escreve com H. A grafia do nome de Bárbara contribui para a rede de significações que cada poeta busca traçar sobre a persona dessa mulher em seus poemas. Posso dizer que Henriqueta Lisboa, ao escolher grafar com H, tinha interesse em reforçar a ligação dessa figura feminina, que foi ofuscada pela História (com h maísculo a que representa a

versão oficial do patriarcado) e estreitar aquilo que foi opaco com a luz do seu nome que iluminava a todos: “Ah! E havia tanta brasa/em torno de seus cabelos/tanto sol na sua ilhargá/tanto ouro em suas minas/tanto potro galopando/nas suas terras sem fim” (LISBOA, 1980, p.27).

Enquanto Cecília Meireles explora o lado poético do próprio nome de Eliodora, contrastando sua figura delicada com o seu destino de horror: “Ouro vem à flor da terra, Dona Bárbara Eliodora!” (MEIRELES, 2001, p.944) e “Mas a sorte é diferente/de tudo que se imagina/E eu vejo a triste donzela,/toda em lágrimas e ruína,/clamando aos céus, em loucura,/sua desditosa sina” (MEIRELES, 2001, p.944). Uma mesma personagem que se divide em duas imagens para duas poetisas diferentes, isto é, a mesma Bárbara se divide em Heliadora e Eliadora. Um duplo de um mesmo.

O feminino, ou o Outro para o Mesmo, passou a significar outra parte de um todo, de um outro mesmo. Ele representa na história o lado escuro da mente, o inconsciente, o estranho, a parte negada, aquilo que não se deseja ver, tanto a nível real quanto psíquico. Ele se configurou como a outra parte, a marginalizada, de dois lados que se dicotomizaram durante o processo civilizatório. O pensamento dicotômico só favoreceu a construção de um único paradigma, enquanto o seu questionamento proporcionou a ambiguidade do discurso. A redescoberta do feminino por si-mesmo fez também surgir o masculino, na medida que, o que antes era visto como Universal se se particulariza. Ampliam-se visões de mundo que, não são simplesmente opostas, mas a outra parte de um todo onde subsistem vários mesmos.

Neste sentido, Bárbara Heliadora só ganha voz, principalmente literária, quando é absolvida por seus semelhantes, aqui duas poetisas contemporâneas entre si: Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa: “Linda, lendária Princesa/por quem chora já sem lágrimas/pobre mulher desvairada/de olhos que olham mas não vêem” (LISBOA, 1980, p.29). Sua visão dos acontecimentos, apresentada através dos poemas narrativos das poetisas citadas, parece que ficou muito tempo no limbo, justamente por despertar o horror e o grotesco do discurso paradigmático. Menos grotesca é para o mundo público a desterritorialização de Alvarenga Peixoto, do que a de sua esposa: “Grão de poeira quando o vento, a madrugada castiga: Já não é mais Alvarenga, quem foi Alvarenga um dia” (LISBOA, 1980, p.27). Nesta estrofe, Henriqueta mostra que a desterritorialização maior foi a de identidade e não a física, comum tanto para o marido quanto para a mulher. Alvarenga não deixa de ser os dois, ampliando a ambiguidade do significante deste nome. O lado grotesco e horrível do destino da figura de Bárbara Heliadora é bem

explorado no poema da poeta mineira:

É de mármore seu rosto.
 Seu busto cai sobre os joelhos:
 flores que de trepadeiras
 pendem muchas para o solo.
 Talvez já nem saiba como
 — para donaire da estirpe
 na ponta dos pés erguidas —
 em hora periclitante
 ousou admoestar o esposo:
 (LISBOA, 1980, p.29)

A semelhança entre a figura de Bárbara em seu destino e as pedras, o ouro e marmoraria que compõem o lugar e a história de Vila Rica ou Ouro Preto é também presente em Cecília Meireles: “Era o engaste, era a coroa,/era a pedra diamantina.../rolaram sombras na terra,/como súbita cortina” e “Como as rainhas e as santas, sois toa de ouro, Senhora!” (MEIRELES, 2001, p.944).

Saliento a preocupação de desenhar o seu corpo, pois não só pode dar voz a um ser que não tem rosto, pés e mãos, mesmo que este seja de mármore e seu busto caia no joelho como as flores da trepadeira ao chão como no poema de Lisboa. Mas há indiscutivelmente, nos dois poemas, uma atração pelo horror, pelo destino cruel de Bárbara Heliadora que se mitificou tanto na história quanto na literatura. Pois na cultura moderna: “o desejo é manchado pelo medo, ao passo que o horror possui atrações a que dificilmente se resiste” (BAUMAN, 1998, p.99).

Freud em 1919, em seu artigo *O Estranho*, busca definir as atrações humanas por tudo aquilo que causa horror e medo (SILVA, 2011, p.225). Na busca filológica em diversas línguas para o termo *Estranho* e seus desdobramentos de significação, ele trouxe para a psicologia a ambiguidade do termo *heimilich*, o qual contém o diferente, mas também o que é conhecido, familiar. *Heimilich* pertence a um campo semântico que mantém aparentemente ideias opostas na mesma cena linguística: de um lado o que é conhecido, comum e agradável e do outro o que está oculto ou o que se deseja esconder. Seu termo oposto, *unheimlich* se relaciona com aquilo que é doméstico “reforçando o argumento freudiano, segundo o qual assustador remete sempre ao que é conhecido” (SILVA, 2011, p.226). Posso dizer, que a palavra *Estranho* em alemão, está circunscrita em um campo semântico que aparentemente une duas ideias opostas, quer dizer, *heimilich* já é em si uma fusão de dicotomias em sua própria significação. Porque o *Estranho* em português remete ao desconhecido, ao diferente, ao excluído, nunca ao

igual, a não ser com outros estranhos, mas aí deixa de ser estranho e passa a ser mais igual.

A construção da ideia, do que é o feminino pelas próprias mulheres, colocando-as como sujeitos de identidades de si-mesmas, é fruto da mudança de paradigma que se inicia a partir do Romantismo. Os valores clássicos que se confundem com os valores do patriarcado; racionalidade, certeza, luz, clareza, conhecimento, ciência, progresso são abalados pela emergência dos seus contrários, haja vista a divisão hierárquica e dicotômica da civilização. Dessa forma, o feminino que as mulheres conheciam era um feminino definido pelos homens como o contrário da imagem que faziam e propagavam de si-mesmos. Um feminino sempre visto como passivo, submisso, primitivo e irracional. Para Lacan (apud CHAVES, 2005) o outro reflete o que o eu não quer enxergar em si mesmo, conduzindo-o à perdição de sua própria imagem. Pois:

A relação imaginária é, por excelência, uma relação dual, em que eu e tu se confundem. Foi nesse sentido que Lacan definiu a essência do imaginário. Além de uma relação dual, tem-se, nas palavras de Lemaire (1989, p.105), “um desdobramento em espelho, como uma oposição imediata entre a consciência e seu outro, onde cada termo passa de um para outro e se perde nesses jogos de reflexos”. Assim, “a consciência, na procura de si mesma, crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela. (CHAVES, 2005, p.46)

Psiquicamente, a mulher se viu através do espelho da imagem que outro fazia dela e esteve impossibilitada de se enxergar por si, como no poema de Alvarenga Peixoto sobre a esposa, o qual praticamente determinou quem seria ela; “Bárbara bela, do norte estrela, que o meu destino, sabe guiar” (PEIXOTO apud LISBOA, 1980, p.27). Segundo Lacan (apud CHAVES, 2005) o sujeito, ao reconhecer a sua imagem não faz outra coisa que não o de se remeter a essa imagem. Contudo, quando esse ser reconhece a “existência de uma dualidade entre ele e a imagem, ele descobre que pode intervir junto a ela, uma vez que não está preso a ela de forma radical” (CHAVES, 2005, p.47). A mulher adentra territórios dos detentores do discurso, e nesta travessia ela encontra a palavra. A palavra media a interação do sujeito com o outro e com o mundo. Ao tentar nomear a realidade por si mesma, descobre que os significantes lhe parecem todos deslocados de si, pois eles são e foram construções regidas pelas leis do patriarcado. Assim, o discurso presentifica a alteridade (LACAN apud CHAVES, 2005, p.47).

O mundo da palavra é o território do sujeito. Mas no caso da mulher, a palavra parecia excluí-la: “Valem muralhas de pedra/para represa dos rios/certas palavras

eternas/que decidem do destino” (LISBOA, 1980, p.29). A não ser como um sujeito deslocado que procura o seu significante. O feminino reencontrado surge como uma ruptura no discurso. Fragmenta-se a linguagem. Pois é na “multiplicidade instantânea dos nossos próprios discursos que o inconsciente irá intervir” (LACAN apud CHAVES, 2005, p.49). E o que é o feminino senão uma emergência de multiplicidade dos discursos? Porque houve um feminino construído pelo discurso patriarcal, que não é o feminino que se auto-define e que as mulheres buscam reformular. E tão pouco é o seu oposto binário — o masculino, também construído socialmente.

Como exemplo, tem-se a seguinte estrofe de Lisboa: “Chora Bárbara Heliadora/Guilhermina da Silveira /E em suas artérias corre,/o sangue de Amador Bueno!/Chora, porém já sem lágrimas” (LISBOA, 1980, p.29). A imagem da heroína chorando no poema, mas sem lágrimas e lembrando o sangue dos seus antepassados em suas artérias, é de uma profundidade subversiva, já que se opõe à visão de mulher frágil e delicada a uma mulher forte em que sua dor é maior que sua exposição em lágrimas. Enquanto a poesia de Cecília Meireles parece explorar a delicadeza desse feminino socialmente solidificado em contraposição com seu destino cruel: “ela era a mais excelente,/a mais delicada e fina/rolaram sombras na terra,/como súbita cortina” (MEIRELES, 2001, p.944). Entre o que é e o que poderia ser, a literatura surge para as poetisas como uma possibilidade de tornar-se, já que o feminino real estaria na ordem do inconsciente. O que Nietzsche (2013) irá chamar de Eterno Feminino²⁹.

Nesta redescoberta de si-mesma, não mais como a imagem do Outro, mas como sujeito, a mulher escritora procurou no tempo suas antecessoras, significantes próprios. E em seu espaço-tempo comum, a escritora procurou suas iguais inibindo um pouco o seu constante deslocamento da linguagem. Pois, não adentrando ao cânone tradicional, marcou muitas vezes com a individualidade o seu território literário. Não é por acaso que duas poetisas do século XX, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa buscaram em Bárbara Heliadora, Eliadora: “registrada pelos documentos históricos como a segunda mulher poeta brasileira” (COELHO, 2002, p.85) a imagem da antecessora silenciada pelo discurso patriarcal, o feminino visto por si-mesmas.

²⁹ O Eterno Feminino para Nietzsche é um conceito que surge em toda a sua obra filosófica e significa encontrar a verdadeira raiz da linguagem no feminino verdadeiro, o feminino anterior e primeiro, o qual era a força da vida, não no feminino submisso. O Eterno Feminino seria uma força criadora capaz de modificar a sociedade tão solidificada em parâmetros já gastos (como o logos e o falo). Embora, encontra-se em Nietzsche muitos aforismas que podem se dizer machistas em relação à mulher, há outros que ele parece valorizar não só a mulher como o feminino mítico a fim de estabelecer uma crítica à razão pura.

O que as poetas brasileiras, do século XX, mostram ao construir elegias dando voz à Bárbara, é que: Heliadora/Eliadora, além de agente política, mobilizadora e construtora desta história de seu espaço tempo, foi também poeta; “A história acabou por reconhecê-la como heroína da Inconfidência, e seu túmulo simbólico foi colocado lado a lado com o do marido, no Panteão da Inconfidência em Ouro Preto” (COELHO, 2002, p.86). Contudo, se a sua participação na Inconfidência recebeu o território que merecia conforme a revisitação crítica da própria história, sua produção literária não pôde receber o mesmo, caindo até na incredulidade. Toda vez que foi citada por um crítico homem foi para discutir se ela teria escrito ou não, se seus poemas seriam seus ou de seu marido. Restaram apenas duas peças literárias que os críticos ainda divergem por territorializá-las como suas: *Conselhos a meus filhos e Soneto a Maria Ifigênia*. Conta-se a professora Nelly Novaes Coelho em seu *Dicionário de Escritoras Brasileiras*:

Desde muito jovem escrevia poesias que, segundo crônica do tempo, eram tão louvadas quanto a sua beleza física (que Alvarenga Peixoto cantou em muitos versos). De sua produção literária pouco restou. Consta que muitos de seus manuscritos teriam sido apreendidos e destruídos pelos esbirros de D. Maria, a louca, quando vasculharam a sua casa, em busca de papéis do poeta inconfidente. (COELHO, 2002, p.86)

A imagem dos manuscritos de Bárbara sendo destruídos pelos esbirros da rainha é um símbolo bastante forte de como a produção feminina era tratada até o século XIX. Contam-se nos dedos os nomes de mulheres que até então conseguiram figurar na história literária, e quando citadas pouco ou nada restaram de suas obras. Penso que a mulher não tinha direito à educação, as que tinham eram brancas e ligadas à alta classe social da época. Dentre essas, que recebiam alguma instrução, as que escreviam não tinham espaço para divulgação e publicação, ficando o escrito guardado em uma gaveta. É Henriqueta Lisboa que em seu ensaio sobre Bárbara lamenta: “Oxalá se encontrassem no precioso arquivo Alberto Rocha, os poemas desconhecidos da admirável mulher que sob o signo da contradição viveu e passou à posteridade” confirmando o desejo de outorgar a Heliadora o título de mãe literária — o início de uma tradição de mulheres na literatura brasileira, da qual ela e Cecília seriam frutos.

Talvez os esbirros da rainha mal soubessem o que estavam destruindo na intenção de vasculhar e destruir qualquer papel que pudesse representar uma ameaça.

Talvez não, destruíram os manuscritos de Bárbara porque estes representavam a voz de uma mulher, isto é, do outro. E o outro representa o Estranho que habita fora e dentro do ser. Desenha-se nas poesias de Cecília e Henriqueta uma nova imagem desta inconfidente, pois historiograficamente sabe-se hoje (VASCONCELLOS, 2000) que Bárbara evitou que o marido entregasse os colegas a troco de uma pena mais leve “Antes a miséria, a fome, a morte, do que a traição!” e “ Valem muralhas de pedra, para represa dos rios, certas palavras eternas, que decidem do destino” (LISBOA, 1980, p.29).

É deveras a Princesa
do Brasil, essa menina
de madeixas escorridas,
de lábios esmaecidos,
de túnica mal vestida
(LISBOA, 1980, p.28)

O fato é que a figura dessa persona traz o fascínio do *Estranho*, muito bem explorado nas elegias das poetisas aqui estudadas, pelo destino mitificado da derrocada de uma princesa à mendiga louca desgredada:

Donzela, de tal prosápia
de graça tão peregrina,
oxalá não merecera
a aflição que lhe destina
a grande estrela funesta
que sua face ilumina.
Fôsseis sempre esta de agora,
Dona Bárbara Eliodora!
(MEIRELES, 2001, p.943)

Nas duas estrofes citadas acima, observa-se o contraste entre a primeira imagem da filha de Heliadora, mas que representa também a desgraça da mãe, que é a de *Princesa do Brasil* para Henriqueta Lisboa, e *donzela de graça tão peregrina* para Meireles, com a imagem final aguardada pelo destino. Há um contraste que se estabelece na estrofe de Cecília, no substantivo aflição e na figura de estrela funesta, representando o horror do desatino dessa personagem. Pois o adjetivo funesto, o qual representa morbidade, já contrasta naturalmente com o substantivo estrela que representa luz, claridade e calor, causando estranhamento no poema (realce do Estranho na linguagem). Na estrofe de Henriqueta, o contraste está visualmente formado pelo substantivo nominal *Princesa do Brasil* e sua caracterização pessoal, ou melhor, corporal: de *madeixas escorridas, de lábios esmaecidos e de túnica malvestida*, um

estranhamento a nível semântico, pois uma princesa nunca deverá estar malvestida, isto é, ela nunca deverá estar desterritorializada de seu corpo.

Contudo, Elaine Vasconcellos (2000) mais uma vez em sua pesquisa historiográfica sobre Bárbara, diz que a imagem da poeta, percorrendo as ruas de Villa Rica com os cabelos desalinhados, de vestido roto e recitando poesias não passa de lenda. Se for uma lenda, isso significa que seu corpo se transformou em texto. Para a pesquisadora, Bárbara foi declarada demente pela Coroa em uma manobra política, com o intuito de evitar que ela readquirisse a sua outra metade dos bens que lhe foram confiscados, vendendo para o seu filho. É possível, como diz Vasconcellos (2000, p.62–63), que a poeta sofresse de depressão, a qual não passa de uma melancolia institucionalizada, por conta dos problemas que foram se avolumando, depressão que foi mal interpretada na época. Afirma:

Mito ou verdade, a sua vida e a sua poesia compõem um quadro necessário à configuração de um momento crítico na cultura da metrópole. As minas de ouro já se haviam esgotado, o governo português apertava o cerco com impostos excessivos, os garimpeiros iam-se fixando noutra atividade, de agricultura e de pastoreio. A linguagem do símbolo ia perdendo a sua base e a imaginação do homem brasileiro começava a se soltar, dessacralizando valores até então indiscutíveis. (VASCONCELLOS, 2000, p.67)

PANOS E RETALHOS

5. O VOCABULÁRIO MEDIDO DE HENRIQUETA LISBOA

Figura 3 - Henriqueta Lisboa em sua juventude. Minas Gerais.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo de Henriqueta Lisboa, UFMG.

Entre as três poetisas, a que mais sofre com as figuras da negligência e do esquecimento, sem dúvida, é o nome de Henriqueta Lisboa. Ganhadora do Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra em 1984, desde a sua morte o seu nome foi literalmente colocado para viver em uma espécie de limbo da literatura, como se ela praticamente não tivesse existido. Isto é, a obra de Henriqueta Lisboa tem de certa forma, uma divulgação e uma circulação nos meios literários (apesar das dificuldades de seu gênero) que desaparece quase que totalmente pós a sua morte. Esse fato confirma a importância da atuação da própria autora e de outras autoras para a sua inserção nos meios literários.

Hoje, raramente é citada em cursos de literatura ou na grade curricular de ensino, a não ser quando alguns poemas infantis de *O Menino Poeta* aparecem nos livros didáticos, nem uma nota explicando quem ela fora e o que fez. Se perguntarem para um estudante de Letras ou mesmo para um professor da rede pública quem foi Henriqueta Lisboa, não será difícil encontrarmos certo desconhecimento acerca desse nome.

Nada explica esse completo abandono de sua obra e de seu nome, uma autora premiada, elogiada por Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, tema de tese em um Doutorado em Filosofia nos Estados Unidos por Blanca Lobo Filho e comparada com Emily Dickenson. Amada e reverenciada por Gabriela Mistral, a ponto de ganhar uma conferência da primeira Nobel Latinoamericana para o seu livro *O Menino Poeta*. Henriqueta Lisboa foi a primeira mulher imortal do Brasil, ao entrar na Academia Mineira em 1963. E por que não é lida, relida, estudada e reverenciada nos círculos literários de seu país? Em que pese o julgamento moral e crítico que coloca seu contemporâneo e conterrâneo Carlos Drummond de Andrade, morto também na mesma década, como o autor mais lido e revisitado do país, enquanto seu nome se encontra na mais profunda amnésia?

Não há justificativa crítica que, explique esse blecaute e boicote ao nome de Henriqueta Lisboa, a não ser o fato de ser mulher em uma sociedade patriarcal. Sociedade que continua a apagar todos os rostos femininos do curso contínuo da história, quanto mais da história literária. O esquecimento só não é completo, porque a crítica literária feminista empreende um trabalho incansável de resgate desses nomes e desses rostos, demonstrando que o processo de exclusão das mulheres do cânone é algo sistemático e presente até os dias de hoje. Há de se pensar quais processos são eleitos para excluir ou resgatar um nome, inclusive pela própria crítica literária feminista.

No artigo da revista, *Alterosa* de Minas Gerais, na ocasião em que Henriqueta Lisboa entrou na Academia Mineira de Letras, o jornalista Dirceu Soares inicia a reportagem com a pergunta: “Qual foi o seu segredo para derrotar os homens?” O que demonstra a dificuldade de toda mulher artista para destacar o seu nome nos meios artísticos e literários, fechados para ela justamente por eles. Soares (1963, p.23) inicia o seu texto, narrando que Henriqueta já tinha sido convidada para a Academia 33 anos antes, mas que havia recusado o convite, porque sabia que a Academia não gostava de mulheres. E 33 anos depois, nesse segundo convite, Lisboa ainda teve que enfrentar a relutância de escritores como Aires de Matta Machado, que levou os estatutos da Academia de Letras para casa, com o objetivo de descobrir se havia alguma possibilidade legal de barrá-la. E qual não foi sua surpresa ao verificar que, não havia nos estatutos nenhum impedimento para a entrada de uma mulher como imortal? Sobre a vida intelectual de Henriqueta, Dirceu relata:

Mesmo depois de esgotar a sua obra literária Henriqueta Lisboa

continua entregue ao trabalho intelectual, ensinando literatura universal e hispano-americana em faculdades de Belo Horizonte, colaborando com institutos culturais brasileiros e estrangeiros e fazendo conferências para universitários — e até para acadêmicos mineiros, que certa vez, deixaram-na entrar na Academia, mas para falar das poetisas da América Latina. (SOARES, 1963, p.23)

No relato acima, enxergo a semelhança de vida não apenas literária, mas acadêmica e profissional com as outras duas poetisas deste estudo; Cecília Meireles e Gabriela Mistral, pois as três foram conferencistas e professoras. Se Henriqueta Lisboa tinha entrado na Academia de Letras, anteriormente, fora para falar e defender a poesia de autoria feminina da América Latina, revelando o quanto essa rede entre essas escritoras e poetisas era uma rede materialmente presente e forte tanto em seus princípios estéticos quanto políticos. A necessidade de afirmação frente ao cânone, não era um ato isolado de uma ou outra autora na América, tornando-se um movimento estrutural dessas escritoras e poetisas a favor da inserção da mulher latinoamericana nos círculos literários — antes campo cultural do homem.

Em estudo sobre a passagem de Gabriela Mistral no Brasil, Ana Pizarro (2005) enfatiza as semelhanças entre a poeta chilena e a poeta mineira, compara dois poemas de cada uma e destaca a esfera intimista em que as duas percorrem, na busca de uma instância metafísica (PIZARRO, 2005, p.88). Para Ana Pizarro (2005), a poesia de Henriqueta Lisboa e de Gabriela Mistral tem em comum o uso de anáforas e repetições para presentificar as leis humanas do tempo, da vida e da morte. Eu entendo que a utilização desses recursos linguísticos pelas duas poetisas mais do que presentificar, corporifica essas leis com o intuito de materializar, tornar palpável, visível, cheirável, gestual e audível todos esses temas caros da condição humana. A natureza seria a maior aglutinadora dessas forças, e o corpo transfigurado nela, sintetizaria na paisagem, o mistério dessas abstrações; vida, morte e tempo, os eixos reguladores da existência e da essência do ser. Para Henriqueta Lisboa, a poesia é o quinto elemento vital.

A Face Lívida

Esse despojamento
esse amargo esplendor.
Beleza em sombra
sacrifício incruento.

A mão sem joias

descarnada
na pureza das veias.
A voz por um fio
desnuda
na palavra sem gesto.

O escuro em torno
e a lucidez
violenta lucidez terrível
batida de encontro ao rosto
como uma ofensa física.

Na imensidade sem pouso,
olhos duros
de pássaro.
(LISBOA, 1985, p.142)

Na poesia *A Face Lívida*, a poeta mineira constrói versos que refletem o significado do próprio título dessa palavra: despojar é a ação de tirar posse. Uma poesia sem posse não é uma poesia sem corpo, mas sem peso, sem excessos, uma mão sem joias, a palavra medida, porém profunda. A mão sem joias — poesia quase desnuda, porém não totalmente sem corpo, porque mantém a pureza das veias, isto é, a sutilidade de um corpo submerso ao superficial, escondido por debaixo das vestes, na origem da pele de cada palavra. Uma estética em que a beleza seja alcançada pela simplicidade, a qual não significa aniquilamento do conteúdo. A morte é a ação do despojo por excelência, é o máximo do despojo no qual o corpo morto solidifica a expressão do nada. Enquanto a vida verdadeiramente vivida é aquela que se faz, como a poeta diz, na imensidade sem pouso. Os olhos duros de pássaro cristalizam a passagem humana pelo planeta que deve ser feita sem ostentação, substancialmente perfeita, onde a matéria é a necessidade. As joias e os rebuscamentos das palavras não entregam o ser humano para a verdadeira realidade, na qual, o desencarne real não é do corpo, mas do apego ao banal. O corpo desnudo expõe o ser para sua última fronteira que é a origem, o ausente gesto da palavra. Henriqueta Lisboa percorre um caminho literário na caça estética por uma poética que fosse assim; despojada, mas inteira, onde a voz representa um fio. Dialeticamente em sua poesia, não haveria opostos, mas tensões que se complementam.

A busca pela palavra original e espremida, até o seu sumo, para chegar à primordialidade da essência da vida, também foi uma busca de Gabriela Mistral que, em uma entrevista no Brasil disse: “Toda a minha poesia parece-me um balbucio. Procuo,

todavia, a língua genuína da América Espanhola. Quisera eu falar e escrever nessa língua um só poema legítimo cabal, que regulasse a minha raça” (MISTRAL apud SODREZ, 1940, p.27). Posso dizer que Henriqueta Lisboa procurasse justamente escrever essa poesia cabal, original, única, porém em língua portuguesa. A expressão da raça se daria de uma forma contida, mas não deixa de existir nessa poesia de palavras despojadas, um jeito mineiro de ser. Há uma Minas Gerais subtendida em sua obra, plena de véus e panos, o que não significa que ela não existe, como há a Cordilheira na poesia de Mistral, e como há o Mar na poesia de Meireles. Por não existir um território geográfico de grande apontamento, talvez não se perceba essa mitificação do lugar. Os rios entrecortados nos vales, a água engolida pela noite e as flores desenhando uma paisagem de campo são talvez o corpo da Grande Deusa de Henriqueta:

Melancolia

Água negra
negros bordes
poço negro
com flor.

Água turva
densa espuma
turvo limo
com flor.

Noite espessa
sem lanterna
espesso poço
com flor.

sobra, corpo
de serpente
na oferenda
da flor

Risco de morte
violenta,
árdua morte
de asfixia
veneno letal
fatal
quase que puro

suicídio
 com uma
 lenta
 lenta
 flor.
 (LISBOA, 1985, p.150)

A melancolia surge aqui não apenas como o nome do poema, mas como o nome do lugar, no qual a água é negra tanto pela noite, quanto pela dor. Melancolia é a paisagem inexata, onde os traçados dos rios se transformam em serpentes, dos quais não se enxerga o destino, apenas o caminho em ritual. Serpentes venenosas que se contrastam com a pureza e a pequenez da flor. A água é a fonte da vida, porém, a poeta exalta dela a sua ferida de morte, pois com ela, o ser mata a sua sede, mas também se afoga e se mata. A água vira o veneno e a flor com sua fragilidade simboliza um corpo peregrino que, por um fio pode se despojar eternamente “quase que puro suicídio”. A flor morre aos poucos em contato com a correnteza do rio, a qual a leva lentamente para o fundo da água, um poço de dor. A melancolia é o peso fatal de saber que, sendo uma leve flor, não se pode lutar contra a força das tragédias; os noturnos da água, as serpentes da vida.

A melancolia se apresenta com toda naturalidade, quando a poeta descobre que, além de poeta, é mulher e que como mulher; enfrenta a constante negação ao seu ofício. Henriqueta tem consciência plena das dificuldades criadas pelo patriarcado, pois: “de fato, o ofício de poetar não era encontrado entre as mulheres” (LISBOA em entrevista para EDLA VAN STEEN, 1982). Edla Van Steen continua a entrevista e pergunta se existe ou não preconceito contra a produção literária feminina, o que a poeta de *A Face Lívida* responde que, sendo mulher, necessitou de muita perseverança para prosseguir no trabalho. Em seguida, Henriqueta desfaz a crítica dizendo que recebeu em certa medida apoio social, gerando uma camuflagem das dificuldades enfrentadas, talvez para não se indispor de maneira tão transparente contra a crítica canônica.

Sobre o Modernismo, a perplexidade de seu ofício levaria a procurar a perfeição, o que significa para Lisboa se beneficiar das concepções estéticas sem deixar corromper a sua intuição; “sem deixar de ser fiel a si-mesma”. Lisboa define assim sua relação com o Modernismo:

Não imaginava que meus trabalhos pudessem frutificar. Surpreendeu-me a ressonância feliz, com a aprovação da crítica e atribuição do

Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras ao Enternecimento. Com a responsabilidade acrescida, passei a observar os aspectos da renovação preconizada pela Semana de Arte Moderna seus postulados, suas tendências e manifestações já menos explosivas. Persuadi-me, então de que “o direito permanente à pesquisa estética” seria a mais bela conquista do escritor. Sem ruptura de convicções, já arraigadas e sem deixar de ser fiel a mim mesma, senti que o desenvolvimento de novas experiências nos levaria a uma provável evolução. De fato, o Movimento Modernista superou as normas estabelecidas através do espírito de abertura tão favorável à criatividade. Fui indo devagar e beneficiei-me de algumas sugestões propostas ainda hoje vigentes. (LISBOA apud STEEN, 1982, Arquivo de Escritores Mineiros)

No trecho anterior, Lisboa responde a críticos que a consideram fora dos preceitos modernistas, como foram avaliadas Cecília Meireles e Gabriela Mistral. Elas seriam incapazes, para a crítica tradicional, de se ajustarem às novas normas e suas linguagens únicas seriam frutos de alheamento, e não de uma consciente escolha estética. Lisboa demonstra que sua consciência e seu aperfeiçoamento estão muito além, é parte de seu ofício, de seu ideal e de seu gênero. Escrever como se queira, como se deseja com rigor e evolução sem abandonar o que se é. Permitir o desejo. Na poesia de Henriqueta Lisboa o desejo se expressa na ausência. É a ausência que faz com que seu corpo se transfigure em natureza porosa. Gabriela Mistral, em artigo sobre a poesia infantil de Henriqueta, declarou: “Henriqueta gosta de areia, gosta de ar e gosta do floco de paina, como do vapor da névoa, porque essas matérias são as de sua alma e também as de seu corpo” (MISTRAL, 1944). A poeta chilena estava se referindo à poesia do livro *O Menino Poeta*, um livro que tem um teor mais leve, mais gracioso, mais terno, visto que seus poemas querem representar a meninice. Neste livro, como bem analisou Gabriela, a poeta mineira optou pelo floco de paina, pelo vapor da névoa e pelo gosto da areia, matérias quase imateriais, pelos processos de descorporificação. Para algo se descorporificar é preciso primeiramente que tenha um corpo inicial. O corpo na poesia de Henriqueta subsiste nesses materiais de leveza, eles são quase inefáveis, mas não deixam ainda de ser palpáveis. Contudo, esse seria apenas um aspecto de sua obra, uma face de seu texto. Cecília Meireles parece compartilhar da mesma opinião. Em uma de suas cartas escrita para a poeta mineira, Cecília diz que Henriqueta é quase aérea:

:

Eu tenho a impressão de que V. não tem estômago, rins, fígado — V. tem tudo isso? V. pousa, mas só um pouquinho. Não tem peso suficiente para pousar... Quando V. me fala que tem dor de cabeça, custo a entender. V. devia ser sem dor como a luz. A luz sofrerá? E que

remédio lhe posso ensinar? Só se lhe fizer um poema; porque dar a V. uma cafiaspirina me parece violência. Henriqueta, seja sempre assim alada! Se a Academia lhe tocar nas asas, liberta-se. Deve haver uma academia etérea para você. (MEIRELES, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1945)

Observo que, essa posição de Cecília Meireles sobre a poesia e a pessoa de Henriqueta Lisboa é semelhante às análises que são construídas sobre a sua própria poesia, ela mesma vista como poeta da eternidade. Não é difícil encontrar leituras sobre Cecília que compartilham com a visão de que sua poesia é desligada da realidade. E não é que Henriqueta Lisboa lê a poesia de Cecília Meireles com as mesmas palavras, compartilhando definições? Pois, a poeta mineira no papel de crítica fez um artigo sobre Cecília Meireles, publicado no Diário de Minas, o qual revela uma interpretação semelhante da poeta carioca sobre si-mesma, na qual a beleza e a busca da poesia pura encarnam a eternidade:

Em uma visão panorâmica, apresenta essa obra uma concepção da vida de sabor mais ou menos ácido por um sentimento místico da beleza e por um penetrante conhecimento dos valores artísticos, essa obra é, ao mesmo tempo delicada e severa, diáfana e definida, no conteúdo e na forma, perfeitamente identificados. Poderíamos simbolizá-la na imagem [...] o estado de êxtase, que supõe solidão, não exclui uma extrema resistência a qualquer elemento externo. (LISBOA, 1949, Arquivo de Escritores Mineiros, sem página)

As análises que cada autora faz da colega deve ser tomada como uma ciranda reflexiva, na qual as poetas leem a si-mesmas quando leem a outra. Ao fazer a leitura da obra do outro, leio-me, revelo-me em uma verdadeira crítica e estética do espelho. Reconhecer as qualidades da poeta irmã é reconhecer-me, ainda mais quando esta compartilha comigo temas e palavras; corpos textuais que se resumem em uma só expressão, comumente trocada não só entre Henriqueta e Cecília, mas também com Gabriela Mistral: energia e ternura (SCHILLER)³⁰.

Para definir Cecília Meireles, Lisboa diz que em sua obra haveria uma ternura impregnada de pudor, enquanto para Mistral, a ternura revelaria o sentido construtivo de

³⁰ Energia e Ternura é uma expressão muito usada nas cartas trocadas entre as três poetas para dizer como cada uma escrevia e se remete a essa expressão usada por Schiller. Schiller foi poeta e filósofo e acreditava que o ser humano seria um misto de razão e sensibilidade, ou seja, Schiller via o ser humano sem dicotomia. Razão e sensibilidade devem ser conciliadas para o poeta-filósofo e não devem ser colocados como duas polaridades em hierarquias, sem opressão de uma pela outra, mas em harmonia. Energia e Ternura seriam qualidades indispensáveis para uma verdadeira obra de arte e representariam na Estética justamente essa união entre razão (a energia) e sensibilidade (ternura). (BUGANO, 2012, p.11)

suas poesias. Para a própria Henriqueta, é Cecília que dirá que a ternura está em cada coisa que a sua poesia toca. A ternura, dirá Meireles, em Henriqueta Lisboa estará ligada à significação de leveza. (MEIRELES, Rio de Janeiro, 1942). Essa co-autoria e co-leitura se explicaria da seguinte forma:

La correspondencia entre ambos niveles, determina el sentido plural del texto. Dicho en otros términos, en el ámbito de la recepción de la obra se genera una mayor competencia de sentidos en la medida en que el lector precise de un conocimiento contextual y en este caso biográfico, que le permitirá relacionar unidades de significación con las cuales la obra, por así dialoga. Los elementos de la contextualización de la obra permiten establecer unidades de significación o de sentido que corresponden, grosso modo, a las matices del texto. (GOYCOLEA, 2000, p.220)³¹

Neste sentido, a escritura se completa nessa ciranda entre leitura e escrita, a qual não se faz sozinha e que, por serem poetas mulheres, a identificação é imediata. Essa experiência trazida do contexto para o texto, do biográfico para o simbólico faz com que a escritura se torne um acontecimento social e elimine o estereótipo de que Henriqueta Lisboa seria uma poeta individualista, conceito que acompanhou também Cecília Meireles e Gabriela Mistral.

Haveria outra Henriqueta, não da face lívida, mas da flor da morte. Prisioneira da noite, ela habitaria esse lugar maldito, esse lugar estranho e perdido que é a escuridão de dentro da poesia. A morte não gosta de areia e floco de paina, ela gosta de carne, ela gosta de corpo, justamente porque ela se alimenta dele.

Gabriela Mistral sabe disso muito bem, quando analisa a poesia de Henriqueta. Sabe que nessa transfiguração, entre texto e forma, a poeta deseja esquivar-se desse lugar sombrio, dessa vala para a qual caminham todos os mortais. Todas as carnes. Para não morrer, melancoliza-se. Melancolizar-se é rebelar-se, é fugir de algo que não tem escapatória. Para isso, diz Mistral (1943), funda-se fundo e forma, as duas serão a mesma coisa, há uma poeta que se deixa revelar no poema: “quando o poeta se identificou deveras com o assunto, que se deixou dele embeber como uma esponja. Não há poeta aqui: há uma mulher transformada em areia e essa areia se diz à si mesma com língua desfiada em grãos” (MISTRAL, 1943, Arquivo de Escritores Mineiros).

³¹ A correspondência entre ambos os níveis, determina o sentido plural do texto. Dito em outros termos, no âmbito da recepção da obra se gera uma maior competência de sentidos na medida em que o leitor precise de um conhecimento contextual e neste caso bibliográfico, que o permitirá relacionar unidades de significação com as quais a obra, por assim dialoga. Os elementos da contextualização da obra permitem estabelecer unidades de significação e de sentido que correspondem, grosso modo, às matrizes do texto.

Mistral alude aqui, ao fenômeno do corpo da autora no corpo do poema, algo próprio de uma escrita feminina preconizada em todo trabalho e pelas autoras analisadas em suas obras. Exemplo disso tem-se o caso de Henriqueta Lisboa e seus poemas de *O Menino Poeta*; mas, pode se verificar esse fenômeno em toda sua obra. A poeta de Minas Gerais embebeu-se de tal maneira do assunto e do tema de cada livro, que se pode dizer que ela se metamorfoseava nos elementos que compunham os seus versos. E sobre a materialidade poética, materialidade da língua que é o corpo a ser trabalhado, Mistral diz:

Lendo o Menino Poeta fiquei sabendo que o português se presta, muito mais as línguas famosas à poesia infantil. Tende vós outros um idioma mais leve e mais terno também. Nem no inglês, nem no francês, nem mesmo no castelhano, existe a ternura do vosso idioma, inefável favor que só com o italiano ele reparte. (MISTRAL, 1943, Arquivo de Escritores Mineiros)

A materialidade do corpo da língua e a materialidade do corpo da poeta no texto se fundem em busca dessa expressão de energia e ternura que todas as três buscavam. Para Mistral, a ternura do livro de Henriqueta Lisboa era inerente à própria língua, isto é, a seu próprio material linguístico, mas que se completa à fusão que a escritora mineira promove com sua própria obra. O mesmo material da língua — inefável, língua — paina e terna são os constituintes de seu corpo que se traduzem em poemas substantivados pela leveza interna das palavras aliados à densidade de espírito. Como sinalizou Mistral: “Não há poeta e tema aqui: há uma mulher transformada em areia e essa areia se diz a si mesma com língua desfiada em grãos”.

Volto a dizer, essa análise pertence ao *Menino Poeta* — o qual para a poeta chilena representa uma busca de Henriqueta pela própria infância. Busca de todo poeta autêntico. (Mistral, 1944). Nele, Henriqueta Lisboa, mulher poeta, se transformou em areia, em flocos de paina, em matéria porosa que se desfaz de maneira suave. Mas, no que será que ela se transformou em um título como *Prisioneira da Noite*, *Azul Profundo* e *Flor da Morte*? Nestes três, a presença da morte e da dor é constante. A paisagem criada tem lugares vazios, cemitérios, noite e angústia. A face lívida se transfigura em outra face, temerária, horrída, e cheia de melancolia. A ternura esquiva-se ou revela-se, desnuda-se. O ensaio crítico de Gabriela Mistral também percebe essa outra face e o livro *O Menino Poeta* não terá uma ternura fácil ou apenas um tom doce. Pois: “Nem tudo neste livro é jogo, sol e frutas; aqui está a melancolia e seu montículo de cinza”

(MISTRAL, 1944). Vejamos isto neste trecho da poesia *Ausente*:

Ele partiu inesperadamente
Sem dizer a ninguém para onde ia
Nem quando regressava.
Houve soluços à hora da partida.
Porém ele tranquilo não chorou.
Flores estranhas, veludasas e roxas,
Envolveram-no todo num adeus.
Quem tanto amava as flores não sorriu
Nem lhes aspirou o perfume.
(LISBOA, 1985, p.61)

Flores veludasas, roxas que envolvem o personagem todo num adeus, como se ele estivesse deitado em um caixão. Não há sorrisos, ele não aspira perfume, é notório uma estátua ou um cadáver que parte sem nem avisar. O corpo do ausente é um corpo inerte, ele como corpo está ali e não está. A única presença verdadeiramente corporal é dos soluços dos outros corpos, estes ainda respiram. Sobrepõe a vida e a morte pela ação dos presentes e a falta de reação daquele que é observado. Embora este seja o centro das atenções e o centro do poema. Ele não está mais, embora sua carne esteja sendo envolvida com flores e perfume. Sua ausência é presente e está corpórea. O corpo do morto velado representa isso, um corpo presente, mas que em verdade está ausente. Não há nada que une mais e reconcilie essas duas polaridades; presença e ausência do que um corpo morto sendo velado. Ali, todos estão em um ritual para dignificar sua última presença, porém, uma presença negada pelo corpo inerte, um corpo de carne, mas de espírito ausente — morto. O tom fúnebre do poema continua, a poeta antes dissolvida, retorna em uma névoa pesada, densa:

Não houve entre os amigos seus
Talvez um que não viesse vê-lo à despedida.
Mas desta vez ao que era o mais sensível
Nenhum carinho comoveu.
Foi-se embora
Caladamente
No seu mistério para sempre.
E a vida continuou na mesma ronda
Hora mais hora.
Talvez um dia com doçura triste
Alguém se lembre olhando longe: E o nosso amigo?
Em resposta dir-lhe-ão simplesmente: Morreu.
(LISBOA, 1985, p.61)

No trecho acima, o que era antes uma figuração de um mistério se mostra real e inteiro. A partida, que antes parecia uma viagem estranha, revela-se a verdade

presumida. O ausente é o morto, um corpo frio, um corpo prestes a se dissolver, e de carne se transformar em pó. As flores acompanharão esse ritual todo, não só como adorno de sua viagem, mas como aquela que se alimentará dela. Mais precisamente dele. As flores serão as reticências daquele corpo agora representante da ausência. Inesperadamente, como disse a poeta. Sua descrição abandona pouco a pouco a ternura tão anunciada em *O Menino Poeta*. Pode-se dizer que esse abandono da ternura não é a sua negação, mas a sua transformação. A revelação da outra face, do rosto amargo da poeta. O tempo é que vai costurando as vestes entre um texto e outro. O tempo que não se descreve. Por ter escrito um livro chamado *Flor da Morte*, o qual é considerado um caso raro na literatura brasileira em que todos os poemas do livro se constituem em verdade em um poema só, Henriqueta respondeu, por ocasião no discurso que fez ao receber o Prêmio Machado de Assis 1984 da Academia Brasileira de Letras:

Se é exato que o tema da morte frequentou e frequenta meus poemas é certo igualmente que nenhum poeta de maior seriedade deixou de lado esse assunto infinitamente sugestivo, aberto a todas as hipóteses e voos imaginários. Se é evidente que em determinada fase da minha vida esse tema se tornou explosivo em virtude de irremediáveis circunstâncias a separação de seres queridos, é também evidente que tanto antes como depois, minha poesia se tem ocupado, de maneira pertinaz, da própria essência do ser, e dentro desta área, do próprio mistério poético, do inexplicável apelo de infinitude, do mesmo desejo de revelar o inefável. [...] Não sou de natureza sombria. Os mesmos versos sobre a morte simbolizam algo de transcendente através da palavra flor, porque no sofrimento existe beleza, essa espécie de beleza que repudiamos sempre que possível. Não sou inclinada à tristeza; sou às vezes tomada por ela, independente da minha boa vontade para com a vida, da minha alegria creadora, da minha paz espiritual, do meu empenho de compreender a tudo e a todos[...] Não será esta a missão do poeta, fazer da mesma solidão uma dádiva de amor? A poesia a meu ver, tem fundo religioso assim exige não apenas devoção, mas entrega total. (LISBOA, Discurso à Academia Brasileira de Letras, 1984, arquivo de Escritores Mineiros).

Neste trecho metalinguístico, onde a escritora mineira fala não só da morte, mas sobre o significado da poesia para ela, há o reforço da existência do corpo. Para haver a entrega total à poesia basta ter um corpo disposto a isso. Dois, aliás: o corpo do poeta e o corpo da palavra para assim fazer nascer o corpo do texto. Henriqueta pauta sempre sua transcendência a partir da materialidade, como no caso a explicação que ela traz em relação ao sofrimento e a palavra flor, e a beleza que dessa imbricação se suscita, mostrando sempre como é a poesia capaz de conciliar formas e sentidos que em um

momento parecem tão díspares. Flor da Morte é um título de um livro de Henriqueta que lembra o título *Flores do Mal* do Baudelaire e visa igualmente em uma expressão; a junção entre o bem e o mal, a morte e a vida, a dor e a alegria, a morbidez e a beleza.

A morte é um tema que liga a poeta de *Prisioneira da Noite* diretamente com uma temática mistraliana, pois foi a morte não só tema para a poeta chilena, como mote real (o suicídio de seu noivo presentificado como força motriz de seu primeiro livro *Desolación*) e as dezenas de *Sonetos de La Muerte*, nos quais, há como no poema *Ausente* de Lisboa uma predileção pelo macabrisimo — uma das vertentes da poética da Modernidade, para Jaime Concha (apud ROYO, 1997, p.36), e que se “*complace em imaginar la disolución material del cuerpo del amado o de la amada*”³² e onde “*el cadáver, el ataúd y la tumba son los centros de atracción imaginaria*”³³ (ROYO, 1997, p.36). Para Royo, o amado morto na poesia de Mistral volta a ser filho quando velado, um filho prestes a se juntar novamente com da terra — mãe. Contudo, na poesia de Henriqueta Lisboa esse morto não necessariamente é o amado, aliás, o que esse morto foi em vida como no poema *Ausente* passa de forma despercebida. Ele assume a figura de filho, contudo o que ele foi e o que ele personificou em vida não são relevantes ao poema, e sim a figura que ele se torna: um cadáver, um corpo presente de uma pessoa ausente.

A conciliação entre as polaridades que, a grosso modo, não deixa de ser uma formação androgênica entre conceitos díspares e respectivas palavras, é um preceito trazido pela emergência do feminino na Modernidade. E Henriqueta Lisboa é uma poeta que valoriza a materialidade da palavra, tanto que ela considera a poesia um quinto elemento em sua vida, tão indispensável como a água, o fogo, a terra e o ar. Nesse sentido, a poesia nasce de algo palpável para ser algo absolutamente necessário, inclusive para a sobrevivência do corpo e para o sentido profundo da vida:

A poesia, a meu ver, não é apenas a expressão de uma transcendência, mas primordialmente a própria transcendência a motivar a vida. Possibilita, portanto, o reconhecimento de que está acima dos sentidos e a descoberta de novas dimensões espirituais. Assim, os materiais que servem ao artista, a palavra que agencia o poeta, a língua de que se utiliza a imaginação são instrumentos complementares, indispensáveis, é obvio, à terrena expressão. Não se rejeita o axioma de que a arte só tem existência na matéria. Mas, para que ela chegue a ter essa existência, é mistério que haja preocupação anterior, uma

³² Compraz em imaginar a dissolução material do corpo do amado e da amada.

³³ O cadáver, o caixão e a tumba são os centros da atração imaginária.

espécie de amorosa entrega do humano ao divino ou sobrenatural ou super-real. E é dessa vinculação que o verbo se faz carne. (LISBOA, palavras de Henriqueta Lisboa, Brasília, 13 de agosto de 1971, Arquivo de Escritores Mineiros)

No trecho anterior, não se rejeita que a arte só existe através da matéria, isto é, de um corpo. Para haver transcendência na arte, é preciso reconhecer a materialidade com que ela é feita, no caso da literatura, a palavra. Em relação ao corpo e a transcendência do ser da poeta, Henriqueta Lisboa é descrita como tímida e introvertida pelos críticos que a conheceram e a estudaram. Sua poesia parece receber essa timidez superficial, timidez de corpo, mas de alma densa. Para Blanca Lobo Filho (1966, p.31), “pode se encontrar em Henriqueta Lisboa uma beleza, uma intensidade de pensamento que ganha expressão ao ser criada com admirável perfeição e harmonia”.

A melancolia transborda de sua figura corporal à letra que sai de suas mãos e a densidade contida de sua persona é sentida na forma como escolhe as palavras e constrói sua sintaxe. Palavra medida, mas profunda, delicada, mas cortante. Uma escritura que passa do corpo à letra. A morte é a temática por Henriqueta mais abordada porque ela impõe o limite à palavra, o que se significa o limite ao corpo. Também se morre quando escreve ou é preciso morrer para que a escritura nasça. A poesia de Henriqueta Lisboa se define pela própria definição do que é a poesia e metapoesia. Porque a poesia e o discurso poético são:

La expresión sintética de una realidad histórica amenazante. Es esa amenaza es donde se instala, hace de lo amenazante el núcleo del significado, ahí se localiza un cuerpo subjetivo: transido por la palabra, desarticulado por el ejercicio de una nominación mestiza. Cuerpo sobreescrito desde la oralidad y la resistencia de la memoria. Los tejidos de una tonalidad cuya duración temporal se expresan en forma corrosiva y melancólica. Los sujetos de esta escritura localizan un territorio inestable la gramaticalidad se exhibe quebrantada para reflejar un sentido y una transcendencia quebrantada. (GOYCOLEA, 2000, p.220)³⁴

Henriqueta Lisboa transfigura essa ameaça e escreve para que se transcenda na imanência. Ela tem uma voz única entre nossos poetas líricos e também entre as

³⁴ Tradução: A expressão sintética de uma realidade histórica ameaçadora. E essa ameaça é onde se instala, faz da ameaça o núcleo do significado, aqui se localiza um corpo subjetivo: transido pela palavra, desarticulado pelo exercício de uma nomação mestiça. Corpo sobreescrito desde a oralidade até a resistência da memória. Os tecidos de uma tonalidade cuja a duração temporal se expressam em forma corrosiva e melancólica. Os sujeitos desta escritura localizam um território instável a gramaticalidade se exhibe quebrada para refletir um sentido em uma transcência quebrada.

mulheres, e a sua busca por uma linguagem extremamente elaborada se compara a busca que a poesia moderna traça pela originalidade e pela individualidade. A voz pura e límpida que se capta em uma imagem. A palavra se transforma em síntese dessa intuição porque a vida seria apenas um sonho passageiro, segundo a poeta de *Além de Imagem* (apud FILHO, 1966, p.86). Morrer se torna absolutamente necessário, mas deve-se saber morrer e para isso; não precisa se desprender do corpo físico, mas do corpo do texto, ou o texto de seu corpo. Para isso, musicaliza-se, flui a poesia em sugestões e gestos. E é Blanca que explica essa natureza dos versos de Henriqueta:

Embora cada livro seja novo e original, embora sua obra seja vital e fértil, domina a sua poesia a ideia de pureza. Usa o estilo para criar poesia que viverá sozinha, por si mesma e para si mesma. Sua busca de pureza de dicção é a expressão de sua vontade de romper com os lugares comuns, de ultrapassar os problemas do momento presente. Penetra agudamente os objetos que o observa para estabelecer um mundo preciso e definir as relações entre formas individuais. Sua vontade de abstração isola os objetos em sua essência. A poesia de Henriqueta Lisboa combina sensações visuais e auditivas. Cores e timbres permutam-se para efeito artístico. (FILHO, 1966, p.109)

Embora não esteja enquadrada dentro dos poetas do Modernismo, Blanca Lobo (1966, p.38) afirma que esse mesmo movimento libertou Henriqueta das formas tradicionais e “apressou uma nota atitude para com a poesia; uma síntese de misticismo, de esteticismo e um senso vivo de realidade”. Mas isso não significa que abandonara as formas tradicionais e é Lobo que salienta esse caráter sintetizador, unificador e conciliador da poesia de Henriqueta Lisboa.

E não haverá temas mais conciliadores e unificadores que o amor e a morte. O amor e morte não raramente desembocam um no outro, principalmente para a mulher, para qual, foi por muito tempo, o amor — sinônimo de pecado e transgressão. Só lhe era permitido o amor passivo, servil, um amor já morto. Se ela resolvesse amar com autonomia estaria ultrapassando os limites impostos e ultrapassar os limites é estar no limiar da morte.

E mesmo que não se ame uma pessoa, há outros amores como o da poesia que podem ser profundamente subversivos. E Henriqueta resolve escrever um livro dedicado à morte, um livro todo para ela, no qual, todos os seus poemas, como já foi dito, são organicamente um único.

O nome do seu título: *Flor da Morte* sugere que da morte nasçam flores, flores que são originárias da morte, ou são as flores da lápide, mas essas flores estão vivas, o

que traz a concepção para todo o poema de que a morte é apenas parte de um ciclo, o ciclo da vida.

O mistério

Na morte, não. Na vida.
Está na vida o mistério
Em cada afirmação ou
Abstinência.
Na malícia
das plausíveis revelações,
no suborno
das silenciosas palavras.

Tu que estás morto
esgotaste o mistério.

Oras a distância perseguias,
oras recuavas,
Era o apogeu ou o nirvana
que tateando buscavas?

Ah! Talvez fosse a morte!

Não se sabia quando vinhas
nem quando partias. Eras
o Esperado e o Inesperado.

Grandes navios viajavas
com a mesma estranha gratuidade.
com que o planalto descias
por uma escada de nuvens.
Belo de inconstância e arrojo
Com teu lastro de intuições,
a um apelo da noite
todo te entregavas, trêmulo
entre carícias e tempestades

Que o mundo vinha nascendo?

Ah! Talvez fosse a morte.

Conheceste suspiros.
o lento disfarce do sangue,
as rosas do espírito, as secas
rosas nos dedos trituradas.

Por uma solução ansiavas...

Ah! talvez fosse a morte

Agora estás poderoso
de indiferença, de equilíbrio

Completo em ti mesmo, forro
 de seduções e amarras.
 Nada te açula ou tolhe.
 És todo e és um, apenas
 A plenitude da água,
 da pedra,
 tens
 E é natural, és puro, és simples como
 a água, a pedra.
 (LISBOA, 1985, p.164–165)

Neste poema, o dilema da morte reflete em si mesmo o dilema da linguagem poética que não deixa de ser o dilema da vida. Viver é usar a linguagem e quando não se pode usá-la, morre-se. Não adianta estar vivo em corpo e não poder escrever e falar, atos que para a poeta, são semelhantes ao ato de comer, dormir e beber, essenciais para um organismo vivo. A palavra urge o seu próprio silêncio e a poeta as suborna para compreender o mistério da vida, da qual a morte é apenas uma parte e não o fim desta. Vejo, neste poema, uma construção quase barroca principalmente no início, no qual a poeta explora as antíteses possíveis e sutis: “Está na vida o mistério/em cada afirmação ou abstinência”. Abstinência é a imagem que a poeta traz da mais profunda negação e o mistério da vida está em fazer-se entre o não e o sim, entre o mal e o bem, descobrir que não há limite entre as polaridades, pois: “Ora a distância perseguia, ora recuavas/Era o apogeu ou o nirvana/que **tateando** buscavas?” (Grifo meu).

Lisboa revela o corpo, pois se há vida, há um corpo e somente ele pode percorrer o limiar dela, tocar a morte, compreendê-la e desvelar o mistério, tanto de uma quanto de outra. Somente seus gestos, seu toque e seu sentir podem levar o ser a atingir a sua própria libertação e a transfigurar-se do corpo à palavra. As expressões apogeu e nirvana trazem a ideia de desprendimento da matéria, renúncia ao corpo, como se fosse uma experiência de quase morte. Porém, não se pode atingi-lo senão por meio do corpo. Para exaurir o sofrimento é preciso esgotar a melancolia corporificada na dor, a qual, para a poeta, somente existe por meio de um corpo oferecido em sangue, dedos, mãos, respiração, mas ainda vivo para que possa tocar o limite, saber que o toca e voltar. A melancolia vivificada e transpassada leva o ser a encontrar a serenidade.

Conheceste suspiros.
 o lento disfarce do sangue,
 as rosas do espírito, as secas
 rosas nos dedos trituradas.
 (LISBOA, 1985, p.165)

As rosas do espírito são as rosas de carne, já secas e trituradas entre os dedos. Um corpo que agoniza dentro de outro corpo. E não por acaso, serão essas rosas o próprio sangue disfarçado a jorrar desses dedos. Um corpo que nasce do outro. Suspira a poesia. A linguagem não deixa de ser uma produção desse corpo, triturado é verdade, mas construído como o eixo de equilíbrio “estabelecido entre o dentro e o fora, entre a carne e o mundo” (CORBIN, 2005, p.8). Ao fim, o nirvana é realmente atingido, mas este não significa abandonar o corpo por completo, mas talvez se transformar em outro, um corpo mais puro e silencioso como a água e a pedra:

Agora estás poderoso
de indiferença, de equilíbrio
Completo em ti mesmo, forro
de seduções e amarras.
Nada te açula ou tolhe.
És todo e és um, apenas
A plenitude da água,
da pedra,
tens
E é natural, és puro, és simples como
a água, a pedra.
(LISBOA, 1985, p.165)

A poesia *O mistério* se apresenta em versos livres, mas é plena de musicalidade e de ritmo e quase se torna uma canção como se tivesse um refrão: “Ah! Talvez fosse a morte!” em contraste com o seguinte: “Ah! Talvez fosse a morte. O primeiro representa o espanto da chegada daquela que se quer evitar. No segundo verso, a exclamação apenas na interjeição inicial e não na oração seguinte mostra o tom de conformidade em relação à morte, enquanto se desenha uma maior valorização da vida no todo do poema. Lisboa entende a negação como um lugar para se encontrar a afirmação e valoriza os conceitos de ciclicidade em contraste com as dicotomias. Por esse motivo, em um mesmo verso, ela afirma e nega, fala da morte e da vida e dá a impressão que inicia o poema com o seu fim: “Na morte, não. Na vida”.

O verso estribilho reaparece no final do poema “Ah! Talvez fosse a morte”, mas termina sem nenhuma pontuação, nem exclamação e nem afirmação. É como se ao fim do poema, a morte não fosse mais um espanto nem uma afirmação, simplesmente existe deixando um ar de conformidade e de divagação. A falta de sinal gráfico que mostra nesse verso revela uma abertura do poema ao leitor para que o mesmo pense e reflita sobre a morte, deixando para este espaço a sua própria conclusão.

Segundo Corbin (2005, p.9), há uma porosidade entre o que ele chama de corpo sujeito e o corpo objeto, entre o interior e o exterior. Essa porosidade permite o contato entre um corpo e outro, tratados no poema como o próprio mistério encarnado nesse limiar da vida e da morte, melancolia e existência, sangue e espírito. A descorporificação, tanto aclamada na poesia de Henriqueta Lisboa, não é nada mais do que uma tentativa de possuir esse corpo, dominá-lo, trazê-lo ao primeiro plano da linguagem, esta vista como mais um fenômeno corpóreo. E o corpo imaginado, o corpo poético persegue o drama da efemeridade para se fazer música e silêncio. Rompe-se também com a palavra para que ela possa dizer com plenitude. Assim é esse poema de Lisboa, assim também é sua obra: “Uma fusão de mito e poesia” (MACHADO, 2009, p.39) a qual se alimenta, segundo Adriana Machado (2009), dos temas da infância, da morte, imaginação, realidade, Deus e das dores do mundo. Semelhantes alimentos para as obras poéticas de Cecília Meireles e de Gabriela Mistral.

Entendo que é a própria Henriqueta Lisboa que dá a melhor definição do que é a sua poesia, e através desta, explana o que pensa sobre a poesia em geral. Ela apresenta, em seu trabalho como crítica, diversas explicações sobre a arte poética que, em seu conceito mais abstrato, se filia à Modernidade traçada por Mallarmé. Posso dizer que a poeta de Minas Gerais construiu uma teoria da poesia própria, e que procurou passar para a linguagem seus conceitos estéticos, fundamentando-os nesta busca pela perfeição. E como ensaísta, defendeu com afinco o seu projeto metapoético e linguístico em seus artigos, conferências e entrevistas, como neste trecho: “O fenômeno poético, através da sensibilidade lírica sofre das contingências, como também resiste a elas. Mas essa crise é apenas de superfície e não de base, pois a essência da poesia é inerente à própria condição humana” (LISBOA, 1975).

6. CECÍLIA MEIRELES: A DONA CONTRARIADA

Figura 4 - Foto de Cecília Meireles na sua Biblioteca enviada por seu marido à Henriqueta Lisboa, pós a morte de Cecília.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

Cecília Meireles é reconhecida hoje como a maior poeta mulher da história literária do Brasil. Tal reconhecimento deveria valer a seu nome o lugar certo no currículo de literatura brasileira, tanto no ensino básico quanto no ensino superior em Letras. Também deveria lhe garantir mais publicações, críticas, estudos e seminários constantes sobre a sua obra e em seu nome. Mas a realidade, vejo que o nome de Cecília passa longe disso, sua opção literária por um caminho independente e próprio é visto como alienação daquele movimento que seria o ápice da literatura brasileira: o Modernismo.

O currículo escolar em Literatura Brasileira procura traçar uma escala evolutiva entre movimentos e períodos literários elencando escritores por valores e estilos comuns. O objetivo é tornar a disciplina mais didática usando exemplo de um para abordar mais escritores possíveis. Como a obra de Cecília Meireles pouco tem em comum com aquelas que foram designadas pelos novos padrões, ela estaria socialmente

fora ou relegada para um momento à parte. A ideia de que sua obra seria alienada, (o *Romanceiro da Inconfidência* para tal crítica não existe) ou dispersa e solitária em meio a um turbilhão de acontecimentos literários demarcados como mais importantes, foi usada de maneira a dizer que nada teria de didático ou que justificasse o seu estudo no ensino, a não ser como anexo (CARPEAUX, 1945), como uma parte diferenciada, como um quase aperitivo. Embora atualmente se perceba um interesse maior da ciência literária sobre a obra de Cecília Meireles, ainda é um interesse insuficiente para tirar o nome dela da posição de anexo. Leda Tenório Motta (2001), em uma revista comemorando o centenário de nascimento de Cecília, é uma pesquisadora que faz a seguinte observação:

Quem é essa dama da literatura brasileira que entre tantas Clarices, acabou tão eclipsada? [...] Essa representante tão menos festejada da melhor safra daquilo que chamamos que chamamos a “Geração de 45” sem nunca poder definir exatamente, a coisa fora apontar que foi o que se seguiu à revolução de 22, com a desvantagem de já não haver mais nada a demolir apenas tudo a fazer? (MOTTA, 2001, p.16)

Leda Tenório Motta, professora de Semiótica na PUC de Campinas, escreveu isso em 2001, ou seja, não é uma data tão longínqua para uma análise literária, o que demonstra que minha compreensão sobre a negligência com a obra cecilianiana não é exclusiva da minha parte. Na verdade, a imagem da poesia e da poeta de Cecília Meireles foi construída desde quando ela começou a publicar. Seu primeiro livro em 1919, *Espectros*, é composto por sonetos alexandrinos e decassílabos seguindo à risca os preceitos parnasianos e simbolistas. Embora a poeta carioca tenha o excluído de sua obra poética, por considerar ainda uma obra muito imatura, é fato que escrever poesias que seguem essas escolas em meio a um período de efervescência do Modernismo deve ter causado algum impacto. *Espectros* de alguma forma anuncia a tendência poética cecilianiana, mais ligada ao sensível do que ao banal, entre o eterno e o efêmero do que ao tempo presente.

Logo Meireles ganhou o estereótipo de poeta alheia ao mundo, de etérea, ou, nas palavras de Mário da Silva Brito: falta-lhe, porém, densidade dramática, de sentido coletivo (apud VENANCIO FILHO, 1997). A interpretação de que a poesia cecilianiana ficava à margem dos aspectos sociais e políticos revelam um julgamento moral e um clichê que historicamente sempre rondou a produção da mulher: de que sua literatura só

poderia ou só falaria introspectivamente, de coisas do sentir e não das coisas do mundo. Pouco se refere à atuação política dela que militou pela Escola Nova, pela infância, pelo folclore, pela leitura e enfrentou a ditadura Vargas. Explica Valéria Lamego, em seu livro chamado *A farpa na lira* que Cecília defendia uma educação sem divisão de sexo, a fraternidade universal e o estudo filosófico na literatura. Nesse sentido, os campos de atuação política da poeta de *Viagem*, eram muito parecidos com os de Gabriela Mistral e de Henriqueta Lisboa, se destacando também na integração entre o Brasil e a América Latina e nas questões da mulher. De acordo com LAMEGO, Cecília Meireles escreveu um artigo chamado *Feminino e Educação* no jornal *Diário de Notícias*, no qual defende seu feminismo ideal: “aquele que levasse a mulher às atividades profissionais com a mesma desenvoltura masculina” (LAMEGO, 1996, p.21).

De igual forma à Gabriela Mistral, Cecília Meireles viajava a América Latina proferindo palestras e conferências visando uma inteiração Brasil e América Hispânica em torno de uma nova unidade ibérica. Em 1962, ela iria fazer uma conferência de abertura do Congresso Internacional J. University Nornere na Cidade do México. Por motivo de saúde, a poeta brasileira não pôde comparecer, mandando o seu discurso por escrito para ser lido, porém, este não se concretizou. Descobri esse discurso na Fundação Casa Rui Barbosa do Rio de Janeiro, e o seu texto contém um forte apelo às causas das mulheres e ao fortalecimento de uma política de sentido coletivo na América Latina. Esse texto, nunca publicado, contém uma forte utopia da construção de um novo mundo pós-guerra, onde o nosso continente seria aquele que ensinaria às novas sociedades a pensar um mundo harmonioso. Neste novo mundo ceciliano “o progresso não aniquilaria os sentimentos, o poder não atentaria contra a liberdade material e espiritual, o bem-estar físico não se quereria sobrepor à riqueza moral” (MEIRELES, 1962). Alguns trechos desse discurso são muito enfáticos em promover a tão sonhada unidade latino-americana, sonho compartilhado com Gabriela Mistral:

Nós, os da América, temos sobrevivido como por milagre, cercados de muita incompreensão. Nossas tradições são comuns, malgrado as diversidades locais e até de idioma, como no caso do Brasil: temos um passado análogo com as nossas reminiscências pré-ibéricas, o episódio mais ou menos tormentoso de Descobrimento e Conquista mais a experiência colonial, até a afirmação da Independência [...] Neste mundo convulsionado pelo próprio progresso, em que tão facilmente se pode perder a liberdade em troca de engenhosas e enganosas seções, eu me pergunto se a América Latina, incluindo nela, naturalmente o Brasil, não poderia apresentar sua experiência como uma lição nova diante do caos em que se debatem as potências mais

imponentes do mundo. (MEIRELES, 1992, Fundação Casa Rui Barbosa)

Observo como a crítica tradicional pôde julgar a poesia e a figura pessoal de Cecília Meireles como apolítica e alienada, malgrado toda a sua vida pública tenha sido de combate e de enfrentamento na defesa de seus ideais. Sua poesia, embora não transpareça, é resultado simbólico de seus posicionamentos frente à sociedade. Ela sintetiza exatamente a utopia cecilianiana “onde o progresso não aniquile os sentimentos e nem o poder atenta contra a liberdade” (MEIRELES, 1962). Para a crítica tradicional, Cecília fora alheia aos problemas cotidianos e sua atuação política não teria influência na sua obra. Entretanto, a separação entre vida e obra deixa de ser interessante para essa mesma crítica quando se trata de justificar os temas da morte e do efêmero na poética cecilianiana. Sobre a personalidade política de Meireles, Beatriz Rezende ao fazer o prefácio de *A Farpa na Lira*, resumiu bem:

Espiritualista, participante do grupo da revista carioca *Festa*, juntamente com Tasso da Silveira e Andrade Murici, Cecília ergue-se com rara valentia contra a Igreja Conservadora que, ainda hoje, se mantém hegemônica, sobretudo no Rio de Janeiro. Finalmente, decidida a lutar, através da sua ação na imprensa, pela melhoria das condições de vida do povo brasileiro, tem a sabedoria, rara naquele momento de denunciar os perigos do nacionalismo, especialmente quando representantes do fascismo crescente no mundo utilizavam como plataforma. (REZENDE, 1996, p.15)

A luta contra o fascismo é outra questão que a aproxima de Gabriela Mistral e as irmanam nestas causas comuns. Devo lembrar, que tanto uma como a outra viveram períodos antes, durante e pós-guerra, um tempo histórico desolador para a poesia. Um tempo em que o excessivo progresso levou a humanidade a experimentar a sensação de quase total autodestruição. Escrever uma poesia sensível, instigante, profunda e questionadora em mundo insensível, fazer uma poética voltada para as viagens que estão dentro do ser humano e não somente fora, escrever corporificando a natureza em um momento de aniquilamento desta, escrever uma poética onde o tempo é reescrito, e do linear e do vazio ele retorna cíclico — sem tempo, sem fim. Escrever assim, buscando a unidade, em um mundo cada vez mais fragmentário, individualista e mecanizado não deixa de ser um ato de rebeldia expressado com palavras. Mas, porque não aderiu explicitamente às vanguardas estéticas, somente por este fato, isso a colocaria como alheia, aérea, fora excluída dos preceitos estéticos revolucionários. É

claro que esta crítica não pensou que ela estaria por fazer a sua própria revolução, pois:

Vivendo um tempo de modernização estética, de valorização da ruptura, tal como foi o nosso Modernismo, ela não consegue se identificar com os artistas radicais, entregues à contestação simplista do passado e por demais confiantes no presente. Ferida por uma latente sensibilidade para o transitório, como nos confessa, é natural a sua escolha de um território poético em que o precário não é o centro. (NETO, 2001, p.18)

A poeta carioca teria se excluído do Modernismo por opção própria. Ela não se via contemplada naquele movimento, sua concepção estética e seus valores espirituais e por que não, corporais não se encaixavam nas novas regras. Sim, porque um estigma de sua poesia é o de que a mesma seria descorpórea, fluida, perene. Há aqui uma clara percepção de sujeito que embasa esse julgamento, e que; privilegia uma ideia de corpo linear, único, um território estável do sujeito e de gênero masculino por excelência. Um corpo que tenha domínio de todas as suas sensações e sentimentos e com uma mente que comanda (CORBIN, 2005). Quando se afirma que Meireles é descorpórea, pergunto qual a concepção de corpo que embasa essa afirmação. Não é a mesma que está em seus poemas, a qual não é a concepção de corpo do patriarcado.

De acordo com Ana Pizarro (2005), no momento político em que viviam nossas três autoras no Brasil, o governo ditatorial de Vargas pregava a moral “Lar, Escola e Pátria” com muita veemência, sendo estes três lemas a base do regime autoritário. Esse regime necessitava de uma a mulher sem sexualidade, sem corpo para poder impor o autoritarismo dentro da família. A intensa repressão que vem do Estado traz consigo o reforço de que as famílias precisam ser monogâmicas e religiosas e a mulher seria o sujeito a fazer esses valores vingarem, sem a mulher não haveria moral. Pizarro cita Gilberto Vasconcelos que afirma que no período Vargasista:

[...] o corpo é desvalorizado, os sentidos a parte mais degradante do homem. A espiritualização do corpo e do amor constitui a contrapartida do ódio à sexualidade. A isso se entrelaça a misoginia de fundo patriarcal [...] A apologia reacionária da mãe, sua descarnalização tem como função convertê-la no suporte da família autoritária, a qual é inimaginável sem sua dessexualização e da criança. (VASCONCELOS apud PIZARRO, 2005, p.34)

Se os valores impostos por um governo autoritário estavam ligados diretamente à descorporificação da mulher e, em contrapartida, a sua profunda espiritualização, é de

imaginar que esses valores tenham contaminado a recepção crítica das obras escritas por mulheres, na medida em que esses seriam os valores procurados em seus textos. A espiritualização da poesia cecilianiana se inicia na ânsia social, consciente e inconsciente, de procurar no texto escrito da considerada maior poeta brasileira, os valores que satisfizessem a imagem da mulher ideal do período. Sua poesia deveria ser espiritualizada, descorpórea, desencarnada e sem sexualidade para se converter em uma poesia feita por uma mulher perfeita e completa (como disse Mário de Andrade sobre Cecília e Gabriela Mistral). Natural supor que a leitura de Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral no Brasil fizesse jus a esses mesmos valores e nos mesmos moldes.

Lendo *Viagem*, por exemplo, que a autora carioca considera sua primeira grande obra, vejo o corpo presente o tempo todo na tessitura de seus versos. Mas um corpo desregrado, desencaixado, aberto e espontâneo, onde as sensações são proeminentes. Como no poema *Excursão*, um dos primeiros poemas de *Viagem*, no qual os olhos, nariz, boca se misturam e seus sentidos se integram à paisagem: “Estou vendo aquele caminho/cheiroso da madrugada/pelos muros escorriam/flores moles da orvalhada/na cor do céu, muito fina/via-se a noite acabada” (MEIRELES, 2001, p.230). O corpo é metonímico. O caminho se cheira, a flores escorrem pelo muro ou será o muro que escorre com as flores?

Esse não encaixe de Cecília foi tomado por uma boa parte da crítica como uma prova de sua inadequação ao espaço e tempo, como se ela estivesse fora das discussões sobre a renovação estética que se promulgava, como já citou Ana Cristina Cesar (1993). Dificilmente a crítica falocêntrica pensaria em analisar o corpo na obra da poeta carioca, pois a imagem de poeta efêmera e espiritualizada já ganhou proporções difíceis de contornar. Porém, algumas vezes ele aparecia como na leitura filosófica de Ruth Cavaliéri (1984), para a qual o corpo tem o papel preponderante na elaboração de imagens. A corporificação das metáforas é uma forma de despertar o sensual concreto dessas imagens, na qual se entrelaçam para dar a medida do poema. Revelar o corpo sutilmente em partes para que possa assim, não apenas encontrar a unidade, mas lutar contra o desregramento do tempo, “livrar o corpo da lição da areia” (MEIRELES). Segundo CAVALIERI (1984), Cecília “opera com o corpo como opera com o tempo, desintegra para unir; reduz para conduzir a microscopia do ser” (CAVALIERI, 1984, p.60). Igual a estes trechos do poema *Mar Absoluto*, no qual une a transfiguração do corpo na natureza, com a temática da solidão mais profunda do ser encarnada na figura do mar:

Mar Absoluto

Foi desde sempre o mar
E multidões passavam e empurravam
como um barco esquecido

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros
de sereias dadas às costas.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.

[...]

E fico tonta.
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa dos ventos.
“Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição da areia!
Ao mar! — Disciplina humana para a empresa da vida!”

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona
Parece-mos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar.
Multiplicada em suas malhas de perigo.
(MEIRELES, 2001, p.448–449)

No poema *Mar Absoluto*, o mar é reverenciado da mesma maneira que a Cordilheira no poema *Cordillera* de Gabriela Mistral (pode se dizer que isso acontece em toda obra de Cecília e Gabriela, a relação de exaltação mar-cordilheira é semelhante). O mar é um grande ser que regula a vida e os corpos de todos que dele dependem. Ele representa um grande Deus que exerce o poder de vida e de morte sobre todos os seres em volta, igual à Cordilheira para Gabriela, a qual era uma grande deusa e uma grande mãe. São seres maiores, atemporais porque sobrevivem a todos os ventos do tempo e, em sua infinitude de tamanho e de idade, mostram como os seres a sua volta são pequenos e finitos. A relação aqui é de corpos, o corpo imenso do mar em contraste com os corpos pequenos que dele depende, eles são “as multidões com seus barcos esquecidos” (MEIRELES, 2001). O mar guarda os segredos, as histórias, ele é o presente e o passado e nesse instante, aparece o corpo lírico recordando e legitimando o poder que dos oceanos emana.

Recordar tem o significado de trazer à tona, vir à memória (HOLANDA, 1986), ou seja, emergir do fundo para cima, trazer o que estava escondido para a superfície.

Assim faz também o mar, reino da melancolia, escondendo e revelando histórias, segredos e corpos. A poeta recorda, isto é, emerge destes mares os rostos de seus avós que simbolizam heranças culturais, e o passado tornado o presente. Segundo Cavalieri, o rosto unifica os fragmentos corporais, algo constante na poesia de Cecília em que transbordam as imagens de olhos, boca, lábios, mãos e sensações como cheiro, imagem, sons para que possa se fundir à natureza: “o rosto se destaca como metáfora de um núcleo de recomposição” (CAVALIERI, 1984, p.60). O mar integra por excelência, ele liga um polo a outro e todos os continentes, devolve para os fragmentos de terra “a solidez da terra monótona” a noção de que fazem parte de um mesmo corpo-planeta. Ele reconstrói os rostos de seus avós, a face de seu passado, faz o seu sangue, corpo submerso da pele, encontrar-se com as vozes mais profundas que esse mar entoa do passado ao presente, da história ao eterno, do fundo à superfície, do sonho à realidade, de dentro para fora, do vazio para a plenitude, do espírito para o corpo e da vida para morte. Resta a solidão, mar absoluto de todos os seres.

6.1 A Crítica e a Leitura Acrítica de Cecília Meireles

Boa parte da interpretação que emanou da obra de Cecília Meireles buscou as fontes de sua poesia em sua história pessoal, o que não difere da abordagem tradicional das obras poéticas de mulheres, sempre agregadas à história de vida dessas autoras à análise da obra. Para LAMEGO (1996) “a partir dos anos oitenta, os estudos biográficos, principalmente das mulheres, tornaram-se uma tendência da crítica literária acadêmica” (LAMEGO, 1996, p.22). Em relação à obra de Cecília, os críticos irão situar suas raízes nos primórdios da sua infância, quando já nasceu sem pai, e quando aos 3 anos quando já perdeu a mãe. É difícil ver um texto que fale da poeta carioca, sem no início, mencionar esses dados peculiares e traumáticos da vida da autora. A intenção é explicar a relação de sua poesia com a transitoriedade, com o efêmero e com a morte. Talvez porque ela mesma citasse esses episódios como responsáveis pela sua facilidade em lidar com essas questões tão mais difíceis para os outros mortais:

As mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a morte que docemente aprendi estas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheias de violência. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é responsável mesmo de minha personalidade!

(MEIRELES, 1972, p.58)

Para o professor Miguel Sanches Neto (2001, p.22) “será a orfandade, portanto, a circunstância caracterizadora de uma estética de ascese, lugar geométrico que a poeta elege como morada. Neto continua em seu artigo a mostrar como esse “lirismo orfânico”, como denominou, tomou corpo na solidão e no silêncio. Ou será que foram a solidão e o silêncio que tomaram corpo com a poesia de Cecília Meireles? Como neste poema:

Independente de a poeta ter perdido a mãe e o pai, sua obra traz a experimentação da ausência e silêncio, mas é uma sensação que se transmite pelo nível sensorial e que se busca atingir com as palavras. Os sentidos só podem ser administrados pelo corpo, eles só existem por ele. No corpo e do corpo é que se fazem os sentidos e quando se busca atingi-los por meio das palavras é como se se tentasse apalpar o indizível e colorir o vazio. Para Henriqueta Lisboa (1949) a poesia de Cecília Meireles não é apenas um jogo de palavras, mas “um ato vital, a sua mesma razão de ser, a sua religião. (LISBOA, 1949)

Para alguns autores, como Neto e até Darcy Damasceno (1969), a preferência estilística de Cecília se explicaria pelos fatos traumáticos e pela vivência dolorosa e não por uma escolha estética consciente. Enquanto se justifica a semelhança com a poesia tradicional portuguesa pela presença da avó açoriana, D. Jacinta Garcia Benevides, que a criou e a educou contando histórias que remetem ao universo ibérico (NETO, 2001, p.23). Parece que a vida pessoal das autoras de poesia continua sendo o maior atrativo para a crítica falocêntrica. Toda poética de Cecília Meireles será colocada por Neto como oriunda de sua “condição de órfã, e insisto neste dado bibliográfico” no qual “o papel da poeta era fazer a ponte com o elevado, opondo-se assim ao culto de um agora restritivo” (NETO, 2001, p.23).

Neto salienta que insiste nesse dado bibliográfico. Creio que a condição orfânica, ou a ausência do corpo da mãe, na vida de Cecília, não é a razão principal de suas escolhas poéticas. Se existe uma orfandade expressa na poesia de Cecília Meireles, essa seria caracterizada por uma produção que não teria uma filiação literária direta e momentânea. Para Manuel Bandeira (1986, p.209), “Cecília Meireles já assinala uma voz distinta em nossa poesia”. A falta da mãe corporal não é menor que a busca da mãe literária, uma busca mais que recorrente entre escritoras. Posso afirmar que até metade do século XX, todas as escritoras e poetisas latino-americanas são órfãs, ou se situam nessa condição orfânica, que nada mais é do que a falta de uma tradição feminina na

literatura em que possam se espelhar. Quando falo em tradição literária feminina, uso o conceito de Antônio Cândido (2011) para tradição literária, a qual para existir deve ser formada por uma rede entre escritores em torno de uma produção, história, formação e circulação das obras. Essa rede deve ser inserida em um sistema social e se consolida na tríade autor-obra-público, e podemos citar novamente Lamaire (1994), para qual a tradição literária tem uma linearidade paterna (um sistema de um escritor para o outro como pai e filho). Antônio Cândido nos revela que:

[...] convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura, propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, — espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição. (CANDIDO, 2000, p.25–26)

Por essa razão, volto a citar o opúsculo publicado no século XIX, de uma escritora anônima em um jornal de Salvador, nos idos de 1887, intitulada *As mulheres, um protesto por uma mãe*. Ele não trata diretamente da história do lugar da mulher na literatura brasileira, mas faz uma síntese das condições de vida e de educação das mulheres pelo mundo. A autora, a qual não quis ser identificada, toca neste manifesto em assuntos ainda caros para o movimento feminista tais como: a legislação que beneficia a violência doméstica, a diferença entre a educação de homens e mulheres, a diferença salarial para as mesmas funções, a possibilidade de as mulheres trabalharem

fora, mas em postos subalternos e ofícios manuais ou tido como menores, enquanto os homens ficam com cargos criativos e de chefia. Para defender a igualdade entre homens e mulheres, a anônima irá recorrer aos ideais da Revolução Francesa e da Declaração dos Direitos do Homem:

Si existe um traço do espirito moderno que caracteriza de um modo particular o progresso do gênero humano, esse traço é o desejo sincero de aplicar a lei da justiça, e conseqüentemente de melhorar para todas as condições de existência [...] Há realmente uma “*causa das mulheres*”, a woman question no mundo? Duvidamos com razão que essa causa seja distinta da de toda a humanidade em geral; não devemos descobrir antagonismo entre os interesses dos dois sexos; consola-nos a crença que eles progredem juntos e que tem um interesse igual em progredir [...] São os únicos responsáveis pelos defeitos das mulheres, os quais exageram, vilipendiam e castigam. Vós outros homens, diz Goethe, no seu *Wilhelm Meister*, estais acostumados a ver-nos lançarmo-nos em vossos braços; não sois capazes de compreender o que vale uma mulher. (ANÔNIMA apud MUZART, 2000, p.10–12)

Para a autora deste manifesto, a maternidade seria uma característica que diferenciaria as mulheres dos homens, e essa particularidade deveria ser valorizada. Segundo essa autora do século XIX, a mulher por ser a fonte da vida merece respeito, e a maternidade deve ser o lócus da onde o sexo feminino mostraria o seu poder. Sobre a questão literária, ela expõe como o não acesso à educação tira da mulher as melhores oportunidades e também evita que mais mulheres possam existir na literatura. Cita um poema inglês que coloca a mulher como incapaz de sentir e falar para a humanidade toda:

Vós mulheres não sabeis generalizar.... Mostrai-me, em vossos olhos brilhantes, uma lágrima, uma só, como a de Cordelia, sobre as misérias d’este mundo. Vós chorais, tão somente sobre o que vedes. Uma criança enferma que tocais com vosso dedo, far-vo-há chorar; um milhão de enfermos jamais... Eis porque este mesmo mundo, que são compreendeis, deve escapar à vossa influencia. Como vós sois, simples mulheres, apaixonadas e pessoais, vós nos dai mãe carinhosas, esposas perfeitas, madonas sublimes, santas pacientes; mas vós não nos dareis um Christo, e penso, verdadeiramente, nunca dareis até uma poetisa. (Romney apud Anônima, 2000, p.38–39)

Em seguida, no texto, Anônima rebate esse argumento de que a mulher não teria capacidade de se tornar poeta. De acordo com o trecho desse poema de Romney, a mulher seria mais propensa às paixões individuais do que às paixões coletivas, o que faz

a autora deste manifesto argumentar que a causa dessa tendência seria a restrição social, cultural e educacional em que às mulheres eram submetidas. Cantar as paixões individuais também seria uma característica de muitos poetas homens, ainda mais em um século no qual se sobressai a tendência individual do gênio e da expressão do sentimento como foi o Romantismo:

Reconheçamos que houve mulheres que fizeram poesia um verdadeiro sacerdócio; que escutaram a grande queixa da humanidade; que ousaram encarar seus vícios e misérias; que ousaram encarar seus vícios e misérias; que defenderam os fracos e atacaram os fortes e nunca negaram justiça aos perseguidos: Muitas d' elas, não só, como a Maria do Evangelho escutaram com enlevo a palavra do Cristo, como empunharam o bastão do apóstolo e foram pregar a boa nova em regiões inacessíveis até então. Quereis um exemplo? Elisabeth Barrett Browning; uma inglesa. (Anônima, 2000, p.39)

Nesta fase do manifesto, a autora anônima defende a existência de uma produção poética feita por mulheres e ataca o argumento do autor do poema inglês, expondo as qualidades universais da poesia de Elisabeth que se misturam com as suas dores e diz que “para compreendê-la, é preciso ser também mulher”. Em *À procura de uma mãe*, a autora compreende a criação poética feita por mulheres como algo extraordinário, apesar de todas as condições adversas de educação, direitos e restrição de liberdade e parece terminar de forma positiva ao encontrar a mãe literária que tanto procurara, a que neste texto se refere à Elisabeth. Este manifesto poderia muito servir para Cecília em todos os aspectos, principalmente quando o poeta inglês inferioriza a escrita feita por mulheres por esta tratar mais de temas particulares e introspectivos. Para a crítica tradicional, o particular só se torna universal quando proclamado por homens, também pudera, o masculino sempre se colocou no lugar do Universal.

Se o manifesto termina de maneira esperançosa, como se a autora tivesse encontrado a mãe que tanto procurava, deixa ao final a sensação de que a procura pela mãe literária é uma constante de todas as escritoras. Elisabeth pode ser uma referência entre tantas outras que foram perdidas, como o próprio nome da autora deste manifesto, que preferiu por si mesma apagar seu traço de sujeito do texto, isto é, sua identificação. E não significa que Elisabeth pudesse ser a mãe literária perdida de Cecília, a qual nasce órfã como escritora, não da mãe que a gerou, mas daquela que pudesse ser a sua referência no campo da poesia. A condição orfânica que, segundo Neto, seria característica da poesia de Cecília Meireles, passa a ser, não apenas a grande questão da

poética ceciliana, mas de toda literatura de autoria feminina até a metade do século XX. Independentemente de a autora ter perdido os pais ou não.

Cecília Meireles de forma análoga à escritora anônima, quase 100 anos depois, escreve no início do seu discurso para o Congresso no México sobre as condições de vida das mulheres e sua inserção no mundo público: “Todos sabemos como tem sido difícil fazer respeitar a contribuição feminina num mundo tradicionalmente organizado e administrado por forças masculinas ciosas de sua supremacia e sensíveis a rivalidades e competições” (MEIRELES, 1962, Casa Rui Barbosa). Essa pequena fala revela o quanto, passados 100 anos do Manifesto por uma Mãe, ainda era difícil a vida e a inserção da mulher na sociedade e o quanto a poeta de *Viagem* tinha consciência dessa condição. A crítica, tanto a tradicional quanto a feminista, tratou de julgá-la rapidamente, tomando superficialmente seus poemas de que ela como poeta não fora feminista. Embora Cecília nunca tenha se assumido assim, seus artigos, suas posições e seus poemas também demonstram que ela não estava ausente das discussões e das ações a favor da inserção da mulher e da poeta na sociedade.

6.2 Cecília e o Modernismo

O Modernismo tinha a ruptura como centro, e a linguagem prosaica e cotidiana como o ápice, e é natural que, Cecília Meireles que tinha um imaginário que ia muito além do além-mar, não se identificasse com essa linguagem. Pois a essência da linguagem da poesia de *Vaga Música* reside na música e sua fonte temática na eternidade. Diferente da imagem que ela guardou e que se tornou estereótipo de sua figura e de seus poemas, sua poesia não vaga perdida no espaço, ela não é tão etérea como se pensa. Buscar a eternidade quando só se encontra o efêmero é uma utopia amarga, mas que se revela de um nível de realidade muito forte. O real na poesia de Cecília está presente nos pequenos detalhes e nos elementos que antes eram invisíveis. Segundo Maria Helena Duarte, “a posição atípica de Cecília em relação ao modernismo pode ser decorrência de um excessivo fechamento deste projeto, incapaz de integrar o espiritualismo, o tradicionalismo e o universalismo da obra ceciliana” (DUARTE apud CAVALIERI, 1984, p.63).

O real não é apenas a linguagem do cotidiano, mas ele também é feito de silêncio. Canção e contemplação se unem como instrumentos para a ascensão do espiritual para o corpóreo. Segundo CAVALIERI (1984), Meireles resgata a alma para o corpo em

um processo de eternização do efêmero. Na verdade, as palavras-chaves comuns das análises poéticas da obra cecilianiana: efêmero, eterno, vazio, nada, canção, espiritual e tempo escondem sua outra polaridade: corpo, carne, sensação, presente, transfiguração, matéria e imagem. Estas últimas seriam responsáveis pela unificação do sensorial ao som, da palavra ao vento, do ser com sua essência e desta com a realidade.

O que Cecília Meireles deseja com a sua poética, não é o afastar a linguagem da realidade, ou a poesia do mundo, mas ao contrário, trazer a poesia para dentro dela e o humano para dentro da poesia para que assim, possa vislumbrar através da palavra a mudança real das coisas e dos valores da sociedade.

Há uma busca utópica e ao mesmo tempo verdadeira de fazer a ponte entre o dilaceramento do ser e a sua unificação na qual este possa se sobrepor ao cotidiano, ao banal e às determinações históricas. Nesse sentido, a poesia de Cecília é extremamente crítica ao mundo e aos tempos reais, nos quais as pessoas são apenas engrenagens sujas de um sistema sem significados e sem sonhos, e que apenas complementam uma construção de uma realidade histórica voltada para o material. Ela será contra a alienação humana de sua própria essência, pois nesse processo de alienação, o ser se distancia tanto do tempo mítico quanto de seu verdadeiro eu. O progresso não interessará senão for para a evolução do ser, desse encontro consigo mesmo. Apenas o progresso pelo progresso, a matéria pela matéria, a técnica poética por técnica poética e ruptura por ruptura serão denunciados por Cecília Meireles em sua superficialidade.

Epigrama nº 5

Gosto da gota d'água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.
Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.
Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:
pronto a cair, pronto a ficar — límpido e exacto.
E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do acto.
(MEIRELES, 2001, p.258)

O olhar microscópico para todas as coisas do mundo, como nesse poema, redimensionando a pequenez em seus detalhes mais íntimos tem o objetivo de rediscutir a importância dada para determinado aspecto do real e do humano. Se o foco do olhar se modifica, também se modifica o mundo. As coisas pequeninas redimensionadas mostram outras perspectivas que treinam o olhar. Enxergando as coisas e os seres de

modo diferente faz com que também reflita na percepção do ser sobre si mesmo e sobre sua inserção na realidade. A mudança se torna fato e a solidão e a melancolia se transformam em instrumentos de aprendizagem. A poesia enfim, cumpre a sua missão, sua religião e se posiciona como uma necessidade para a vida.

Em relação ao pertencimento da poeta a qualquer grupo, Cecília Meireles participou no início de sua carreira do grupo *Festa* que fazia em certa medida, uma oposição ao movimento paulista de 22. Inclusive a revista *Festa*, manifesto e periódico do grupo, foi criado em sua residência. Para Alfredo Bosi (1982, p.515) não se deve dar muita ênfase a esse fato, que liga Cecília ao grupo *Festa*, nem ao neossimbolismo que essa revista pregava para se opor ao modernismo paulista. O neossimbolismo em que Cecília Meireles se assemelha é aquele que revela Rilke e Tagore, este último uma inspiração também para Gabriela Mistral e para Henriqueta Lisboa. Segundo Bosi: “Nas palavras da própria Cecília Meireles, a poesia é grito, mas transfigurado. A transfiguração se faz no plano da expressividade” (Bosi, 1982, p.516).

O neossimbolismo, do qual a poeta carioca faz parte, é compartilhado pela geração de 45. Escritores como; Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e as próprias Henriqueta Lisboa e porque não dizer, Gabriela Mistral, estavam em uma busca por uma ascese religiosa católica que resultaram os mesmos princípios filosóficos e estéticos. Ana Pizarro (2005) defende a entrada de Gabriela Mistral nesse rol, por entender que a convivência com esse grupo poético aqui no Brasil foi primordial para a poética mistraliana em relação à definição de seu próprio misticismo. Enquanto Cecília Meireles demonstra uma influência simbolista deste o primeiro livro *Espectros* e a arte do despojo (como nomeia Pizarro a arte poética brasileira de parte da geração de 45) se torna uma evolução natural de sua poética. Há de entender que a geração de 45, o ponto crucial para nossas três poetisas, é uma geração que não tinha mais nada a romper, pois a grande ruptura já teria sido dada na década de 20 com o Modernismo. Nada a mais para romper, mas com tudo para construir e aprimorar — assim se sentiu essa geração que, ainda se via, em um mundo assolado pela guerra, com a missão de reconduzir o ser humano a uma nova revelação moral através da palavra.

Nelly Novaes Coelho diz que a poesia cecilianiana tem um grande húmus religioso em permanente diálogo com o Mistério, sendo no “âmbito da literatura brasileira, uma das vozes mais autênticas da grande crise espiritual que se instaura nos entre séculos” (Coelho, 2002, p.115). O sentido de religioso que Cecília exploraria em seus poemas seria, para Coelho, o etimológico latino, que é de religação do ser com os níveis

superiores, os quais, podemos chamar de Cosmos, Nada, Absoluto ou Deus.

Em relação ao mundo particular que toda poeta abordaria, o mérito de Cecília foi justamente este, de transcender o particular para o universal, mas um universal que agora abarcaria as mulheres. O universal que tanto se conclama em sua poesia não é o do paradigma, em que os valores do masculino se tornaram sinônimos de modelo e padrão, mas é o universal que toca em uma humanidade que transcende suas dicotomias para uma forma andrógina, e que inclui o feminino. Não é difícil encontrar análise sobre Cecília que a define como “A grande voz feminina da poesia brasileira” (Coelho, 2002, p.113) e que “é de feminina delicadeza” (Cunha Leão apud Cesar, 1993, p.139) ou como a analisou Menotti Del Picchia:

Retifiquemos, a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e a delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto. (PICCHIA apud CESAR, 1993, p.140)

Observe-se que, Cecília Meireles, entre as três poetas que nesta pesquisa proponho estudar, é a que mais recebe o adjetivo feminino, embora seja acusada de não falar de mulher por uma parte da crítica contemporânea. Maria Antonieta Raymundo (1966) em uma análise pós-morte da poeta, assim a define: “Sua poesia é a expressão daquilo que a Mulher sente, sentiu ou sentirá antes de ter-se tornado Poeta” (RAYMUNDO, 1966, p.108). A estudiosa continua a análise utilizando o adjetivo feminino para definir o que é a poética cecilianiana. *Vaga Música* (livro onde está o poema *Trabalhos da Terra*, dedicado a Mistral e visto nesta pesquisa anteriormente), por exemplo, seria um livro que mais teria essa “maneira feminina de conhecer”. Ela também tenta traçar um perfil da pessoa de Meireles em consonância com a sua obra: “E o complexo problema afetivo de C. M mais intrincado se torna porque, mesmo Artista não deixou de ser mulher e de trazer para o seu canto toda a gama emocional feminina”. (RAYMUNDO, 1966, p.111).

Não deixa de ser irônico; essa última citação no qual a autora afirma que C. M. mesmo Artista (com maiúscula, ou seja, grande artista) não deixou de ser mulher, manifestando a incongruência, ainda naquela época, entre ser um grande artista e ser do sexo feminino — como se as duas palavras não pudessem estar na mesma frase e pior, como se não pudesse existir essa capacitação humana — grande artista e mulher. Artista

seria uma palavra de um gênero só, masculino, como Poeta, significando minha postura de colocar o artigo A à frente dessa palavra, uma maneira de substancializá-la no feminino. Para Raymundo (1966) a maneira feminina de conhecer de Cecília é a solidão transmutada na fuga dentro de seu espaço e tempo, o que a levava para o canto mítico subvertendo a linearidade da história.

Sobre a opção de Meireles por uma universalidade que leva do particular para o todo, não deixo de enxergar uma semelhança com os preceitos feministas que querem mostrar o quanto o pessoal é político e o privado deve ser público. Esses preceitos têm a mesma intenção de reverter o olhar e as percepções não apenas sociais e coletivas, mas também no âmbito individual de que não existem divisões estanques entre as coisas e que o pequeno pode ser grande, o fino pode ser grosso, o invisível deve ser visível, este último o maior parâmetro da poesia de C. M. O professor Miguel Sanches Neto relata que:

O arrojo para o alto obedece ao desejo de universalidade, uma universalidade que se manifesta tanto na forma (trabalhada com precisão parnasiana) quanto no conteúdo (ampliando metaforicamente). Estas opções estão relacionadas a um sentimento de orfandade que a leva a religar-se com o eterno, distanciando-se do efêmero e livrando do lastro da matéria, uma das forças que age sobre o homem. Segundo Kazantzákis: o escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; e a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte. (NETO, 2001, p.25–26)

Quem analisa afirmações como esta de que Cecília Meireles teria uma poesia que abandona a matéria e que parte para o misticismo, opondo o sonho ao mundo real e a vida a morte, ainda a enxerga dentro de uma atmosfera dualista, que dividiu a realidade entre polaridades e as hierarquizou, colocando de um lado e do outro; concepções e ações que, na prática, dialogam e não se opõem de maneira estanques. Ou existirá algo mais real e palpável na esfera da vida do que a morte? Mais verdadeiro do que a sombra para a luz? Mais visível do que a noite para o dia? Mais concreto do que o efêmero para a eternidade?

Miguel Sanches Neto afirma que Cecília se afasta do efêmero e se livra, com sua poesia, do lastro da matéria. Essa opinião não é diferente de outros estudos que a enxergam como um ser que levita e que paira sobre tudo. Como se seus poemas tivessem uma alma própria independente das palavras. Não há uma só análise que não fomenta essa visão de dissolução e de abstração, como se ela quisesse escapar da

materialidade do significante e conseguisse, livrando os sentidos das presas do corpo. O que não se pesa ou que se deixa de averiguar nesse processo de flutuação ou busca de libertação plena da matéria, é que essa busca não se realiza em sua poesia sem antes haver uma grande tensão entre as polaridades. O real volta a aparecer quando se atingiu plenamente o sonho, a morte renova os laços com a vida:

Parca é a alegria em textos contaminados por um sentimento de impotência e de desilusão que leva o eu a abismar-se na contemplação de um infinito representado principalmente pela noite, símbolo de tudo que se apaga. A ideia fixa do fim retira do eu qualquer possibilidade de aceitar-se como componente de um horizonte físico, vivendo ele uma condição fantasmagórica, extremamente espiritualizada, num mundo de conceitos abstratos. Vagar por este mundo libera a poeta da própria vida. (NETO, 2001, p.28–29)

Para alguns críticos, e até em partes para Raymundo (1966), que utiliza muito a palavra emoção em seu estudo e diz, ao final, que Cecília Meireles teve uma grande capacidade para amar, o adjetivo feminino torna-se quase como um traço da poética ceciliana, e orienta a divisão platônica na formação do seu estereótipo de persona que anda suspensa sobre tudo. Um feminino visto pelos olhos do masculino. Chorar seria coisa de mulher, igual aos símbolos-temas; lágrima, nuvem, rosa, mar, tempo, flor, noite, sonho, loucura e morte. Estes são temas que já foram caros aos românticos, porém, em certa medida, os críticos enxergam que ela dá um tratamento para eles de doçura e fragilidade. Contudo, o feminino ceciliano é o feminino revelador do que é ser mulher e se tornar mulher, principalmente da mulher que se torna poeta que se desenha de uma sutileza incapaz de ser enxergada pela crítica falocêntrica:

A dona contrariada

Ela estava ali sentada,
do lado que faz sol-posto,
com a cabeça curvada,
um véu de sombra no rosto.
Suas mãos indo e voltando
por sobre a tapeçaria
paravam de vez em quando:
e então, acabava o dia.

Seu vestido era de linho,
cor da lua nas areias.
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
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 sol dormia no fundo:
fez-se a voz, ele acordou.
Subiu para o alto do mundo.
E ela, cantando, bordou.
(MEIRELES, 2001, p.384–385)

No poema acima, a Dona Contrariada, título sugestivo que afirma uma oposição e um enfrentamento, o enfrentamento da Dona (mulher-artista), há uma narrativa contada pela poeta de uma mulher que enfrenta os mais vis tumultos e obstáculos para fazer a sua arte, bordar a sua canção, preencher com linhas a sua tela. A Dona Contrariada inicia o seu labor artístico-artesanal de cabeça curvada, a posição da cabeça feminina outorgada pela sociedade patriarcal. Devo ressaltar que curvar é diferente de baixar, embora sejam sinônimos, pois se para bordar um tecido, algumas vezes a bordadeira precisa baixar a cabeça, isso não significa que ela precisa curvar a mesma. Curvar a cabeça significa humilhar-se, dobrar-se, se o sujeito se curva, curva diante de alguém. E nem sempre para bordar, principalmente tapetes, há a necessidade de baixar a cabeça, muito menos curvar-se, o que comprova o caráter inicial de uma postura imposta à bordadeira-poeta.

Apesar da posição inicial imposta, ela persiste e trabalha, acaba o dia e ela continua tecendo o seu bordado como se tecesse um texto (semelhanças entre tecer,

texto e tecido foram abordadas já no bordado da primeira parte desta tese). O preenchimento do vazio da tela se dá como da página em branco e a bordadeira-poeta não deixa nada parar o seu canto e nem o seu bordado — tela e tapete. Ela contraria todas as determinações históricas e sociais, sua cabeça curvada se torna uma estratégia para que não vejam o seu prosseguimento. Borda a sua história, canta o seu tecido e mesmo quando desmancham o seu pano (quer dizer, quando retiram as condições e o material para a poesia), a dona poeta contraria a todos e magicamente suas mãos fazem a canção pousar na rima, quer dizer, o texto bordado e tecido ganha asas e voa significações.

E não há maior enfrentamento do que o seu corpo de mulher e de poeta pousando no texto, sendo tecido, tanto o pano quanto o tecer, e instrumento do fazer poético. O rosto pode estar escondido em um véu de sombra, como foram todos os rostos de mulheres e das mulheres artistas diante de uma história contada pelos homens. Contudo, ele ainda existe por debaixo desse véu e respira, escreve e tece uma história contínua e uma arte singular por debaixo do pano permanece. Os obstáculos naturais, que a poeta-bordadeira-cantadora enfrenta e que escondem o seu rosto, enquanto desmancham a sua arte, não deixam de ser os parâmetros canônicos de uma sociedade patriarcal que decide qual rosto deve aparecer, qual história deve se contar e qual arte deve se mostrar. Só que a sociedade patriarcal não contava com as donas contrariadas que persistem, apesar dos desmanches e dos véus, em cantar e bordar, em se criarem artistas. E se nada ainda tiverem para fazer poesia: nem panos, nem agulhas, nem tecidos e, se todos os ventos do oceano roubem seus navios e destruam sua arte, como os esbirros da rainha fizeram com os manuscritos de Bárbara Heliodora, as poetas, as artistas, as mulheres ainda terão o seu corpo para inscrever ao seu canto: “Seu vestido era de linho./cor da lua nas areias./seus lábios cor de vinho/dormia a voz das sereias [...] Ela pôs a mão por cima/tudo recompôs outra vez [...] Vieram as nuvens turvá-la/Recomeçou a cantar/No timbre de sua fala/havia um rumor de mar”. E o que é a nuvem para turvar o seu corpo, quando a sua voz tem o rumor do mar? Seu corpo é seu texto, funde-se com ele, borda na pele a sua história e canta o seu destino. E não há nada que possa desviar a poeta dele, nem o patriarcado.

A melancolia pode ser vista na obra ceciliana, como fruto de uma tensão entre as polaridades, onde a tristeza se torna a saída possível. Não há solução melhor do que o descontentamento quando se quer e nada quer, quando se busca o tudo e encontra o nada. A levitação ou desprendimento da matéria não é feita de maneira tão fácil assim

como se pensa, ou ela nem é feita, ela é simulada. Pois as palavras ainda prendem os seus pés, enquanto o mundo a condena a escolher entre um lado ou outro. Sua ascensão não a desgruda do corpo, do sensorial e por isso, do erótico. E não é por acaso que ela escreveu um livro de poesias para crianças, nomeado de *Ou Isto, ou Aquilo*. Ruth Cavalieri (1984, p.27) entende que *Ou Isto e Aquilo* como um livro que visa dialeticamente; absorver as tensões dualistas da criança, mostrando que é possível a convivência dos opostos.

E não é por acaso que o seu primeiro grande livro se chame *Viagem*, a qual será feita em toda a sua trajetória poética, uma viagem ao interior humano e ao espaço exterior em busca do infinito no finito, tendo como companhia a música e o silêncio. Em sua obra, música e silêncio não se separariam mais, mas se estabelecem nas fronteiras entre som e palavra. Segundo Neto (2001), a viagem é um grande tema modernista que se insere na tentativa de redescoberta de novos territórios, novas paisagens, novas culturas e novas histórias. Entretanto, Cecília desconstrói a visão de viagem como método modernista, viajar é muito mais do que se deslocar entre novos horizontes, “viajar é sinônimo de viver”, é redescobrir o espaço interior mais que o espaço exterior e se exercitar “entre o eu transeunte e o transitório” (NETO, 2001, p.34). O único território possível é o que não é possível. Viajar é mover-se, é se deslocar, partir do nada para o todo, preencher com a sua matéria o vazio, sentir o corpo andar, caminhar para que sua alma se estabeleça. De acordo com Ernst Cutius (apud CAVALIERI, 1984, p.34) viagem era o nome que os poetas romanos davam para o percurso do fazer literário enquanto escrever poesia seria sinônimo de cantar, o que trás para o título do livro, uma carga metapoética. Pois:

A escrita é um ato melancólico, um íntimo exercício de sujeição à árdua procura do termo “exato” para a formulação “perfeita”. No caso da criação poética, a tentativa de dar forma palpável a ínvios, incertos, instáveis conteúdos é muitas vezes inútil. Bem que o poeta “puxa e repuxa” a língua nessa “luta mais vã” por dizer algo que vem à mente e não achou como expressar-se. (JOSÉ LIRA in DICKISON, 2012, p.27)

Sendo assim, as definições da obra cecilianiana pela crítica tradicional, por estigmas que acompanham o feminino submisso: doce, frágil, ausente, etéreo, efêmero, se mostra uma leitura superficial e política, a qual não deixou de receber, como Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral, as projeções de valores sociais de como deveria ser uma escrita de mulher (igual ao comportamento de mulher). Essa leitura escondeu

por muito tempo, uma face surpreendente da poesia ceciliana, mais verdadeira e que tensiona os opostos numa grande busca pela canção metalinguística, material, sensorial, densa e corpórea. Sua obra não deixa de problematizar o que é criação poética para a mulher (um tema constante) e extrai da melancolia, uma postura crítica e contundente diante de um mundo frio, para fazer da poesia; o bordado-tecido capaz de cantar novas histórias para o ser.

7. GABRIELA MISTRAL: UM PRÊMIO NOBEL PARA A AMÉRICA DO SUL

Figura 5 - Gabriela Mistral entre crianças brasileiras 1945



Fonte: www.memoriaschilenas.cl

Gabriela Mistral foi a primeira latino-americana a ganhar um Nobel. Não só a primeira como também foi o primeiro. Por esse feito, ela já deveria ser reverenciada. Mas sua obra de caráter extremamente singular pede uma análise muito mais detalhada. Seu estilo personalíssimo quase não encontra par na literatura mundial. Se ela se aproxima em parte da temática de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa, a sua forma literária irá buscar se aproximar dos textos orais do folclore e do popular, principalmente das canções, mas com uma “expressão extraordinária de uma vida profunda e às vezes violentamente vivida” (VALERY 2009, p.185).

Gabriela Mistral nasceu em Vicuña no Valle do Elqui e seu nome de nascimento era Lucila Godoy Alcayaga. Sua origem humilde e campesina foi motivo de desconfiança por parte da crítica tradicional que se perguntava se ela seria capaz de criar a obra que ela criou conscientemente. Isso demonstra que Lucila como Gabriela Mistral teve que enfrentar não só a barreira de gênero, mas também a barreira de classe social, tão perversa quanto à primeira. Sua poesia também foi lida esteticamente fora das

normas do novo, alheio às revoluções vanguardistas e sofreu, por parte da recepção crítica do seu país, com os mesmos rótulos pela crítica brasileira à Cecília Meireles e à Henriqueta Lisboa; a de poeta do inefável, mística, alheia ao mundo e filiada a uma poesia de versificação tradicional e fora de moda. Nesse sentido, explica-nos o professor Grinor Royo:

Frente al contestario discurso de esos dos poetas hombres (y aun frente a los discursos a su manera también rebede un Huidobro o de um de Ro) Mistral se nos figuraba por aquellos años una señora muy antigua cuyo lenguaje poco o nada es lo que tenía que ver con la necesidad de cambiar las reglas del mundo en el que a nosotros nos había tocado a vivir. (ROYO, p.73)³⁵

Pouco ou nada a obra de Mistral era vista, assim como a de Meireles e Lisboa, em sua ruptura mais profunda que era a de romper não somente com uma estética e crítica patriarcais, mas com uma sociedade patriarcal. Uma transgressão dolorosa contra o silêncio imposto por milênios, uma luta contra as palavras carregadas de sentido que não lhe pertence como mulher. Escrever para a mulher já era um ato de rebelião, publicar mais ainda e galgar prêmios, como disse Mário de Andrade em relação à Cecília, uma ousadia três vezes maior. Todas as três tinham consciência de que a ruptura total com os modelos tradicionais para a mulher teria um custo social caríssimo.

A crítica da época não veria com os mesmos olhos um texto vanguardista de mulher com o que via um texto masculino. Enquanto, as teorias de vanguarda não deixavam de ser mais um modelo estético imposto pelo homem, e isso mesmo no Brasil, no qual o Modernismo teve o pioneirismo de mulheres nas artes plásticas. Não se pode esquecer-se do sacrifício feito a público de Anita Mafalti (tanto pela crítica de Monteiro Lobato quanto pela recepção dos modernistas a essa crítica, pois precisavam de um mote) e o olhar de coadjuvante dado à Tarsila quando a crítica literária analisa e coloca como pioneiro e propagador o seu marido Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral seria a grande receptora nas artes — plásticas dos ideais modernistas do companheiro expressos nos *Manifestos Pau Brasil* e *Antropofágico*, nunca criadora ou coautora destes na arte que expressa. E não é por acaso que a participação da mulher nesse movimento se dá em artes não verbais (há também a participação de Guimar Novaes

³⁵ Frente ao contestatório discurso dos poetas homens (e a frente aos discursos também rebeldes de Huidobro ou de um Ro) Mistral nos figurava naquele tempo, uma senhora muito antiga cuja a linguagem pouco ou nada tinha a ver com a necessidade de mudar as regras do mundo naquilo que a nós nos havia tocado a viver.

como pianista da semana) e não na arte verbal — a escrita.

Para a escritora, fugir em certa medida das vanguardas que se transformaram em uma tradição nova, também era um ato de rebeldia não compreendido por uma recepção crítica contaminada pelas visões de mundo masculinas. Era preciso que elas soubessem também transitar entre aquilo que lhe foi imposto e aquilo que elas realmente eram em essência, usando as imposições como máscaras para que pudessem em certa medida, terem a autorização de falar sem serem ridicularizadas ou banidas totalmente. As máscaras de uma poesia tradicional e superficialmente feminina no sentido de doce e submissa serviram para que elas pudessem transitar nos meios sociais sem serem incomodadas. E é esse jogo entre transgredir e permanecer que Gabriela Mistral saberá usar a seu favor, sem, contudo, deixar de ser, talvez dentre as três, a poeta que mais verbalizou de forma clara sobre as condições das mulheres:

[...] la poesía mistraliana que [...] experimenta un sujeto femenino históricamente determinado, cuyo discurso oscila entre la palabra paternal directa y todo lo que ella involucra (religiosamente, el Yavé del Antiguo Testamento, éticamente, la soberbia; políticamente, la autoridad y hasta el autoritarismo, etnicamente, la herencia hispánica la piel blanca y no pocas veces el prejuicio racial ecológicamente, la realidad humana que se alza sobre la realidad natural y la domina; estéticamente la Poesía de los Grandes Temas y el silencio materno y sus implicanes o como quizás fuera más apropiado arguir, el silencio y aquellas rupturas y que por razones tácticas El Padre la consiente a su hija y que son rupturas que se actualizan a través de la introducción en el paño lingüístico de una palabra ma/paterna indirecta o femenizada. (ROYO, p.46)³⁶

O que Royo coloca é que a mulher para se inserir no círculo literário altamente fechado a ela, muitas vezes precisa recorrer à figura de um pater literário, o qual a apoiava e referenciava a sua entrada não só no círculo da literatura, mas também no mundo público. Todas as três poetisas analisadas neste trabalho tiveram essa importante figura masculina que, era vista pela sociedade, como aquele que autorizava sua participação e emancipação dentro do espaço patriarcal. Alfonso Reyes e Mário de Andrade fizeram esse papel de pai literário das três para que elas pudessem adentrar o

³⁶ A poesia mistraliana experimenta um sujeito feminino historicamente determinado, cujo discurso oscila entre a palavra paternal direta e tudo que ela envoca (religiosamente, o Yavé do Antigo Testamento, éticamente, a soberba, politicamente, a autoridade e até o autoritarismo, etnicamente, a herança hispânica, a pele branca e não poucas vezes o preconceito racial ecológicamente, a realidade humana que se alcança sobre a realidade natural e a domina; esteticamente a poesia dos Grandes Temas e o silêncio materno e suas implicações e aquelas rupturas e que por razões táticas O Pai as consente a sua filha e que são rupturas que se atualizam através da introdução no plano linguístico de uma palavra ma/paterna indireta ou feminizada.

universo da literatura, altamente masculino. Contudo, segundo Royo (1997), até a ruptura que elas ensejam dentro do discurso autorizado pelo Pai é permitido por este. Penso que essa visão não deixa de ser também um pensamento contaminado por um discurso autoritário e patriarcal que enxerga até nas atuações de ruptura das mulheres, e porque não dizer; em suas atitudes feministas, a permissão do discurso paradigmático e falocêntrico. O discurso: ela foi além, mas porque nós homens permitimos não deixa de soar como um mecanismo de defesa masculino frente às tomadas de postura das mulheres não só na literatura, como também na crítica.

Na verdade, Gabriela Mistral, como também Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, sabiam que necessitavam de jogar em certa medida o jogo dos homens, porque ao conseguirem adentrar o círculo literário, transgredir a lógica masculina e o seu cânone seria mais fácil dentro do que estando fora, como também suas vozes teriam um maior impacto. Assim faz Mistral, quando não só escreve suas obras poéticas, mas também quando escreve um manifesto altamente feminista como *La Mujeres formamos um hemisfério humano* em 1928, no qual ela fala, entre outros assuntos, da educação das mulheres, da sua necessidade de organização e do voto feminino, como nesse trecho:

Retrocedamos em la historia de la humanidad buscando la silueta de la mujer, em las diferentes edades de la Tierra. La encontraremos más humillada y más envilecida mientras más nos internemos em la antigüedad. Su engrandecimiento lleva la misma marcha de la civilización; mientras la luz del progreso irradia más poderosa sobre nuestro globo, agobiada, va irguiéndose más y más. Y es que a medida que la luz se hace em las inteligências, se va comprendiendo su misión y su valor y hoy ya no es la esclava de ayer sino la compañera igual. Para su humillación primitiva, há conquistado y ló bastante, pero aún le queda mucho que explorar para entonar um canto de victoria. (MISTRAL, 1928, p.2)³⁷

Este trecho de um texto chamado *La instrucción de la mujer* publicado em 1928, ano que faz a sua primeira visita ao Brasil, mostra o quanto Gabriela Mistral estava conectada e empenhada em discutir a problemática da inserção da mulher na sociedade, usando os instrumentos de poder masculinos que são; a palavra, a escrita e sua

³⁷ Retrocedemos na história da humanidade buscando a figura da mulher em suas diferentes épocas. A encontraremos mais humilhada e mais envelhecida enquanto mais nos adentramos à antiguidade. Seu engrandecimento leva a mesma marca da civilização, enquanto a luz do progresso irradia mais poderosa sobre o nosso globo, oprimida, vai erguendo cada vez mais. E é na medida em que a luz atinge as inteligências é que se vai compreendendo sua missão e seu valor e hoje já não é a escrava de ontem senão a companheira igual. Comparando com sua humilhação primitiva, a mulher conquistou bastante, contudo, ainda tem muito que explorar para entonar um canto de vitória.

publicação. Para não parecer que era uma subversiva, ser tachada e excluída de antemão, nada melhor do que usar a máscara da autorização literária pater-filha, ou da escritora submissa aos estereótipos de seu gênero. Contudo, a máscara seria colocada superficialmente, pois a escrita permite a libertação desses modelos e Mistral sabia usá-la não apenas como um instrumento de emancipação pessoal, mas também de gênero, de classe social e mais além, de um povo.

Mário de Andrade foi o Pater no Brasil das três poetisas objetos de análise neste trabalho. Ele troca carta com as três, analisa os poemas e dá sugestões para Lisboa, as referências e faz um estudo profundo de cada uma em artigos publicados em jornais e em seu livro de crítica *O Empalhador de Passarinho*. Sobre Mistral, Mário de Andrade que a conhece em 1927 em sua primeira viagem ao Brasil, escreve um artigo publicado no Estado de São Paulo no dia 17 de março de 1940, no qual podemos encontrar diversos adjetivos e substantivos que fazem alusão a um feminino doce e submisso, ou aquela imagem da mulher cunhada pela sociedade patriarcal:

Raras vezes poderá ter assim a impressão de uma mulher tão completa, como diante de Gabriela Mistral. Jamais essa essência de feminilidade que amorosamente se entrega e maternalmente se apropria, nos envolve tão perfeitamente como ouvindo a grande poetisa; e todos aqueles a quem ela descerrou um bocado a intimidades da sua simpatia não poderão mais dela guardar senão a memória do encantamento. (ANDRADE apud PIZARRO, 1995, p.19)

Para Andrade, uma mulher completa como Mistral se faz a partir de uma essência feminina e amorosa, numa entrega maternal, isto é, a imagem da poeta chilena passa a ideia de uma mulher que acolhe, protege, cuida e acarinha, por isso tem feminilidade e por isso é completa como mulher. A máscara de Gabriela era perfeita, e Mário de Andrade não deixa de ter uma opinião e de fazer uma crítica de homem que enxerga em Mistral essa encarnação da mulher perfeita, a qual para o Patriarcado era aquela capaz de responder aquilo que este deseja que a mulher fosse, e não àquela que ela realmente é. Encarnar “La Madre Pura e Virgem” do Chile, por exemplo, na qual, a crítica falocêntrica da época enxergaria tudo o que a própria sociedade esperava e desejava como sinônimo de mulher ideal (completa) era uma maneira ágil de esconder dos olhos dessa crítica, a mulher que realmente pudesse ser: soberbamente transgressora³⁸.

³⁸ Soberbiamente Transgressora é o título do livro de Susana Munnich, um estudo que trata dos

A relação entre Mistral e o seu país de origem, o Chile, é extremamente perturbadora para ambos. Para Lucila, seu nome de nascimento, seu país representado pelo seu Valle del Elqui é sua própria essência. Ela o carrega e o leva para dentro de suas poesias. Ali está a paixão de sua vida: as cores de sua infância e a inspiração de suas metáforas. Contudo, em sua época, uma mulher escrevendo e publicando literatura em seu país causava um espanto e desconforto ainda maior nos meios críticos-literários. Em seu país, nesse momento, o autoritarismo familiar centrado na figura do Patriarca e a submissão e o apagamento da voz da mulher é algo mais explícito que no Brasil, por exemplo, ou é algo mais temido por ela.

De acordo com Ana Pizarro (2005), essa exclusão levaria Gabriela Mistral a procurar fora do seu país; a compreensão que dentro não tinha, além de similitudes e compartilhamento de ideias. Para Pizarro, o Brasil surge como um importante refúgio onde Mistral encontra um círculo artístico menos fechado à mulher, já que, o Modernismo Brasileiro teve ainda a participação de Anita Mafalti e Tarsila do Amaral, nas Artes Plásticas. No Chile não se permitia nesta época, nenhuma forma da mulher fazer algo assim no mundo público. Essa situação, segundo Pizarro (2005) era extremamente nova para a poeta chilena, entretanto, na literatura, essa entrada da mulher ainda obedecia a certos regimentos patriarcais mais fortes às rupturas trazidas por mãos femininas do que a pintura. Sobre a experiência de Gabriela Mistral no Brasil, situada entre 1937 a 1945, Ana Pizarro destaca:

*Me parece que se trata de um período central em la experiencia de Gabriela porque em él hay una tónica que diferencia su escritura. A él pertenecen Tala, la segunda edición de Lagar y Lagar II, obra póstuma, como sabemos, y el Poema de Chile. En este lapso establece una relación cercana en lo humano e intelectual com escritores brasileños, se vincula asimismo com el ámbito latinoamericano, vive cercanamente el fenómeno de las vanguardias estéticas, que em Brasil son muy importantes y tienen un eco considerable a nivel general, se **ocupa de la escritura de mujeres em esse país** (grifo meu) y su obra dialoga cercanamente com la de escritores del lugar em una relación, a mi parecer, importantísima para ella así como también para el médío em el que se desenrolla. (PIZARRO, 2005, p.9)³⁹*

mecanismos feministas utilizados por Mistral em seus poemas.

³⁹ Parece-me que se trata de um período central na experiência de Gabriela porque nesta há uma tônica que diferencia sua escritura. A ele pertence *Tala*, a segunda edição de *Lagar* e *Lagar II*, obra póstuma, como sabemos, e o *Poema de Chile*. Neste lapso, estabelece uma relação cercada pelo humano e pelo intelectual com os escritores brasileiros, se vincula assim mesmo com o âmbito latinoamericano, vive no contexto do fenômeno das vanguardias estéticas, que no Brasil são muito importantes e que têm um eco considerável a nível geral, se ocupa da escritura de mulheres nesse país e sua obra dialoga certamente com a de escritores do lugar em uma relação, a meu parecer, importantíssima para ela assim como também para o meio em que se desenrola.

A obra de Gabriela Mistral teria alcançado a maturidade no período de sua estadia no Brasil, o que me faz pensar que a mesma coisa ocorreu com Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. O período de 1937 a 1945, estendido até 1950, por causa das correspondências trocadas, não deixa de ser também para as duas brasileiras o momento em que atingiram essa pujança literária. Cecília publicou *Viagem* em 1938, pós o primeiro contato pessoal com Gabriela, e no período em que a chilena viveu no Brasil, ela publica *Vaga Música* (livro que contém o poema homenagem à Mistral) e *Mar Absoluto*. Também inicia a escrita de *Romanceiro da Inconfidência*, enquanto Gabriela Mistral escreve *Poemas de Chile*, todos os dois publicados muito depois desse período. Henriqueta Lisboa também atingirá a maturidade poética nesse conteúdo, no qual publica *Prisioneira da Noite* (colocado como divisor na lírica lisboniana) *O Menino Poeta e a Face Lívida*.

Romanceiro da Inconfidência de Cecília propõe ser uma obra épica-lírica que busca em um momento trágico da história do Brasil as razões para os nossos desdobramentos como nação — o que somos. Passagem que também é objeto de análise poética por Henriqueta Lisboa em *Madrinha Lua*, escrito também nessa época procura fazer o mesmo utilizando a mesma passagem. Reconheço aqui, a influência em certa medida do Modernismo na eleição dos temas por essas duas poetisas — a procura de um tema nacional, profundo e histórico, as raízes de nossa cultura e dos problemas de nossa gente. É também nesses dois livros que as duas poetisas exaltam a figura de Bárbara Heliadora/Eliadora como mater literária e agente histórica, passagem já explicada na primeira parte deste trabalho. Não deixa de ser expressivo que tenham iniciado o projeto e a escrita desses livros ainda quando Gabriela Mistral estava por perto delas, enquanto a poeta chilena irá responder em contrapartida escrevendo a sua própria epopeia histórica, a de seu povo e de sua gente — *Poemas de Chile*. Também não deixa de ser emblemático que essa importante obra só tenha sido publicada postumamente.

Da mesma maneira que Mistral abria as portas da América Hispânica para o Brasil, as duas faziam o movimento inverso. Em verdade, havia um movimento conjunto das três para que se aproximassem as culturas de origem hispano e lusa da América do Sul em torno de uma unidade latinoamericana. E se as três, estando praticamente juntas, em um lugar no mesmo período, obtiveram o ponto central de suas obras, é porque o que escreviam não eram escrituras solitárias. Há um projeto maior, consciente e inconsciente de uma escritura coletiva que busca sua identidade não apenas

como escritura de gênero, mas da identidade de um continente.

7.1 A unidade Linguística Iberoamericana: um projeto que tem em Mistral sua maior representante

Pizarro (2005) assinala que, a estadia de Mistral no Brasil, é muito menos conhecida para a crítica chilena do que sua estadia no México, embora, essa estudiosa considera sua permanência no Brasil muito mais determinante para a sua obra. É de se lembrar, como já foi dito na primeira parte, que *Tala* também é o nome de uma árvore brasileira de Goiás e neste livro tem um capítulo chamado *Saudade*. Aliás, essa é uma palavra que Mistral irá usar em artigos e até em cartas sem nenhuma tradução. Nesse projeto de unidade literária da América Latina, percebi que todas as três poetas trabalharam para a unidade linguística luso-hispânica, o que significava conhecer os dois idiomas, permitir-se traduzi-lo e também mantê-lo quando necessário. Ao chegar para morar no Brasil, Gabriela revela em entrevista para um jornal brasileiro a verdadeira razão de sua escolha:

Pela raça e pela natureza. O Brasil é o país mais racial da América do Sul, e eu sinto-me tão americana como o próprio milho; não devia viver longe deste Continente. Sinto-me quase remorso de tão grande ausência dos meus. Não faço nenhuma distinção entre a América Espanhola e a Portuguesa; nem tão pouco, entre o Chile e os demais países nossos. Pode parecer um fenômeno, porém a minha consciência bolivariana creio que já nasci com ela. (MISTRAL apud SODREZ, 1940, p.27)

Tão americana quanto o próprio milho, e sem diferença entre as duas Américas, com a percepção de que as duas são uma só; é de uma consciência e representatividade pioneira e única nesse continente. Entendo que Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa compartilham dessa unidade literária continental. Uma poética feminina que, por não encontrar territórios internos dentro de seus países, precisou se fortalecer a nível continental.

Por essa razão, pela unidade bolivariana e iberoamericana, Gabriela Mistral declara em vários artigos; o seu amor e sua admiração pela Língua Portuguesa, enquanto Meireles entende que os artigos da poeta chilena não devem ser traduzidos para não perder a beleza e a expressão verdadeira que estes carregam no original. Henriqueta foi a primeira a traduzir os poemas da poeta do *Valle del Elqui* para o

português, enquanto Meireles foi contratada por Gabriela para ser tradutora oficial do Consulado do Chile e traduzir outros poetas chilenos para o português. Ao contratar Cecília, Mistral demonstra que a rede literária que elas formaram é muito maior do que apenas na escrita, na leitura e na crítica em comum, é também material do ponto de vista do sustento e da manutenção de suas vidas, pois Cecília vivia um momento difícil com a perda do marido e com filhas pequenas, tendo que criá-las sozinha.

Para Mistral, a Língua Portuguesa e a Língua Espanhola por terem a mesma origem e sendo irmãs, os povos que as falam, principalmente na América Latina, deveriam quebrar a barreira do desconhecimento entre si e se perceberem como pertencentes à tão antiga unidade ibérica: *“Muchas veces el verbo luso y el castellano me han parecido un árbol absurdo partido en dos frondazones que, separadas en el tronco sólo por cinco pulgadas, se repudian y dividen el lo alto por un rasgón y un vacío de metros”* (MISTRAL, p.26)⁴⁰.

Não são poucos os artigos que a poeta prêmio Nobel faz à Língua Portuguesa ou das semelhanças e diferenças desta com a Língua Espanhola. O que ressalta sempre, além da importância da lírica em língua portuguesa *“una lírica fina”*⁴¹ tanto a de Portugal quanto a Brasil, é o elogio aos sons e a melodia do idioma, o qual para ela é mais grato ao ouvido (e terno) do que a espanhola. Declara que o Espanhol lhe parece uma língua mais para prosa do que para poesia, como fez na Conferência sobre o Menino Poeta de Henriqueta Lisboa, ressaltando que a poeta mineira teria um instrumento mais próprio à construção de poemas. Contudo, não deixa de mencionar em seus artigos essa origem comum das duas línguas *“grandes señoras, y por allí soberbias”*⁴².

Pensa que as duas línguas estando juntas e em constante comunicação e se aproximando como nos primeiros tempos da unidade ibérica, porém, agora aqui na América do Sul, elas poderão se contaminar e se co-influenciar em um processo de ganho para os dois lados. Imagina que uma poderia ensinar a outra como lidar com a assimilação interna de seus criollos, palavras e expressões originárias das línguas indígenas e africanas que aqui no continente estavam presentes. Gabriela diz em um

⁴⁰ Muitas vezes o verbo luso e o castelheano me tem parecido uma árvore absurda partida em duas fendas que, separadas no tronco só por cinco centímetros, se repudiam e dividem no alto por um rasgo ou um vazio de metros. Trecho pertencente ao artigo: *Divorcio Ibero* em Gabriela Mistral y Brasil, Embajada de Brasil, 2005.

⁴¹ Uma lírica fina pertence à *Despedida a los niños del Brasil* em Gabriela Mistral y Brasil.

⁴² Grandes senhoras, e por lá, soberbas, trecho pertencente ao artigo: *Divorcio Ibero* em Gabriela Mistral y Brasil

trecho dedicado à Gil Vicente “curioso patrono ibérico” de sua conferência sobre a Língua Portuguesa, no qual ressalta a versatilidade e a importância do dramaturgo que escreveu nas duas línguas e foi nas duas o pai da dramaturgia:

Yo Le pido que algún día las lenguas siamesas de la América del Sur, que viven dándose la espalda, se miren de frente, aprendan sus facciones y acaben por trocar voces y voces de la mano a la mano, acabando con su divorcio artificial. Por qué no habría de fecundar el portugués de Brasil al español de la América, si ya se vio el lindo sucedido en la península de nuestros mayores y si esto ocurrió em bien, puesto que el río lusitano ablandó tiernamente la piel de toro del español? [...] En Brasil se está produciendo el más bello fenómeno de um imperio lingüístico que aceptó el mestizaje y no por tolerância sino por rebosadura vital. Y esta receta brasilera es harto válida para la América española, que todavía tiene miedo de cargar con la masa de americanismos y vacila y cede, y niega y consiente, con una cara toda azorada... (MISTRAL, 2013, p.14–145)⁴³

Todo esse esforço de entendimento de Gabriela Mistral, visando mostrar o quanto há em comum e o quanto há de diferença entre as duas línguas, nos dá a dimensão de seu projeto artístico, cultural e literário e a importância de sua aproximação com as poetisas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Um projeto comum entre as três e que tem intenções de unidade não somente feminista, mas também de um continente em um verdadeiro trato metalingüístico. As duas poetisas brasileiras também alçavam esse intercâmbio lingüístico ao serem tradutoras de poetisas de língua espanhola para o português, principalmente de mulheres e de serem em suas vidas profissionais; professoras de Literatura Hispano-Americana.

Esse projeto feminista-lingüístico é uma tentativa de renomear as coisas a partir de uma identidade construída em comum e que se expressa substancialmente na poesia. Para Gabriela Mistral, esse contato com a poesia brasileira parece ser crucial para a maturidade de sua obra, segundo PIZARRO (2005). Mas sem distanciar, entendo que o contato para Cecília Meireles e para Henriqueta Lisboa com Gabriela também tem esse mesmo tom, revelado não só nas cartas que ambas trocaram, mas nos constantes textos que escreveram e proferiram sobre a poeta chilena, nos textos que dela traduziram, bem como nas poesias que dedicaram a ela; *Trabalhos da Terra* e *As crianças*.

⁴³ Eu o peço (a Gil Vicente) que algum dia as línguas siamesas da América do Sul, que vivem dando-se à espada, se olhem de frente, aprendam suas facções e acabem por trocar vozes e vozes de mão em mão, acabando com seu divórcio artificial. Por que não haveria de fecundar o português do Brasil ao espanhol da América, se isso já se sucedeu na península de nossos maiores e se isto ocorreu para o bem, posto que o rio lusitano abrandou ternamente a pele de touro do espanhol? No Brasil se está produzindo o mais belo fenômeno de um império lingüístico que aceitou a mestiçagem e não por tolerância senão por abundância vital. E esta receita brasileira é farta e válida para a América espanhola que ainda, tem medo de carregar a massa de americanismos e vacila e cede, e nega e consente, com uma cara toda constrangida.

A maior prova dessa interlocução e desse projeto linguístico e literário de união entre as duas línguas, a união entre o Brasil e a América Espanhola, isto é, do próprio continente — um projeto pela unidade da América do Sul está no discurso de Gabriela Mistral ao receber o Nobel. Ela se vê não apenas como representante de seu povo do Valle del Elqui, do povo chileno e da língua espanhola, mas também como representante da língua portuguesa e por conseguinte, essa representação sul-americana inclui o Brasil, país onde mora quando recebe a notícia do Nobel: “*Por una circunstancia afortunada que sobrepasa mi comprensión, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la voz indirecta de los dos nobles idiomas: el casteliano y el portugués* (MISTRAL apud PIZARRO, 2005, p.20)”⁴⁴.

O trecho do discurso acima, de Mistral ao receber o prêmio Nobel sugere uma suspeita não difícil de ser imaginada depois desse subcapítulo: a de que tenha escrito poesias também em língua portuguesa, mesmo por exercício ou de que esta tenha a influenciado permanentemente, enquanto estava aqui no Brasil. Não é difícil encontrar palavras em português ou nomes de plantas e árvores nativas do Brasil nos poemas de Gabriela, e tal como em *Tala* — livro que ela usa a palavra saudade, em *Lagar* há um poema chamado *Aniversário* abrindo a parte do livro que se chama luto. No poema *Aniversário* aparece a figura de Juan Miguel — seu filho que se matou no Brasil: “*Todavía, Miguel me valen,/como al que fue saqueado*” (MISTRAL, 2010, p.401)⁴⁵.

7.2 Gabriela Mistral por ela mesma

A aparente simplicidade das poesias de Gabriela Mistral esconde uma poesia que tem na essência a busca pela face humana da natureza e a natureza da humanidade. Todos os seus livros de poesia: *Desolacion* até *Poemas de Chile* apontam para uma voz inteira. Uma voz que procura temas recorrentes do início ao fim, do primeiro ao último. A natureza e seus reinos vegetal, animal e mineral aparecem como a principal essência que perpassa toda a sua obra. Simples elementos como: a pedra, a nuvem, o vento, a água, a terra, a casa, o ar e a fruta aparecem em todos os seus livros. Há mitos e há religiosidade à procura das raízes primitivas e ancestrais dos predicados que carrega: de ser uma poeta latino-americana de língua espanhola, chilena e não somente mulher.

⁴⁴ Por uma circunstância afortunada que sobrepasa minha compreensão, sou neste momento a voz direta dos poetas de minha raça e a voz indireta de dois nobres idiomas: o castelheano e o português. Discurso de Mistral ao receber o prêmio Nobel na Suécia.

⁴⁵ Todavía, Miguel, me vale como algo que me foi saqueado.

Todas essas denominações são fundamentais para a maneira como ela escreve. É Cecília Meireles que irá dizer sobre seus poemas:

Seus versos, que ela julgava simples e populares dificilmente poderão ser vistos assim, pela maioria dos leitores. Porque o simples a que ela pretendia, era de uma natureza tão rara que aos olhos inadvertidos pode parecer complicado e o popular, que ela tanto amava, é um popular de tempos de ouro, com palavras ainda não exaustas novas e sumarentas, faladas por criaturas autênticas, num mundo intacto. Por isso mesmo, a sua é uma poesia clássica, no que tem de modelar, de exemplar no sentido, no vocabulário e na dicção. (MEIRELES, 2003, p.2)

Segundo Eduardo Peñuela Canizal, pesquisador dos anos de 1960 sobre a obra de Mistral, todo o cosmo lírico da poeta chilena está fundado sobre uma realidade telúrica, na qual os elementos da natureza são cantados para criar tanto um estado afetivo quanto imaginário (1965, p.8). Para ele, o ser humano só chega a ser poeta se mediar o mundo com o seu corpo, ou seja, se este tocar o mundo e a realidade de maneira subjetiva e particular. Só assim é que pode surgir a poesia. Gabriela Mistral faria isso quando ela deixa aparecer em suas metáforas e construções imagéticas a Lucila. Gabriela Mistral é a poeta, a Lucila seu personagem. Enquanto na vida vivida, Gabriela é a personagem de Lucila Godoy, ou melhor, o seu projeto de vida (PIZARRO, 2005). E pode se dizer que isso acontece em quase todos os seus poemas.

Media-se a realidade com seu corpo e, mais tarde, com o corpo dos poemas. Essa corporalidade no discurso aparece em imagens substantivas que unem a natureza e o feminino. Na verdade, Gabriela Mistral parece procurar a vida inteira por Lucila — a camponesa. E nisso o Brasil parecia corresponder ao seu sonho de voltar para a terra, e vivendo aqui almejava obter uma propriedade rural e criar galinhas: “*No Brasil reencontra a relación con la tierra que habia configurado su modo de vinculación con la realidad — y de carácter político intelectual*” (PIZARRO, 2005, p.31)⁴⁶. Neste sentido, nada poderia homenagear mais Gabriela Mistral do que a poesia *Trabalhos da Terra* de Cecília Meireles, que será analisada na terceira parte desta tese, na qual compara o fazer poético das poetisas mulheres com o trabalho das lavradeiras (camponesas).

E é nessa procura errante de se fazer Gabriela Mistral e, contudo, poeticamente buscar a Lucila do Valle del Elqui, que Mistral escreve o poema: *País de la Ausencia*,

⁴⁶ No Brasil reencontra a relação com a terra que havia configurado o seu modo de relação com a realidade — e de caráter político e intelectual.

dedicado ao poeta brasileiro Ribeiro Couto que está na parte chamada *Saudade* do livro *Tala*, poema o qual para Cecília Meireles (2003, p.16) mostra a essência de sua vida feita de renúncia e perdas. Veja:

*País de la ausência,
 extraño país,
 más ligero que Angel
 y seña sutil,
 color de alga muerta,
 color de neblí,
 com edad de siempre
 si edad feliz.*

[...]
*Me nació de cosas
 que no son país;
 de pátrias y pátrias
 que tuve y perdi;
 de las criaturas
 que yo vi morir;
 de lo que era mio
 y se fue de mi.*

*Perdi cordilleras
 en donde dormi;
 perdi huertos de oro
 dulces de vivir;
 perdi yo las islãs
 de caña y añil,
 y las sombras de ellos
 me las vi ceñir
 y juntas y amantes
 hacerse país.*

*Guedejas de nieblas
 sin dorso y cerviz,
 alientos dormidos
 me los vi seguir;
 y en años errantes
 volverse país,
 y em país sin nombre
 me voy a morir.*
 (MISTRAL, 2010, p.282–283)

Segundo Cecília Meireles: “Nesse país feito de perdido, de desaparecido, nesse país da Ausência, passava ela a maior parte das suas horas [...]. Era um país de saudades, onde ela imortalizava e ressuscitava, com fervoroso rito, suplicante e apaixonada” (MEIRELES, 2003, p.20). É notória na análise de Cecília sobre Gabriela, a influência da impressão da figura e da vida que a poeta chilena assume, uma imagem

bem diferente que tem a crítica falocêntrica, porque a enxerga como um ser naturalmente contestador e fora dos parâmetros sociais — que vai morrer em um país sem nome porque não encontra o seu lugar no mundo. Vejo claramente na análise de Cecília, uma espécie de veneração a Gabriela, é a poeta chilena uma espécie de ser que estava além das coisas e da realidade. Observo que muitos adjetivos e substantivos que Cecília Meireles usa para descrever Gabriela Mistral foram constantemente colocados como sinônimo de sua própria poesia, da poesia cecilianiana, como renúncia, perda e separação.

A ausência e a saudade são substancializadas nesse país sem nome e a poeta assume o caráter errante que perpassa não só *Tala*, mas toda a sua obra. O país sem nome, o país da ausência não se procura mais, ele já é uma realidade, é nele que ela habita e sabe que vai morrer. Nada melhor do que incluir esse poema em uma sessão chamada *Saudade* com essa palavra assim escrita em língua portuguesa. Só essa palavra representaria o que esse poema quer expressar. O seu lugar de pertencimento já foi descorporificado, porque Gabriela necessariamente já habitava um território sem nome e sem história (a classe dos desvalidos, dos marginalizados), se pensar que o território nomeado e preenchido além de ser masculino, pertence à classe dominante, classe que não incluía os camponeses do seu Elqui.

Nesse sentido, o vazio em *País da Ausência* se manifesta como algo palpável. Nessa caminhada, onde ela perde constantemente o seu lugar há outro que vai se formando no final; um país sem nome que a leva para o seu destino de início — me voy a morir. O país sem nome que constantemente a aflige e a perturba será onde eternamente irá pousar, embora fugisse dele. Morrer nesse país sem nome é se reencontrar, encontrar quem fora e o que era. Um poema que mostra o caráter cíclico da obra de Gabriela Mistral, onde o que nega é o que afirma e onde aquilo que perde é o que busca.

O livro *Tala* é dedicado a Palma Guiller com a seguinte dedicatória “y em ella, a la piedad de la mujer mexicana” (Mistral, 1946, p.9)⁴⁷. Palma Guiller foi a secretária que acompanhou Mistral durante toda a sua vida. Há indícios de que tenham sido amantes. Uma dedicatória que explora o fato de a homenageada ser mulher, em um livro chamado *Tala*: nome de uma árvore do Estado de Goiás. Gabriela Mistral em carta a Herniqueta Lisboa pede que a escritora mineira leia este livro com muita atenção.

⁴⁷ Em nela, a piedade da mulher mexicana.

Segundo Saavedra (1958), este livro tem inspiração no Brasil Rural. O Brasil Rural que fez Gabriela encontrar a Lucila Godoy do seu Valle del Elqui. Para muitos, o nome *Tala* representa o nada. E *Tala* significa também diversas coisas em diferentes línguas, pois este par de sílabas tem o poder de como em mágica formar diversas outras palavras: *hanura* em sânscrito, linguagem em antigo alemão, número em inglês, tábua em português e ação de cortar como também de fazer uma barreira em castelhano.

No Chile Rural de Gabriela, *Tala* significava podar o mato alto, aquele que não se consegue roçar, e cortar árvores. Em uma palavra, a representação de tudo o que Gabriela Mistral desejava para as duas línguas ibéricas: a redescoberta de suas origens comuns e de seu elo inicial, a fenda da árvore por centímetros, representados por Mistral na palavra *Tala* para o nome do título de seu livro. E em um nome, a simbologia de uma escrita que busca o metalinguístico e metapoético, pois Mistral nunca escreveu em uma mesa de escritório, escrevia em uma tábua sentada em seu colo — *Tala* não deixa de ser também o seu próprio processo de elaboração escrita, além de levá-la da árvore goiana brasileira ao Valle del Elqui. Sobre o modo como ela escreve, ela mesma diz:

Las mujeres, no escribimos solemnemente como Buffon que se ponía pára el trance su chaqueta de mangas con encajes y se sentaba con toda solemnidad a su mesa de caoba [...] Yo escribo sobre mis rodillas y la mesa de escritorio nunca me sirvió de nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa. (MISTRAL, 2010, p.588)⁴⁸

Esse trecho de uma conferência que ela fez em Montevideu chamada *Como eu escrevo*, uma conferência que ela fez ao lado de Alfonsina Storni, Juana Ibabourou e Victoria Ocampo em 1938 e que demonstra consciência de representatividade de gênero e de enfrentamento ao cânone, em uma profunda consciência de sua escrita e de seu papel como poeta e como mulher. Sua posição histórica nunca foi alienada e nem submissa e supor, como parte da crítica faz, que essa ruptura engendrada por um discurso como o anterior, teve alguma permissão do discurso falocêntrico, é tirar o protagonismo que Gabriela conseguiu ter e projetar com alguma esperança, um ideal de submissão feminina que representa nada mais do que um valor social e não a sua postura como ser. E dessa postura compartilham Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, as quais empreenderam em suas poesias um discurso metapoético e metalinguístico

⁴⁸ As mulheres, não escrevemos solenemente como Buffon que punha para o transe sua jaqueta de mangas bufantes e se sentava com toda solenidade em sua mesa de caoba. Eu escrevo sobre meus joelhos e a mesa de escritório nunca me serviu de nada, nem em Chile, nem em Paris, nem em Lisboa.

como nos poemas *Trabalhos da Terra* e *As Crianças*, ambos para Gabriela Mistral. E como já foi dito, as duas também escreveram ensaios sobre a literatura de autoria feminina, o que demonstra a mesma consciência política e afirmativa de Gabriela. Falar e escrever sobre a autoria feminina e sobre outras poetisas não é apenas um ato metalinguístico, mas de posição sócio histórica.

A primeira parte de *Tala* é dedicada à *Muerte de Mi Madre*. Uma mãe abstrata, rodeada de angústia que se assemelha às nuvens. A mãe surge como símbolo dessa busca pelo seu Valle del Elqui, por sua infância. Contudo, é uma mãe abstrata, nunca real porque encontrada apenas no sonho ou nas lembranças. Sua materialidade encontra-se na natureza criadora, ou seja, o corpo da mãe real está transfigurado nas paisagens descritas nos poemas. Gabriela Mistral logo de início parece matar a mãe ao dedicar à sua morte. Mas é na morte que essa mãe revive. Em *La Fuga*, nome do primeiro poema, no qual, a mãe da poeta revive em um sonho: “Madre Mía, en el sueño”. Neste livro há muitas dedicatórias, quase todas para mulheres. Uma verdadeira viagem ao inconsciente e ao primitivo místico fundando poemas também em canções de ninar:

La persistencia en que Gabriela alude a estados de alma subconscientes (adviértase la frecuencia de las voces somnábulo, sueño, dormir y otras análogas) muestra que, para ella, la vida natural, valiosa y perdurable es la subconsciente del animal inferior o vegetal insensible en lo que se dan las teorías antiguas y modernas. (SAAVAEDRA, 1958, p.80)⁴⁹

Gabriela constrói uma narrativa com início, meio e fim *Tala*. Na primeira parte do livro dedicado à sua mãe, a poeta chilena faz questão de reforçar essa noção de pertencimento com o pronome possessivo *mía*, e se o corpo da mãe não estava mais vivo, este podia se materializar em sonho ou em devaneios. O sonho seria este outro lugar no qual há o reencontro. Ele se torna também um lugar de constatação, um lugar em que paira a própria poeta como no segundo verso e no resto da estrofe:

*Madre mía, en el sueño
ando por paisajes cardenosos:
un monte negro que se contornea
siempre, para alcanzar el otro monte;
y en el que sigue estás tú vagamente,*

⁴⁹ A persistência em que Gabriela alude a estados de alma subconsciente (adverte-se a frequência de vocábulos sonâmbulos, sonho, dormir e outras análogas) mostra que, para ela, a vida natural, valiosa e perdural é o subconsciente do animal inferior ou vegetal insensível naquilo que se dão as teorias antigas e modernas.

*pero siempre hay otro monte redondo
que circundar, para pagar el passo
al monte de tu gozo y de mi gozo.
(MISTRAL, 1993, p.11)*

Não há dúvida de que neste sonho vive não só o corpo transfigurado da mãe imaginária, mas também o corpo do eu poético que anda nas montanhas para buscar a sua imagem. A mãe está lá também, mas sempre que a poeta chega perto, aparece outro monte. O encontro parece impossível, o corpo se desmaterializa porque mora na fugacidade e toda paisagem torna-se parte do impossível. No poema *Água*, a mãe novamente aparece em devaneio, agora ela está presa não a um sonho, mas a uma lembrança. Enquanto esse país que ela perde e procura aparece novamente e se materializa em outros lugares e em suas recordações:

*Hay países que yo recuerdo
Como recuerdo mi infancias.
Son países de mar o rio,
De pastales, de Vegas y aguas.
Aldea mia sobre el Ródano,
Rendida en río y em cigarras;
Antilla en palmas verdinegras
Que a médio mar está y me llama;
Roca lígure de Portofino:
Mar italiana, mar italiana!
[...]
Quiero volver a tierras niñas;
llévanme a un blando país de aguas.
en grandes pastos envejezca
y haga al río fábula y fábula.
tenga una fuente por mi madre
y en la siesta salga a buscarla,
Y en jarras baje de uma peña
Una água Dulce, aguda y áspera.*

*Me venza y pare los alientos
el água acérrima y helada.
Rompa mi vaso y al beberla
Me vuelva niñas las entrañas!
(MISTRAL, 2010, p.258–259)*

Neste poema, a mãe aparece como o ponto final de encontro com esse país perdido. É a figura da mãe que representa a volta à infância e a esse país sem nome, mas que se descreve a partir de outras paisagens. A água é um elemento primordial do planeta e traz em sua simbologia a criação da vida como também o líquido amniótico do útero materno. Ela se torna a estrada pela qual caminha a persona poética, espaço e

lugar de deságue desse sujeito. Renova-se toda a mitologia que envolve a água, uma mitologia feita de primordialidade, de lendas antigas e imaginárias. A viagem que é feita ao inconsciente nada mais é do que uma forma de se conectar a partir do interior humano com a sua ancestralidade. E nada melhor do que a água: elemento vital, líquido, neutro, que se transforma em sangue, suor e leite, corpo que se adapta a outro corpo para empreender essa jornada: *Quiero volver a tierras niñas/llévanme a un blando país de aguas/en grandes pastos envejezca/y haga ao río fábula y fábula/tenga una fuente por mi madre/y en la siesta salga a buscarla/Y en jarras bajé de una peña/Una água dulce, aguda y áspera.*

Neste trecho, a poeta reforça o poder mitológico da água tanto no nível macro — quando estas águas formam um país e depois em um rio, quanto em nível micro — uma fonte e depois dentro de uma jarra. A fonte se transforma no presente que mais caberia ser dado para a mãe que imensamente a espera. Fonte, uma palavra que lembra desejo e saciedade. Ela é um pequeno ponto que jorra o infinito. O corpo da mãe se transforma numa fonte para o bebê — de leite e ternura. E ela busca uma fonte para a mãe, uma fonte para outra fonte. Mas o que encontra são apenas jarras com uma água que sai da sua neutralidade para apresentar gosto e forma. A fonte não foi encontrada. A culpa é da “sesta” que não quis buscá-la. Uma verdadeira cena surrealista que apresenta variações de tamanho do imenso ao pequeno e variações de sentido. Só a mãe não se altera. A mãe que não se alcança se torna a única ponte com a realidade. As águas, grandes e pequenas a movimentam para dentro de seu ser, para a sua infância e a sua pequenez. A mãe a traz de volta para o mundo.

O corpo da mãe é a primeira instância da matéria que conhecemos quando chegamos ao mundo. O bebê nasce do seu corpo e vai direto para os seus braços, alimenta-se de seu seio e dela recebe os primeiros toques, o que fez com que Freud estabelecesse esse período como os primórdios do inconsciente e de onde se constrói a consciência. O corpo da mãe é para o bebê não só a sua entrada ao mundo, como também o próprio mundo. Quando crescemos sempre haverá a vontade de retornar, de regressar para os braços e para o corpo da mãe, o que significa restabelecer a unidade inicial. Tanto é que nesta poesia, depois de impossibilitado o reencontro corpo a corpo, a unidade se reestabelece quando a poeta diz que levará a fonte para a sua mãe. Porém: *“la sista salga a buscarla”*.

A mãe representa, para a mulher, o seu espelho, a expressão mais clara do que seria e do que deveria ser o feminino, uma redescoberta daquilo que ela possa ou não

ser. Por isso, interpreto esse poema, ao qual Gabriela dá o nome de *Água*, como não apenas a busca por esse arquétipo de origem, através do país das águas, mas principalmente a busca da mulher por si mesma, por esse feminino que não seja domesticador. Assim, o corpo da mãe impossibilitado de se encontrar com o corpo da filha, mas vivo e uno a ela, transfigura-se e derrama-se na paisagem, quebra-se o copo quando a ilha tenta bebê-la, tornando-se uno com a natureza que a envolve, isto é, com as águas.

*Me venza y pare los alientos
el agua acérrima y helada.
Rompa mi vaso y al beberla
Me vuelva niñas las entrañas!*

E é quando a poeta se vê em unidade com o seu corpo, líquida e escorrendo junto com as águas de sua memória é que ela consegue voltar à origem, encarnada no verso final: “Me vuelva niñas las entrañas”. Entrañas se remete ao útero materno, o qual não deixa de ser associado com um vaso, copo, jarra, recipiente cheio de água — o líquido amniótico já citado. E estas entrañas são as que propiciam esse encontro com tudo que está guardado no seu interior. O retorno à infância e ao aconchego. Mas o vaso, isto é, o copo se quebrou, a água escorreu enquanto ela bebia, ou seja, nem tudo foi para dentro. Há águas que não foram e que se negaram a se unir. As águas que escorreram contraditoriamente são as águas que lhe pertencem.

Corporiza-se a natureza com o corpo feminino, aqui a água, com o corpo da mãe, junta-se ao outro e nesse momento, a poeta consegue atingir o almejado encontro. Mas nesse processo de corporização feminina da natureza, esconde-se a desmaterialização e materialização constante da mãe, ela precisa se dissolver primeiro para se transfigurar. É como se precisasse morrer ou findar com o corpo para se recompor ou se fazer em outra forma. No caso, a água. No caso aqui, essa morte se transforma, pois, ser uma água que se adapta de um país, ou um rio para uma fonte chegando a um copo — é ir de corpo infinito ao corpo finito. Só assim, o caminho se concretiza e a poeta consegue reencontrar a imagem da mãe, porque esta volta a dominar não só o espaço interno da poeta, mas também o espaço externo.

O corpo da poeta é corpo de mulher e a mulher salta tanto nos versos, quanto no contexto em que suas obras são inseridas. Em *Lagar*, por exemplo, inicia com uma parte chamada *Locas Mujeres*, na qual ela fará um poema para cada persona feminina: *La*

Otra, La Abandonada, La Ansiosa, la Bailarina, La Desasida, la Desvelada, la Dichosa, la Fervorosa, la Fugitiva, La Granjeira, La Humillada, La que Camina, Marta y María, Una Mujer, Mujer de Prisioneiro e Una piedosa (MISTRAL, 2010).

A poeta tem consciência de que o discurso com o qual ela atravessa o mundo e é atravessado pelo seu corpo, não é seu, é um discurso construído por uma língua que não é sua, é do outro. O outro aqui é o colonizador, e ela se posiciona desde sempre do lugar de sua origem; camponesa, mestiça, latino-americana, mulher — lugares deslocados do centro à margem, desterritorializadas e que não se enquadram, que não se adaptam, lugares sem formas, sem nomeação corrente, sem espaço fixo. Para Jorge Edwards (1971, p.35), esse é o maior dilema de que Gabriela Mistral toma consciência; “o problema com que se defronta o escritor latino-americano obrigado a enfrentar língua e tradição que só em parte lhe pertence”.

A fragmentação do discurso moderno não encontra espaço nessa poesia, eloquente e simples ao mesmo tempo. Há a ambiguidade e a duplicidade no discurso, mas ela não fragmenta, ela une. Embora a unidade não fosse o objetivo almejado pela poeta. Pois as coisas para Mistral são naturalmente dúbias. O que traz um necessário esforço e uma habilidade para mover-se. Mover-se entre naturezas e coisas tidas como opostas. Mas não para dividir-se. Para a professora Suzana Munnich:

Si la union se impusiera sobre la binaridad, allí acabaria la poesia mistraliana. El yo sufre la tensión polar agudamente, pero muy pocas veces alcanza la paz de una síntesis y nunca reniega del sufrimiento que le produce la polaridad. Ella no aspira a que las cosas sean de otra manera de como son, entiende que los dos polos son inseparables. [...] Nos parece que la poesia de Mistral escapa a la lógica aristotélica, y que en ella se puede estar teniendo y no teniendo, amando y no amando, gozando y sufriendo. Aunque los dos términos sean contradictorios, uno na cancela al outro. (MUNISCH, 2005, p.27–28)⁵⁰

A dubiedade acompanhou até o seu nome. Gabriela Mistral era o seu pseudônimo, o nome poético que ela deu para si mesma. O sobrenome Mistral ela pegou do francês Frédéric Mistral, ganhador do prêmio Nobel no início do século XX. Cecília Meireles também mudou o seu nome, mas apenas tirou um l do seu sobrenome

⁵⁰ Se a união impusera sobre a binaridade, ali acabaria a poesia mistraliana. O eu sofre a tensão polar agudamente, mas muito poucas vezes alcança a paz de uma síntese, e nunca renega o sofrimento que produz a bipolaridade. Ela não aspira que as coisas sejam de outra maneira como são, entende que os polos são inseparáveis. Nos parece que a poesia de Mistral escapa a lógica aristotélica e que ela só pode existir tendo e não tendo, amando e não amando, sofrendo e não sofrendo. Ainda que os termos sejam contraditórios, um não cancela o outro.

(Meirelles) para que a sua vida se tornasse mais leve. Uma sugestão recebida por carta de um leitor. Enquanto a poeta de *Lagar* trocou de nome deliberadamente como um projeto de vida. Contudo, a Lucila Godoy Alcayaga nunca saiu totalmente de si-mesma. É Lucila que lhe traz a infância, a mãe, a vida camponesa e a cordilheira. Seu nome de origem lhe traz sua condição de outro. O seu pseudônimo a leva de seu lugar de origem, a camponesa, filha do Vale do Elqui, mestiça até o lugar aonde ela chega — o Prêmio Nobel, a consagração internacional, isto é, ao discurso paradigmático. Seu pseudônimo lhe traz um novo território que lhe parece fixo. Contudo, esse território não lhe pertence de todo, ele é líquido e se desmancha nas paredes e estantes, porque não lhe pertencia. Ele é perene como o milho, nasce da terra, brota do chão, é feito de lugares longínquos e rústicos, das montanhas solitárias e carregadas de solidão. Gabriela assume esse não lugar, essa margem até mesmo quando chegou a ser Mistral. Na cerimônia do Prêmio Nobel, ela disse sobre si mesma:

Uma vez mais, conscientemente sofro a influência das taras da mestiçagem verbal... Pertencço ao grupo de indesejáveis, nascidos sem ambiente patriarcal e sem Idade Média; sou dos que têm entranhas, fisionomia e expressão deformados e irregulares, pela ação da mestiçagem; sou filha dessa coisa contrafeita que se chama experiência racial ou, com mais precisão, violência racial. (MISTRAL apud EDWARDS, 1971, p.36)

Na mediação com o seu corpo como se ele fosse a própria palavra, a poesia entrega-se ao silêncio. O silêncio leva ao aniquilamento da própria linguagem. Chega-se a um paradoxo. A palavra poética tem o dom de revelar-se a partir do vazio que busca preencher. Nomeando o silêncio, ela deixa a funcionalidade para materializar-se. Materializando-se, ela deixa a referencialidade, e deixando-a, ela deixa de ser palavra. Tenta ser a própria coisa e não conseguindo, retorna para o silêncio. Gabriela Mistral fazia isso com desenvoltura. Como na poesia *La Lluvia Lenta*:

*Esta agua medrosa y triste,
como um niño que padece,
antes de tocar la tierra
desfallece.*

*Quieto el árbol, quieto el viento,
y em el silencio estupendo,
este fino llanto amargo
cayendo!*

*El cielo es como um inmenso
corazón que se abre, amargo.
no llueve: es um sangrar lento
y largo!*

*Dentro del hogar, los hombres
no sienten esta amargura,
este envío de agua triste
de la altura!*

*Este largo y fatigante
descender de aguas vencidas,
hacia la Tierra yacente
y transida!*

*Llueve... y como um chacal trágico
la noche acecha em la sierra
que va a surgir, em la sombra
de la tierra?*

*Dormiréis, mientras afuera
caem sufriendo esta agua inerte,
esta agua letal, hermana
de la Muerte?⁵¹*

Neste poema *La Lluvia Lenta*, o elemento água em forma de chuva tem características humanas, assemelha-se a uma criança doente e antes de cair na terra morre. O que sobra de cada pingo de água retorna para o silêncio como se a chuva cantasse uma canção de ninar triste e amarga: “Esta água medrosa e triste/como niño que padece/antes de tocar la tierra/desfallece”.

A canção de ninar tradicionalmente nem sempre tem que ter uma letra linear, com começo, meio e fim. Muitas vezes, ela se basta como murmúrio e balbucio. O que importa é a sua função de fazer a criança dormir, e nessa missão, ela toca a não comunicabilidade. Quando ela está para realizar seu objetivo, a canção de ninar vai esmorecendo, diminuindo sua frequência, seu ritmo e em algo de mágico se transforma. O silêncio. Igual aos pingos de chuva que se desmancharam antes de cair na terra. Finalmente a criança dormiu. No poema, ela está doente, está para morrer nos braços de quem a acalanta. Por isso, o coração dessa mãe, que é enorme do tamanho do céu,

⁵¹ Tradução de Ruth Silvia de Miranda Salles: Esta água medrosa e triste,/como criança que padece,/antes de tocar a terra,/desfalece./Quietos a árvore e o vento,/e no silêncio estupendo,/este fino pranto amargo,/vertendo!/Todo o céu é um coração/aberto em grande tormento./Não chove: é um sangrar longo/e lento./Dentro das casas, os homens/não sentem esta amargura,/este envío de água triste/da altura;/este longo e fatigante/descer de água vencida,/por sobre a terra jaz/transida/Vem baixando a água inerte,/calada como eu suponho /que sejam os vultos leves/de um sonho./Chove... e como chacal lento/a noite espreita na serra./que irá surgir na sombra/da Terra?/Dormireis, quando lá fora,/sofrendo, esta água inerte/e letal, irmã da Morte/se verte? (SALLES, 2003, p.55–56).

sangra.

Depois de sair de sua condição de chuva e se tornar música, há a corporização da poeta na paisagem: o céu abre-se como um coração, a chuva confunde-se com o sangue como na terceira estrofe: “*El cielo es como un inmenso/corazón que se abre, amargo./No llueve: es un sangrar lento/y largo*”. O primeiro verso continua no verso seguinte (*enjambement*) ampliando esse coração e sua abertura do tamanho do céu. No penúltimo verso, os adjetivos lento e largo, também se completam dando musicalidade ao poema, enquanto funde tempo e espaço em um só.

A melancolia desse poema confunde-se com sua própria musicalidade. É ele uma canção de ninar, mas amarga e triste. Porque anuncia a morte do pequeno que embala. Chove tanto fora de casa, quanto dentro da mãe. Confundem-se lágrimas e sangue, tamanha é a dor. Para completar, há a figura do chacal comparada com a noite que se aproxima da serra (aqui pode ser a Cordilheira). O chacal é um animal carnívoro conhecido pela ferocidade e crueldade com as suas vítimas. E a crueldade daquela noite só aumenta conforme ela chega para levar a criança. Resta a sombra que ela projeta na terra, resta a chuva-lágrima que aumenta a cada dor.

A repetição de termos do mesmo campo semântico como: padece, amargo, amargura, triste em uma escala crescente constrói o tom dramático dessa poesia, pois um elemento que dá a vida aqui traz a morte: “água inerte/água letal, hermana/de la Muerte?” Pergunta a poeta. Se há uma pergunta, há um paradoxo. Mas para Santos (2000, p.24) a melancolia oscila entre “o familiar e o desconhecido, entre a dor e o êxtase, entre o tudo e o nada, entre o imutável sólido e a insoldável região líquida”. A melancolia é a queda no silêncio. De maneira igual cai neste vazio, nesta pausa, neste buraco, essa chuva que anuncia a morte, enquanto se materializa em canções de ninar.

De acordo com Valery, Gabriela tinha intimidade com a matéria. Com suas canções de cuna, Valéry diz que a poeta mede o Universo e que “el Universo se desvanece como ella a misma con su cuerpo y sus cinco sentidos” (VALERY, 2009, p.189)⁵². A matéria nem sempre é sólida. Ela pode ser líquida como a chuva, a água, as lágrimas e o sangue que se corporizaram no poema acima. Ela pode ser gasosa como a sombra, as nuvens e a noite. A liquidez e o tom aéreo na poesia fazem a linguagem se movimentar e desconstruir seu ponto fixo, assim há como se mover com mais facilidade entre o dizer e o silêncio, entre a canção e a poesia, entre a linguagem e a não

⁵² O Universo se desvanece como ela mesma com seu corpo e seus cinco sentidos.

linguagem.

7.3 A Maternidade como Mote

Parece que ninguém cantou melhor cantou a Maternidade em todos os seus significados e simbologias. Ninguém parece que tenha feito isso melhor do que Gabriela Mistral. Tanto é que cantar a maternidade será vista como o grande diferencial de sua poesia. Não que este tema estivesse ausente da poesia de Cecília e Henriqueta, mas em Mistral, ele aparece quase de forma obsessiva e única, sem paralelos em outras obras literárias. Ela não canta para a mãe, ela canta a mãe. E corporifica o canto materno ao incorporá-lo às formas dos poemas. Canta-se a mãe com o canto da mãe por meio dela, Gabriela dá sua opinião sobre o ser mulher.

A crítica falocêntrica aproveitou esse fato para fazer uma imagem das poesias e da pessoa de Gabriela Mistral que correspondesse à figura da mãe abnegada, mãe objeto, mulher que não tem voz e nem corpo, muito menos sexualidade. A leitura da exaltação da maternidade em sua obra correspondia aos valores que socialmente eram impostos à mulher. A poeta da maternidade se construiu como um estereótipo da mais profunda abnegação, seus poemas seriam os frutos de uma maternidade não realizada (é difícil para crítica não ligar os poemas de Mistral a dados biográficos). Estes seriam a prova de como a maternidade deveria ser sempre a razão de existir das mulheres e o seu mais nobre fazer na Terra. Essa construção social da leitura da poesia e da figura de Mistral, a qual virou um ícone para o seu país, esconde a verdadeira Gabriela e se prende a uma única leitura até os dias de hoje. Para Raquel Olea (2009, p.23), a poeta não podia se desvincular dessa imagem social criada em torno de seu nome, a “Madre de Chile”, porque era esse o discurso que legitimava a sua permanência no espaço e no tempo. Para Olea (2012), sua escritura se manteve lida com as mesmas significações e interpretações durante os anos, o que não aconteceu com os escritores chilenos como Neruda ou Huidobro.

Por isso, há uma dificuldade social e coletiva no Chile, analisando a produção crítica e midiática local a respeito, de lidar com a história de seu suposto filho, já que, filho ele de fato era, pois ela o criou. Uma polêmica que acabaria, nos dias de hoje, com um simples exame de DNA de suas ossadas, mas que é mantida assim, no mistério, para não ter a chance de destruir esse mito que se criou em torno dela. O mito da mulher perfeita ou completa, mãe, porém sem corpo e sem sexo, pudica e protetora que se

descorporiza para sublimar no filho a sua razão de viver — como foi a Virgem Maria para a Igreja Católica, mas agora uma santa índia, mestiça, camponesa, a mãe desse continente americano:

No es arbitrario afirmar que Gabriela Mistral, primeira Premio Nobel de America Latina há tenido una comprensión deficitária en la cultura chilena. Paradojalmente la operación cultural que la nombró “Poeta Nacional” es la misma que há preservado un conocimiento parcial y falseado de su vida y de su obra en el imaginario social. El saber especializado no ha logrado influir en la producción de una imagen pública de Mistral legitimada por haber sido una escritora y una intelectual moderna; una figura cultural compleja y disimil a veces, referida por lo heterogêneo y múltiple de sus indentificaciones femininas. (OLEA, 2009, p.19–20)⁵³

Na verdade, as significações, do que é ser mulher em sua obra, se constroem numa relação de dubiedade. Quando parece uma veneração e endeusamento da maternidade, a poeta nos traz uma poesia como “*Poema del hijo*”, que destrói essa imagem santa em sua segunda parte. Veja algumas estrofes deste longuíssimo poema que demonstram como Gabriela constrói essa dubiedade da maternidade:

Poema del Hijo **II**

Ahora tengo treinta años, y mis sienes jaspea
la ceniza precoz de la muerte. Em mis dias,
como la lluvia eterna de los polos, gotea
la amargura con lágrimas lentas, salobre y fria.

Mientras arde la llama del pino, sosegada,
mirando a mis entrañas pienso qué hubiera sido
un hijo mio, infante con mi boca cansada,
mi amargo corazón y mi voz de vencido.

Y com tu corazón, el fruto de veneno,
y tu lábios que hubieran otra vez renegado.
Cuarenta lunas él no durmiera en mi seno,
que solo por ser tuyo me hubiese abandonado.

Y em qué huertas em flor, junto a qué águas corrientes

⁵³ Não é arbitrário afirmar que Gabriela Mistral, primeira Nobel da América Latina teve uma compreensão deficitária dentro da cultura chilena. Paradoxalmente, a operação cultural que a nomeou “Poeta Nacional” é a mesma que preservou um conhecimento parcial e falseado de sua vida e de sua obra no imaginário social. O saber especializado não logrou influir na produção de uma imagem pública de Mistral legitimada por haver sido uma escritora e uma intelectual moderna; uma figura cultural complexa e distinta as vezes, reconhecida pelo heterogeneidade e pela multiplicidade de suas indentificações femininas.

lavara, en primavera, su sangre de mi pena,
si fui triste en la landas y en las tierras clementes,
y en toda tarde mística hablaría en sus venas.

[...]

Porque yo no cerrara los párpados, y loca
escuchase a través de la muerte, y me hincara,
deshechas las rodillas, retorcidas la boca
si lo viera pasar con mi fiebre en su cara.

Y la tregua de Dios a mi no descendiera:
en la carne inocente me hirieran los malvados,
y por la eternidad mis venas exprimieran
sobre mis hijos de ojos y de frente extasiados.

[...]

Bendito pecho mio en que a mis gentes hundo
y bendito mi vientre en que mi raza muere!
La cara de mi madre ya no irá por el mundo
ni su voz sobre el viento, trocada en miserere!

[...]

Mis pobres muertos miran el sol y los ponientes
con una ansia tremenda, porque ya en mí se ciegan.
Se me cansan los labios de las preces fervientes
que antes que yo enmudezca por mi canción entregan.

No sembré por mi troje, no enseñe para hacerme
Un brazo con amor para la hora postrera,
cuando mi cuello roto no pueda sostenerme
y mi mano tantea la sábana ligera.

Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje
con los trigos divinos, y solo de Ti espero,
Padre Nuestro que estás en los cielos!, recoge
mi cabeza mendiga, si en esta noche muero.
(MISTRAL, 2015, p.526–528)

Ser mãe também é um fardo e, principalmente, é incompatível com o ofício de escritora. Sobre isso, a pesquisadora chilena Susana Munnich diz em seu livro sobre Mistral:

La figura femenina de los textos poéticos de Mistral elige no ser madre, rechaza ser compañera de un hombre, destesta los quehaceres domésticos, su oficio es la poesía, se resiste a aceptarse a sí misma pasiva e incluso aboga por un mundo donde impere la ley del dios con minúscula, que manda amar y respetar a los humildes y a las mujeres. (MUNNISCH, 2005, p.13)⁵⁴

⁵⁴ Poucas mulheres, hoje em dia, se atreveriam a bendizer seu ventre, porque nele, morre a sua raça, como o eu do Poema do Filho. Que mulher se atreveria a dizer que nem o adultério e nem o assassinato podem derrubar a mãe de seu lugar absoluto como sustento do eu como em Electra nas Nuvens? Que mãe declararia festivamente como a do poema “Que não cresça” que ela também prefere congelar por cinco anos seu filho antes que vê-lo crescer, porque sua debilidade de varão o levará por terrenos perigosos e impróprios que o causarão a morte? Que filha se atreveria a identificar o seu pai com o ar, como o eu do poema do mesmo nome, e reclamar a independência de sua mãe, como o eu de A Fuga? Que namorada se compadeceria de seu amado como em A Piedosa, e o descreveria emparedado, sozinho, vaidoso, incapaz

A figura feminina citada no trecho acima é uma mulher transgressora e emancipadora que se desenha por toda obra poética de Mistral, enquanto em sua prosa, essa figura seria mais convencional e pregaria uma mãe submissa e uma mulher tradicional (MUNNICH, 2005, p.15). Para essa crítica, sua poesia que traz uma forte carga transgressora sobre os papéis da mulher e sobre o ser mãe:

Pocas mujeres, hoy dia, se atreverian a bendecir su vientre, porque en el muere su raza, como la yo del "Poema del hijo". Que mujer se atreveria a decir que ni el adultério ni el asesinato pueden derribar a la madre de su sitial absoluto como sostiene la yo de Electra em la nieba? Que madre declararia festivamente como la del poema "Que no crezca", que ella también prefere congelar em los cinco años a su hijo antes que verlo crescer, porque su debilidad de varón lo llevará por terrenos peligrosos e improprios que le causarán la muerte? Qué hija se atrevería a identificar a su padre com el aire, como la yo del poema del mismo nombre, y reclamar independencia de su madre, como la yo de "La Fuga"? Qué enamorada se compedecería de su amado como "La piedosa", y lo describiría emparedado, solo, vanidoso, incapaz de recibir ni de dar nada? Que mujer tendría la claridade suficiente para decir que ella no está dispuesta a entramparse em una relación amorosa em que los miembros de la pareja son desiguales? (MUNNICH, 2005, p.15)

Talvez, a transgressão dos papéis femininos se permite mais na poesia do que na prosa, porque naturalmente a poesia é um desvio da linguagem, isto é, da realidade, através da metáfora, o símbolo e a transfiguração, muito mais do que na prosa. Para Munnich, (2005, p.15), os artigos de opinião de Gabriela Mistral sobre o universo feminino foram tímidos e, em vários aspectos de hoje, conservadores. Porém, não concordo com a totalidade dessa visão de Munnich, acerca da obra em prosa e ensaística de Mistral sobre a mulher, pois encontrei diversos textos como: "Como yo escribo", já citado, no qual ela desconstrói a imagem pétrea da elaboração da escritura pelo escritor homem. Ela mostra que sendo mulher, sua elaboração literária se desvincularia do ritual tradicional ligado ao patriarcado. Ela escreveria em uma tábua sobre os joelhos, nunca solenemente em uma escrivaninha de biblioteca, com sua roupa de gala, como fazia Buffon. Gabriela também expôs em diversas entrevistas sua preocupação com os salários da mulher camponesa e da mulher operária, como quando chegou ao Brasil e disse que a industrialização foi pior para a mulher do que a Idade Média. Não chega a

de receber e nem de dar nada? Que mulher teria a claridade suficiente para dizer que ela está disposta a comprometer-se em uma relação amorosa em que os membros do casal são desiguais?

ser mentira sua frase: “Nós, mulheres na verdade não nos emancipamos nunca. Vivemos sempre presas a algumas ou diversas servidões” (MISTRAL apud SODREZ, 28 de abril de 1940).

Na verdade, são críticas pontuais e não recorrentes, mas que sugerem que Gabriela Mistral sabia que estava adentrando um universo não permitido às mulheres, principalmente às camponesas. E sua existência já é uma transgressão, necessitando em certa medida, conciliar a mulher que estava se tornando, com a mulher que era permitido ser. Por isso, há textos em prosa em que Mistral parece aderir à figura de uma mulher tradicional, o que reflete um conflito na própria persona de Mistral, entre as propostas feministas (direito a educação, ao trabalho, ao voto, à dissolução do matrimônio) e o ideal de mulher proposto pelo patriarcado.

A tentativa de conciliação entre a mulher que estava surgindo, em luta pelos seus direitos, e a mulher que sempre existiu, moldada para servir, obedecer e principalmente se calar, é uma constante, não apenas em Gabriela Mistral, mas também em Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Tal postura justifica-se como uma estratégia para se manterem livres de críticas no meio social e no meio literário que são majoritariamente compostos por homens. Enquanto o enfrentamento no dia a dia das imposições machistas, por essas escritoras, mostra uma nova evolução da mulher, tanto na vida quanto na escrita.

O que seria mais representativo da escravidão da mulher do que a concepção de maternidade do patriarcado? Para esse sistema, a função de vida e existência da mulher seria o de ser mãe, para essa função é que ela nasceria, cresceria e se formaria, nada mais. Para isso, ela deveria renunciar a toda e qualquer outra aspiração e suportar todo e qualquer sofrimento. Mãe não teria corpo nem sexualidade, a não ser quando fosse procriar e parir, o resto de seu corpo seria propriedade do seu marido e de seu filho. Falar da maternidade na poesia com uma visão sublime e redentora estaria apenas reproduzindo o patriarcado e não resgataria o empoderamento que pode haver na figura da mãe.

O significado do que é a maternidade também foi construído socialmente e nem sempre representou submissão e escravidão. Para as sociedades antes do patriarcado, ser mãe tinha a simbologia da Deusa. Essa figuração estava ligada a uma personificação entre mulher e natureza, mãe e terra. A bondade da subserviência é trocada por uma face ambivalente de força entre o bom e o mau. A mãe também tem seu lado terrível, como a natureza. Ela tudo dá, mas ela também tudo tira. E é essa visão que Gabriela resgata em

seus poemas. Ser mãe tem seu lado terrível. Para si e para os outros.

A mãe terrível e o terrível de ser mãe estão representados nos poemas de Mistral como *Poema del Hijo* e *Cordillera*. E muitas vezes esse resgate vem acompanhado de diálogo com a figura de mãe do patriarcado. Diferente de algumas análises críticas falocêntricas que enxergam apenas a referência à mãe virgem, pura e submissa. A mãe idealizada da sociedade em questão. Gabriela Mistral traz a outra face: transgressão por revelar o outro lado, por trazer ambivalência a uma imagem já consolidada. Pois o ventre materno é bendito, traz a vida e se transfigura em natureza, em elementos como a terra, a água, o ar e a cordilheira. Todos trazem em si a Grande Mãe. Nenhum ato considerado imoral tiraria da mãe o seu domínio absoluto (MUNNICH, 2005).

A predileção de escrever sobre o ser mãe, sobre a maternidade, foi explicada pela crítica tomando a bibliografia da poeta como fonte — uma tendência da crítica tradicional quando se depara com o texto de mulher. O fato de não afirmar que teve um filho oficialmente foi colocado como responsável pela linha de criação de Mistral. É como se a falta de parir um filho na vida real fosse a causa de ter cantado com tanta veemência este tema. Atualmente, a crítica chilena percebe que “*la mayor parte de las explicaciones ofrecidas acerca de la poesía de Gabriela Mistral pueden ser calificadas de una manera general, como extratextuales*” (Manuel Jofré apud MUNNICH, 2005, p.13)⁵⁵.

Para a teoria crítica contemporânea à poeta, isto é, para a recepção no mesmo período de publicação, o canto à maternidade tornava-se um canto à esterilidade, mais ligado à falta do que à existência desta. A esterilidade é enxergada como uma dor incomparável, profunda e devastadora, típica do sexo feminino (SAAVEDRA, 1958, p.77), porque ela fugiria do destino que estaria reservado a toda mulher — a mãe. As poesias de Gabriela Mistral, nesse sentido, foram usadas com esse tom moralizante: veja mulheres como a esterilidade é uma dor profunda que quase não se consegue colocar em palavras! Por essa razão, a dificuldade da sociedade e da crítica de assumir que Gabriela Mistral sim, teve um filho na vida real. Destruiria com a política de exemplo que fizeram a partir dos versos dela, os quais não seriam fruto de nenhuma falta real, mas de uma persona poética. Em seus poemas, a maternidade assume diversas funções e apresenta características às vezes dispare: ela tanto pode ser o instinto de conservação da espécie, como se fosse algo mais animal do que humano, como também

⁵⁵ Tradução: a maior parte das explicações oferecidas acerca da obra de Gabriela Mistral podem ser qualificadas, em geral, como extratextuais.

pode ser uma mistura entre dor e prazer, expressas pela falta de um filho nos braços, ou pela existência deste. De qualquer maneira, a vida da mulher, para a poeta, estaria marcada pela ausência ou presença da maternidade, e em qualquer sentido esse destino corporal a levaria à melancolia.

A recepção crítica contemporânea à obra de Gabriela Mistral apresenta a visão do patriarcado de que ser mãe é o natural da mulher, destino infalível do sexo feminino. Gabriela não se casou e não teve filho para os dados oficiais, significando uma fuga ao destino biológico trazido pelo sistema patriarcal. Entretanto, cantou a maternidade das mais variadas maneiras na poesia. Para uma teoria crítica paradigmática que tanto dizia ser neutra, é como se ela demonstrasse que o seu instinto animal (materno) continuava preservado, e que se não foi mãe, foi por uma fatalidade. De positivo nesta renúncia, para a moral patriarcal, havia seu imaculado corpo físico. Se não era uma mãe orgânica, então o seu corpo era virgem. Toda essa concepção e recepção que teve os seus textos na época, com base nessa figura imaculada que se criou para ser o exemplo de seu país, reflete-se em uma parte da crítica até hoje e na dificuldade de aceitar as evidências pessoais de que Gabriela Mistral, além de ter sido mãe na carne (ou mesmo mãe adotiva, isso também é rejeitado) foi lésbica e casada com sua secretária Palma:

Pienso que esta radical opción por la poesia de Mistral y la intransigencia com que recharzaba otras pasiones paralelas tiene que ver com su condición de mujer en un tempo em que todavía eran infecuentes los escritores de sexo feminino. Los Dolores que le ocasionó su oficio no fueron menores. Hasta el final de sus días se quejó de los envidiosos de manitas de murciélago, de los chismosos que enlodaban su reputación, de los que ambicionaban su puesto de cónsul, de los que le criticaban su poesía. Particularmente desagradables sentía a aquellos que no perdonaban que una mujer pobre, simple y provinciana como ella hubiese podido aceder a posiciones de tanta preeminência. (MUNNICH, 2005, p.32)⁵⁶

Para escrever, o patriarcado exigia da mulher essa renúncia a sua sexualidade, o que quer dizer, uma renúncia ao seu corpo. Gabriela Mistral se não foi mãe no corpo físico, foi mãe no corpo do texto. E essa maternidade textual colaborava para a

⁵⁶ Tradução: Penso que esta radical opção da poesia de Mistral é a intransigência com que rechaça outras paixões paralelas tem que ver com a sua condição de mulher em um tempo em que ainda eram deficientes o número de escritores do sexo feminino. As dores que ocasionou o seu ofício não foram menores. Até o final de seus dias se queixou dos invejosos de mãos de morcegos, dos fofoqueiros que manchavam sua reputação, dos que abicionavam seu posto de cônsul, dos que criticavam sua poesia. Particularmente desagradáveis sentia que eram aqueles que não perdoavam uma mulher pobre, simples e provinciana como ela pôde ascender a posições de tanta proeminência.

construção de uma imagem da poeta de “Madre Pura e Virgem”. A mãe do Chile. Como já expressei aqui, há imbuído nesta crítica, o pensamento idealizado da maternidade como função, destino e felicidade das mulheres. Gabriela Mistral teria sublimado esta ‘vocação’ final para se tornar escritora. Ou filhos, ou livros, dizia Nietzsche. O fato de ter sido professora de crianças e militante em favor dos povos originários da América Latina, também foi enxergado, por essa crítica masculina, como fruto de “*su ânsia insatisfecha de maternidad, que es, a la vez instinto feminino y anhelo religioso de eternidad*” (SAAVEDRA, 1958, p.27)⁵⁷.

Contudo, se essa visão da crítica muitas vezes é compartilhada pela própria Mistral, ela compartilha apenas em partes. Em alguns poemas, ela demonstra que ser mãe era o destino sublime da mulher. Era o seu ápice. Para Susana Munnich (2005), a poeta chilena procurou ser cautelosa, conciliar as ideias feministas de sua época (sobre o trabalho feminino e educação) com a valorização da mulher tradicional na figura da mãe. Não ser mãe se tornava um destino terrível compensado apenas pelo fazer poético. Contudo, ser mãe em outros poemas também teria um tom de fatalidade. A mulher em suma, teria um destino de sofrimento, quer que pela falta de um filho, quer pela presença deste. De qualquer maneira, ser mulher se definiria pela maternidade — numa relação ambígua entre ausência e presença. O que a crítica não percebeu é que a partir dessa obstinação de falar da maternidade, Gabriela a relacionava com a origem da escrita para a mulher, tornando esse canto materno na poesia, metapoético.

Cantar a maternidade torna-se metapoesia, porque por detrás do drama de ser ou não ser mãe, o que Gabriela Mistral canta é o drama de ser ou não ser escritora, dentro do sistema patriarcal, no qual se coloca até hoje como impossível a conciliação das duas funções. Esse dilema perpassa toda a sua obra e passa a ser um tema subsequente e intrínseco à questão da escrita e da maternidade. Deve-se refletir que, em sua época, a mulher ainda estava circunscrita ao espaço doméstico, e escrever representava essa saída do espaço privado para o público. A linguagem poética era permitida desde que essa fosse copiada, declamada de outros, pouco de produção dela mesma. Para a estudiosa de Mistral, Susana Munnich (2005, p.17), não haveria discurso mais político de uma mulher do que o poético. A ação de gestar e parir seriam sinônimos de elaborar e criar a linguagem poética.

Em relação à maternidade como mote, a Academia Sueca (a qual atribuiu o

⁵⁷ Tradução: sua ânsia insatisfeita de maternidade, que é, parte do instinto feminino e o anel religioso de eternidade.

prêmio Nobel para Mistral) vê sua poesia como originária da falta desta e sua figura novamente associada à “Virgem com o menino, mas também deusa pagã do amor antigo e cruel” (KJELL, 1971, p.13), e esta imagem, criada a partir de uma visão moral originária do sistema patriarcal, ajudou a divulgar a obra de Mistral ao mundo e a ganhar o Nobel. O que demonstra que a crítica tradicional, a qual diz valorizar a neutralidade e a universalidade, não passa de uma crítica com todas as marcas dos valores do patriarcado.

Se há a dúvida sobre a existência ou não de uma escrita feminina, o mesmo não se pode dizer da crítica, a qual fica evidente nestes comentários que é uma crítica masculina. Uma crítica parcial que analisa e lê as obras de escritoras como desvios do destino de subjugação do feminino. Mistral teria escolhido escrever e não casar com um homem, e talvez não parir. E essa situação também circunda a imagem de Henriqueta Lisboa, a qual não se casou e não teve filhos (essa se tem certeza) e sua descorporificação chega a ser tanta para a crítica, que quase se crê que ela fosse um sujeito neutro, ou homem. A masculinização das poetisas também é uma forma de esconder o seu corpo e isso ocorre de igual maneira com Gabriela Mistral. Para a crítica falocêntrica, é mais fácil aceitar esse outro caminho, visto como não natural, de uma escritora renunciar ao seu corpo e a sua sexualidade e ser um sujeito neutro, nem que essa renúncia seja apenas para os meios públicos e não em sua vida privada. Neste sentido, cheguei a uma fórmula contraditória do patriarcado: uma escritora sem corpo de mulher torna-se uma mãe imaculada diante do texto que pare.

No caso das poetisas, percebi como a crítica tradicional opta pela ligação entre a vida pessoal da autora e a análise da obra. Como já foi dito, Susana Munnich explica que quase sempre “*las explicaciones ofrecidas acerca de la poesia de Gabriela Mistral pueden ser calificadas de una manera general, como extratextuais*” (ibidem 2005 p.13)⁵⁸. Mário de Andrade, por exemplo, escreve em uma carta para Cecília Meireles, o quanto o prêmio Nobel chega para reverenciar e agradecer uma vida de dor e sofrimento. Como se este fosse um prêmio para a dor e não para o seu talento. “Esse suicídio, foi a fonte inspiradora de alguns dos mais apaixonados poemas da língua espanhola mais tarde, acrescentados do livro *Desolação*” (KJELL, 1971, p.28).

É como se fosse necessário para a mulher poeta renunciar a sua sexualidade, isto é, ao seu corpo, para que seus poemas pudessem ser reconhecidos pela sociedade. A

⁵⁸ As explicações oferecidas acerca da poesia de Gabriela Mistral podem ser qualificadas como extratextuais.

poeta se torna uma mãe virgem e pura como a santa Maria, diferentemente de outras poetisas, como Florbela Espanca, Gilka Machado ou Afonsina Storni que foram consideradas imorais pela crítica tradicional e pela sociedade. Seu filho ainda se suicida, é como se fosse a própria figura do sacrifício de Cristo.

Elas assumiram seus corpos e a sexualidade diante do texto, seus poemas apresentavam a corporalidade, o sensorial e o erótico do ponto de vista do corpo da mulher. Já Cecília Meireles, diferente de Mistral e Lisboa, casou duas vezes e teve três filhas, talvez por isso sua figura não representa uma santa, nem um sujeito neutro ou homem, mas uma mulher femininamente delicada, uma mulher submissa e com um corpo domesticado. Contudo, a poesia de Meireles será vista de igual maneira pela crítica patriarcal, descorporificada e sem nenhum grau de erotismo — ela é a mulher exemplo da feminilidade submissa — o que não corresponde à mulher real que foi Cecília — a que lutou para sustentar as filhas sozinha quando o marido se suicida, ou a que se indispôs com o governo Vargas e lutou pelas reformas pedagógicas da Escola Nova.

Para Valéry, há na poesia de Gabriela Mistral “*la sensación de la identidad substancial de la madre y de su hijo: la madre oprime contra ella su carne, su sangre y su leche*” (VALERY, 2009, p.190). Esse sentimento materno irá se transpor nos poemas em substâncias simples como: o pão, o sal, a água e a pedra. A leitura da mãe como pedra, na qual o seu filho é extraído do seu seio de pedra, tal como leite, pode ser lida no poema “A mulher e o seu Menino” de Cecília Meireles: “ele era pedra da minha pedra/mas nunca soube que era meu”.

Gabriela Mistral transforma lugares como a Cordilheira dos Andes em uma Persona — a Grande Mãe, por exemplo, na segunda parte do poema *Dos Hinmos*, o qual ela deu o nome de *Cordillera*:

CORDILLERA

II

Cordillera de los Andes
 Madre yacente y Madre que anda
 Que de niños nos enlouquece
 Y hace morir cuando nos falta;
 Que em metales y que en amiantos
 Nos aupaste las entrañas;
 Hallazgo de los primogénitos,
 Mama Oello y Manco Cápac,
 Tremendo amor y alzado cuerno

Del hidromiel de la esperanza

Jadeadora del Zodíaco,
 Sobre la esfera galopada;
 Corredora de meridianos,
 Piedra Mazzepa que no se cansa,
 Atalanta que em la carrera
 Es el caminho y es la marcha,
 Y nos lleva, pecho com pecho,
 A lo madre y lo marejada,
 A maná blanco y peán rojo
 De nuestra bienaventuranza.

caminas, madre, sin rodillas,
 dura de ímpetu y confianza;
 com tu siete pueblos caminas
 em tu faldas acingueñadas;
 caminas de noche y de día,
 desde mi Estrecho a Santa Marta,
 y subes de las aguas últimas
 el unicórnio del Aconcagua.

Pasas el valle de mis leches,
 amorantando la higuera;
 cruzan el cingulo de fuego
 y los ríos Dioscuros lanzas;
 pruebas Sargazos de salmuera
 y descienes alucinada...
 (MISTRAL, 2015, p.768–779)

Este longo poema com suas 14 estrofes e seus mais ou menos 148 versos compõe a segunda parte “Dos Hinmos”. Penso em uma análise de A Cordilheira, tendo em vista a corporificação da natureza e a transfiguração dos elementos, pois ela é em si a personificação de um grande monumento natural. Cordilheira é o nome do que chamamos em português de coletivo ou conjunto de montanhas. As montanhas de uma cordilheira geralmente são altas, com diversos tipos de vegetações do sopé ao topo, e seus cumes passam as nuvens e são cobertos de gelo. Aqui, a Cordilheira da qual fala Gabriela Mistral é a sua Cordilheira, a da sua infância, a de seu Valle del Elqui, a Cordilheira Americana — Andes, talvez por isso se sentisse tão representativa da América do Sul e não apenas de seu país, porque como filha dos Andes, ela seria de todo continente como as suas montanhas.

Já no segundo verso do poema, ela já diz em quem a Cordilheira se transforma: na mãe. Uma mãe que jaz e que anda e que é imprescindível à vida do lugar e das pessoas que vivem em seu entorno: “*y hace morir cuando nos falta [...]tremendo amor y alzado cuerno/del hidromiel de la esperanza*”. Essa mãe tem duplo movimento,

vagarosos e rápidos, é “*pedra Mazzepa que no se cansa*” e “*es el camincho y es la marcha*” e nesse contraste de passos, a Cordilheira-Deusa Mãe nos leva e nos traz o melhor que o seio materno “pecho con pecho” pode oferecer; “*o maná blanco y peán rojo*”, quer dizer o alimento mais puro do céu.

O poema é todo construído em cima de referências mitológicas incas como Mama Oello y Manco Cápac, deuses irmãos enviados pelo grande deus Iti para ensinar os homens e mulheres a construir uma civilização. Mama Oello ensinava as mulheres a tecer e as tarefas domésticas, enquanto Manco Cápac ensinava aos homens a agricultura, a pesca, a religião e etc. A Cordilheira, além de trazer os deuses para a Terra, ela própria é uma deusa — serpente que estende o seu corpo por sete povos, ou seja, os sete países sul americanos entrecortados pela Cordilheira dos Andes: Venezuela, Peru, Equador, Bolívia, Argentina, Chile e Colômbia. Ela a água é e o leite de seus povos, matando a sede destes e gerando o seu alimento.

O maná é uma comida bíblica e divino e representa uma equiparação da Cordilheira com o retorno à Terra Prometida, a qual todo seio materno representaria. Dessa maneira, esse caminho e essa marcha, essa paragem e esse novo caminhar fazem alusão ao povo hebreu que, fugindo da escravidão do Egito em direção à Terra Prometida, permaneceu 40 anos parado vivendo no deserto. Esse alimento é a provisão divina que cai do céu para alimentar aquele povo, tal como a Cordilheira-Mãe que alimenta fartamente quem vive no entorno. Neste poema, podemos ver a imagem do maná branco, do pão vermelho, da água e do mel, do leite fazendo alusão a uma vivência de fartura e promessas que se estende desde o cume da montanha até o vale, isto é, por todo corpo daquela Mãetanha.

O maná floresce da boca de Deus: “Sim, ele te humilhou, e te deixou ter fome, e te sustentou com o maná, que nem tu nem teus pais conhecíeis; para te dar a entender que o homem não vive só do pão, mas de tudo que sai da boca do Senhor disso vive o homem” (BÍBLIA, Deuteronomio, 8:3). Enquanto no Novo Testamento, Jesus ao ser tentado por Satanás no Deserto disse-lhe: “Nem só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus” (Mateus, 4:4). Na Bíblia, o verdadeiro maná seria a palavra saída da boca de Deus. A palavra que se fez carne e que criou o mundo.

Com essa imagem, Gabriela Mistral coloca não só o corpo ou a carne na poesia, ela resgata o corpo da poesia. A palavra se fez carne, se fez maná. A Cordilheira é a “*Carne de piedra de la América*”. Ela é Deus e maná ao mesmo tempo. Deus não! Deusa. Na poesia de Gabriela Mistral, Deus tem sexo e é feminino. Deus é a mãe e aqui

é a própria Cordilheira, com seus peitos de pedra que, como uma “*leona que era nuestra madre/y de pie nos amamantaba!*” Tanto é que a poeta explora neste poema o duplo sentido em espanhol da palavra falda: “*Caminas, madre, sin rodillas/com tu siete pueblos caminas/em tus faldas acigüeñadas*”. Falda representa as anáguas da saia da mãe como também os sopés das montanhas.

Este poema também faz uma crítica à colonização e coloca lado a lado os povos colonizados e os colonizadores. Compara a sina da colonização com a saga transcrita e vivida na Bíblia pelos povos antigos: “*Suelde el caldo de tu metales/los pueblos rotos de tu abras/cose tus rios vagabundos/tus vertientes acainadas!*”. A Grande Deusa Mãe tudo dá, e a exploração dos seios das montanhas remete ao modo nômade e viril com o qual o povo hebreu seguia sua jornada.

A terra e a água, como a montanha começam a ser vistas como receptáculos vazios de onde o alimento surgia por força do homem. É na passagem de Moisés em Êxodos que se inicia a transição do Matriarcado para o Patriarcado. Inclusive ele manda destruir imagens de santos, os quais na verdade são imagens de deusas personificadas em animais e plantas. Da mesma maneira, neste poema, vemos a alusão a animais como víboras, alpaca, viscacha, puma, leona, etc. Animais aludidos no sexo feminino e que fazem a transição entre o amor e a morte. Como nessa estrofe:

Extendida como una amante
y em los soles reverberada,
punzas al índio y al venado
com el gengibre y com la salvia;
em las carnes vivas te oyes
lento hormiguero, sorda vizcacha;
oyes al puma ayantamiento
a la nevera la despeñada,
y te escuchas el próprio amor
em tumbo y tumbo de tu lava...
Bajan de tí, bajan cantando,
como de núpcias consumadas,
tumbadores de las caobas
y rompedor de **araucarias**.^{59 60}

Como na estrofe acima, o poema *Cordillera* também faz esse jogo entre o amor e

⁵⁹ Extendida como uma amante/e nos sóis reverberada,/pulsa o índio e os veados/com o gengibre e com a sálvia/nas carnes vivas te ouve/retardar formiga, ensurdecer o rato;/ouvir nos conselhos da puma/o despencar das geleiras/e te escutas seu próprio amor/derrubando e derrubando a tua lava.../Você desce, desce cantando,/de núpcias consumadas/tombadores de mogno/destruidor de Auracárias.

⁶⁰ Auracária é uma espécie de árvore que ocorre tanto no Chile quanto no Brasil, sendo a espécie do Brasil uma espécie endêmica.

a morte, no qual ela vê um animal como o puma que sobrevive da morte (ele se alimenta de carniça) copulando, isto é, trazendo a vida “*oyes al puma ayuntamiento/a la nevera la despeñada/y te escuchas el proprio amor/em tumbo y tumbo de tu lava...*”. O som do amor que ressoa pela neve do pico das montanhas é ameaçado pelo vaivém da lava da montanha, a qual em qualquer momento pode entrar em erupção, levando tudo que está em volta, inclusive o puma, à morte. A Cordilheira é descrita também como amante, não só como mãe, pois para sê-la, antes fora amante “como de núpcias consumadas”. Uma amante da própria terra que gera a sálvia e o gengibre, a carne viva. Essa dualidade entre os temas e a ambiguidade entre as situações é descrita por Susana Munnich como o ponto central da obra mistraliana. “Seu edifício textual” (MUNNICH, 2005, p.26).

A Cordilheira ama através da morte, gera vida depois que mata. Resta da mãe, os seus contornos entre nuvens e sombras, entre caminhos de pedras, palavras e silêncios: “*em los umbrales de mis casas/tengo tu sombra amaritada*”. Seus muros e seu vale guardam uma espécie de arca. Sua paisagem, o alimento. Sobra depois do amor e da morte os fantasmas do Vale; “*em una madre desollada*”. A poeta vive ali, respira e inspira poesia que daquela Grande Mãe exala. Mesmo que ela lhe pareça triste, desolada. Desolar-se é tomar-se de uma tristeza que não se conforma e que não se fixa, que não cria territórios. A lembrança e a permanência da colonização rodeiam a Cordilheira. Todos agora a saqueiam e tiram seus metais, sujaram seus rios. Ela anda e corre com as suas saias. E ainda tira seu seio e como uma leoa oferece leite, pão, água e mel. O mais importante é que ela guarda o maná. Assim como a Arca da Aliança. A Arca é o objeto no qual Deus enviou suas tábuas da lei e a vara de Arão que floresceu. Na mesma epístola, a lei traz a sombra do futuro e não a imagem correta das coisas. Sombra e nuvem são parecidas. Cobrem os objetos e lugares e não tem forma definida. Para Nietzsche, o filósofo alemão, a sombra traz consigo a ambiguidade, ambiguidade tão cara aos poemas de Mistral:

Certamente saberás que amo a sombra como amo a luz. Para que haja beleza do rosto, clareza da palavra, bondade e firmeza de caráter, a sombra é tão necessária quanto a luz. Não são adversárias: antes elas tomam amigavelmente a mão uma da outra e quando a luz desaparece, a sombra foge dela. (NIETZSCHE, 2013, p.18)

A sombra traz a luz, para Nietzsche (2013) as sombras têm medo do homem e por isso fogem dele. Se ela foge, a luz não poderá chegar, o que significa que para o filósofo a razão só se solidifica por meio do reino do obscuro. A realidade por meio do

sonho. A Cordilheira representa isso. Suas altas montanhas percorrem o chão até o céu. Vai da terra para cima das nuvens. Concilia os contrários milenarmente sem fazê-los perder sua individualidade. Como desejava Nietzsche com a sua teoria. Como Gabriela via as coisas, a Cordilheira e a poesia. O céu não deixa de ser céu, apenas toca a terra através do precipício. Beira-se a morte para ganhar a liberdade e a vida.

A Cordilheira Mãe é eterna, é mítica, cuidou dos povos indígenas ancestrais, cuidou dos incas e agora cuida dos camponeses que dela dependem para sobreviver. Seu maná é como a palavra da Deusa para a poeta e para o caminhante, a inspira e a sustenta. Sem a poesia, não se tem a verdadeira aliança. Pois: “*Anduvimos como los hijos/que perdieron signo y palabra*”. Perdendo-a, restam o silêncio e as nuvens da Cordilheira, resta o vazio a ser preenchido com a arca, como fantasma de Viracocha; “*vaho de niebla y vaho de habla*”. A ambiguidade é vista por Mistral como parte das coisas e as polaridades inseparáveis (MUNNICH, 2005). Por isso a palavra, ou o maná, traz o silêncio, o amor; a morte, a vida; os fantasmas do vale.

O mistério e o fantástico permeiam por todo poema. Além da passagem bíblica, o poema está recheado de lendas e de passagens sobrenaturais. Para o crítico Eduardo Peñuela Cañizal (1965), o imaginário mostra o que a realidade não tem. Na poesia, ela tem o poder de trazer dimensões de um espaço e tempo que não se revelam no cotidiano. O não compromisso com o real ou com a temporalidade linear e a imprevisibilidade é constante da poesia da Modernidade e presentes na obra de Mistral. Embora o discurso da poeta chilena não se fragmenta.

A Cordilheira dos Andes faz parte do ambiente em que Gabriela viveu a infância. Em que ela nasceu e cresceu uma camponesa pobre, filha de uma mãe abandonada pelo marido. Sua mãe parece se confundir com as próprias montanhas. A vida em um lugar peculiar como aquele, entre campos e altitudes, só poderia gerar uma poesia com um vocabulário autêntico: “*que en metales y que em amiantos*” ou “*hidromiel de la esperanza*”.

Não foi Gabriela Mistral que habitou o Vale do Elqui, mas foi o Vale que permaneceu em Mistral transfigurando-se em seus poemas. É como se sua imagem e sua sombra se fundissem com sua poesia. E essa imagem guarda o vale. Nos olhos da poeta estão os contornos das montanhas, e em seus gestos emanavam “uma experiência cheia de mistério, muito mais velha que ela, que parecia transcender à sua própria existência” (ANDRADE, 1955, p.218). Como nessa poesia que parece tão imparcial como uma ode, ela por vezes se coloca: “*o devanándome en tu niebla*” ou “*y la tarde me cae al pecho*”.

A parte sensorial do poema é toda dela. A Cordilheira a toca. Além do peito e das mãos “tanteandote”, o poema pede para escutar, para ouvir os sons da Cordilheira e do Vale e ainda há a boca que se alimenta e mama.

Os poemas de Mistral revelam a face singular daquela paisagem que fica entre abismos e montes, entre rios e gelos, entre mata rasteira e alta e florestas nas encostas. A poeta chilena não só carregava essa paisagem consigo, mas se deixava atravessar por ela. “*Sueño de piedra que soñamos/piedras del mundo pastoreadas*”. Mesmo longe, mesmo morando em outras cidades e países, Mistral habitava o Elqui, “en luna llena de fantasmas”, criando um território imagético que se personificava em seu corpo e em sua obra. Gabriela, o Elqui e as montanhas fundem-se em uma só poesia. Morre o corpo, mas fica a obra e o vale. O corpo agora é a sombra que restou do tempo e daquele lugar, eterno nas formas e nos temas da poesia mistraliana.

É difícil encontrar uma análise da obra de Gabriela Mistral que dissocie sua imagem e sua figura corporal de seus textos. Ela se torna mais uma personagem em meio à obra que transcende o tempo. Gabriela sozinha não passava de Lucila, e ela precisava do texto para produzir a Mistral, a poeta. Ao nomear a realidade, a poeta corporifica o espaço ao redor dentro do poema. Esse espaço foi o vale do Elqui, mas também poderia ser outro. Os outros espaços que foram perpassados pelo corpo da poeta ou por sua leitura feita com todo o corpo. Neste sentido, Cecília Meireles descreve a poeta chilena, analisando sua imagem, o seu próprio rosto, que se confunde com sua obra:

Tenia um rostro sanguíneo, com grandes ojos claros que frecuentemente cerraba, lo que daba una expresión grave y vaticinadora. El cabello corto comenzaba a plateársele em las sienes. Tenía um aire maduro, sólido, lento. Cuando sonreía, su sonrisa se mantenía por algún tiempo. [...] Tal vez yo esperaba encontrarme com una persona más triste, ya que eran sus poemas de angustia los que mejor conocía em esa época. Sentíase índia, aunque jamás puso em claro su ascendência. Pero de esse supuesto origen indio hacía derivar su tendência a la placidez, la sobriedad de sus movimientos y aquel aire soñoliento, sus ojos semicerrados, que llegaba a darle, a veces, un aspecto de ciega. (MEIRELES, 2005, p.12–14)⁶¹

⁶¹ Tinha o rosto sanguíneo, com grandes olhos claros que frequentemente fechavam, o que dava uma expressão grave e profética. O cabelo curto começava a embranquecer nas fontes. Tinha um ar maduro, sólido, lento. Quando sorria, seu sorriso se mantinha por algum tempo. Talvez eu esperava encontrar-me com uma pessoa mais triste, já que eram seus poemas de angústia os que melhor eu conhecia na época. Sentia-se índia, ainda que jamais pos em claro sua ascendência. Mas dessa suposta origem índia derivava sua tendência à placidez, a sobriedade de seus movimentos e aquele ar sonolento, seus olhos semicerrados, que chegava a dar-lhe um aspecto de cega.

Para Cecília Meireles, Gabriela Mistral obrigava a criar não pela alegria do gesto lúdico, mas pela agonia da salvação — contra o mal e a morte: “é, pois, uma criatura inadaptada às possibilidades usuais do mundo. E disso vem sua legítima grandeza” (MISTRAL, 2004, p.15). Ela lhe parece habitar o país da ausência e o sobrenatural se torna familiar. O vale do Elqui se torna um lugar onde ela poderia depositar a dor do mundo (MEIRELES, 2004, p.8), que tanto recolhera em sua personalidade. O espaço ganha atemporalidade e a sua obra, um corpo que tenta ultrapassar a morte para se salvar da ausência que tanto cantou. Enquanto Henriqueta Lisboa, também coloca, em sua análise sobre Mistral, o corpo da poeta como parte do corpo de sua obra: “Gabriela Mistral era uma criatura extraordinária, de porte elevado e extrema simplicidade. Sabedoria no modo de expressar e candura nos olhos verdes. Como São Francisco preferia compreender do que ser compreendida” (LISBOA apud STEEN, 1982). Já disse Camus, em o Mito do Sísifo que:

[...] ao longo de todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos carrega. Mas sempre chega um momento em que é preciso carregá-lo. Vivemos para o futuro: amanhã mais tarde, quando você tiver uma situação com o tempo você vai compreender. Essas inconseqüências são admiráveis porque, afinal se trata de morrer. Mas chega um dia e o homem vivifica ou diz que tem trinta anos. Afirma a sua juventude. Mas nesse mesmo lance, se situa em relação ao tempo. Ocupa ali seu lugar. Reconhece que está num dado momento de uma curva que confessa ter de percorrer. Ele pertence ao tempo e, nesse horror que o agarra, reconhece nele o seu pior inimigo. Amanhã, ele queria tanto amanhã, quando ele próprio deveria ter-se recusado inteiramente a isso. Essa revolta da carne é um absurdo. (CAMUS, p.14–15)

De acordo com o crítico Júlio Saavedra Molina (1958), a obra de Mistral enfrenta o contraste entre o reino do mal e a concepção humana do bem. A miséria da morte contra a grandeza do amor. A única realidade de uma existência humilhada passa a ser a inquietação. Gabriela Mistral sabe disso, e ela enfrentou a consciência da morte habitando a solidão e preenchendo o vazio com a poesia. Para Cecília Meireles (2004), tudo na história da poeta chilena foi perda e separação. Talvez por isso a necessidade da autora de não se fixar. De mover-se. De desfazer e refazer territórios. Enquanto suas imagens poéticas, seus espaços imagéticos fincaram raízes lá naquele vale. Tanto é que *“es difícil separar em la obra de Gabriela Mistral la parte de hechos vividos por ella y*

la parte de situaciones imaginados” (Molina, 1958, p.39)⁶².

Cecília também analisa o quanto há da infância de Gabriela, isto é do vale, nos poemas dela: grutas de água, árvores, pedras, raízes e perfumes. Elementos que também fazem parte da poesia ceciliana. Substancial. Cecília enxergava Mistral como uma pessoa com constantes enigmas. O sentimento trágico da vida apodera-se de seus poemas, o que se confunde com a sua trajetória orgânica e pessoal. Mas isto não quer dizer que as tragédias da vida humana de Gabriela foram responsáveis pela vida literária de Mistral. Apenas se complementam num todo em um projeto estético no qual, sua autora é parte de sua obra, e sua face transfigura-se em poesia.

⁶² É difícil separar na obra de Mistral os feitos vividos por ela das situações imaginadas.

A COSTURA: TEXTOS E TECIDOS

8. CAMINHOS BIOBIBLIOGRÁFICOS COMUNS: AS MESMAS IMAGENS OU AS MESMAS HISTÓRIAS?

Sempre fomos o que os homens diziam que éramos,
agora somos nós que dizemos quem somos.

Ligia Fagundes Telles

Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral; três poetisas que são contemporâneas entre si, latino-americanas, professoras, folcloristas, defensoras da literatura infantil e da infância, unidas por um mesmo gosto pelo poeta Tagore, cada uma com uma obra única para além dos modismos literários. Vidas paralelas, mas vidas que se assemelham em uma interligação entre vida e obra, entre literatura e experiência vivida, entre ficção e realidade, entre a persona de cada poeta, sua poesia e o seu ser. As três tiveram uma trajetória não só literária muito parecida, mas também de atuação política e até de vida pessoal. E uma se reconhecia na outra, admirando a obra uma da outra, desenvolvendo estudos e análises sobre a obra da colega, e reconhecendo na outra, um pouco de si mesma.

Gabriela Mistral nasceu um pouco antes de Cecília e Henriqueta. A poeta chilena nasceu em sete de abril de 1889. A localidade em que nasceu Mistral é um pouco mais distante do nascimento das outras duas, na província de Vicuña no Chile. Cecília Meireles nasceu também no dia sete, mas do mês de novembro de 1901, no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro. Henriqueta Lisboa nasceu no mesmo ano que Cecília, 1901, mas no dia 15 de julho na cidade de Lambari, Minas Gerais.

A localidade, o espaço geográfico, em que cada uma surgiu, irá marcar profundamente não só o modo de ser das poetisas, mas as peculiaridades de suas poesias. O mar do Rio de Janeiro não saía dos olhos da menina Cecília, o jeito mineiro de ser e a cidade de Lambari não saía da personalidade da menina Henriqueta e o Vale do Elqui da vida de Gabriela Mistral. De repente, cada espaço em que elas viveram transforma-se em matéria orgânica para a construção de seus poemas. Assim como cada pedaço da vida. Remenda-se. Transfigura-se. O tempo e o espaço se perdem. E a relação que primeiramente tinha a obra e com o vivido se desconstrói. E da mesma maneira que o espaço, os acontecimentos trágicos da vida da pessoa de cada uma. Vivificam-se.

Maria Lúcia de Resende Chaves define assim a relação entre obra e vida, entre experiência dos sentidos e ficção, entre vivência e escrita:

Essa escrita mimetiza cenas da vida parecendo serem cenas da vida a mimetizar a escrita. A experiência, o sonho, o desejo, o horizonte de vida como sendo a escrita que a vida esculpe no chão, na pedra, nas páginas do corpo das pessoas, no mar, no fogo, no corpo do livro, nas folhas e troncos das árvores de onde sai o papel, em tudo que existe entre céu e terra, no mundo enquanto tela, página, seres, canvas abertos. O livro, por muito conter, por muito trazer da bagagem de sua história, perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem onde se desvanecem os limites da distinção entre dentro ou fora, mundo ou livro, verdade, memória, teoria, ciência, magia ou ficção. (CHAVES, 2001, p.36)

Cecília Meireles perdeu o pai antes de nascer, perdeu a mãe aos três anos, perdeu os irmãos. Gabriela Mistral teve um pai que abandonou a família e sua mãe teve que arcar com os filhos, sozinha. Henriqueta teve pai e mãe, mas teve uma irmã que morreu muito pequena e doente. Essas perdas sempre são relacionadas pelos críticos aos seus estilos poéticos, pois essas experiências, para a crítica tradicional, as teriam ensinado a lidar com a transitoriedade e com o efêmero, características já consagradas pela crítica na obra poética das três.

Três poetisas que buscaram adentrar territórios não permitidos, e que encontram na confluência de uma com a outra, o destino trágico da mulher que se coloca como protagonista em dado momento da História. Em determinada época, as três passaram a vivenciar e circular o mesmo tempo-espaço. Gabriela Mistral veio morar no Brasil no período da Segunda Guerra. Morou em Petrópolis na época em que Cecília morava no Rio de Janeiro, e Henriqueta Lisboa em Belo Horizonte.

Pelo Estado de Minas Gerais, as duas poetisas, amigas de Henriqueta, demonstravam fascinação. Gabriela viajou para Belo Horizonte para proferir uma conferência sobre o livro de Henriqueta Lisboa: *O Menino Poeta*. A conferência em si foi uma surpresa para Henriqueta. Foram 11 dias de estadia de Gabriela na capital mineira. Segundo Ana Pizarro (2005), Gabriela Mistral se apaixonou por Minas por ter uma geografia montanhosa e característica provinciana o que lembrava o seu *Valle del Elqui*. Neste mesmo período, Cecília Meireles estava elaborando o *Romanceiro da Inconfidência*. Foram 10 anos de pesquisa, na qual Henriqueta Lisboa a ajudou com material, com indicações e com parte do estudo, já que, ela, Henriqueta, escreveu também um livro sobre a Inconfidência Mineira, chamado *Madrinha Lua*. Para aprofundar este trabalho, Cecília Meireles viajou várias vezes para Minas Gerais, sendo recebida pela poeta mineira.

Figura 6 - Gabriela Mistral em Conferência sobre *O Menino Poeta* de Henriqueta Lisboa, Belo Horizonte, 1942.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

As três poetisas tentaram se encontrar, mas esse encontro acabou não dando certo. É visível, nas cartas que trocaram entre si, o desejo de um encontro único. E esse encontro seria realizado na casa de Gabriela Mistral em Petrópolis no Estado do Rio de Janeiro. Perto da casa de Cecília. Gabriela Mistral é quase uma ponte entre as três; o tronco, o meio. Mas esse tronco poderia ser Cecília. E em determinado momento, o tronco era Henriqueta. Aliás, foi Cecília Meireles que apresentou a poeta chilena à Henriqueta Lisboa, e Henriqueta à Mistral, tudo por correspondência. No dia 12 de outubro de 1939, Cecília Meireles envia o endereço de Gabriela Mistral a Henriqueta em uma carta, com a certeza de que Gabriela gostaria muito de se comunicar com a poeta de *Prisioneira da Noite*.

Com frequência, Gabriela Mistral passou a ser assunto em diversas cartas entre as duas poetisas brasileiras. Desde a sua vida literária, quanto à vida pessoal. Os prêmios, os trajetos — “Gabriela está em Paris. O que nos contará quando voltar!” (MEIRELES, 16 de janeiro de 1945), o semblante, uma nova publicação e até o seu estado de saúde — “Disseram-me que veio nos jornais um telegrama anunciando o estado gravíssimo de Gabriela” (MEIRELES, Rio, 22 de janeiro de 1948). Isso foi observado nas leituras das

cartas que Cecília enviou a Henriqueta e que se encontram no arquivo da escritora mineira, acervo que hoje pertence à UFMG.

Havia entre as três, além de troca de cartas, troca de livros recém-publicados por elas. Cecília Meireles deu para Gabriela Mistral o livro de Henriqueta Lisboa, *Enternecimento*. E *Enternecimento* remete a *Ternura*. O título de um dos livros de Gabriela Mistral. Mas isso é mais do que uma simples coincidência, é a chamada confluência. Enquanto Cecília tem certeza de que Gabriela dirá coisas lindas sobre os poemas da escritora mineira. Assim, as três se comunicaram entre cartas de 1931 a 1949.

As Três poetisas foram protagonistas tanto da vida quanto da escrita. Desterritorializadas de si-mesmas, elas passam de ser vivente, que se mobiliza dentro de um espaço e tempo real, ao fluir dos acontecimentos, para serem seres de voz e palavra. A referência e a ciranda de conceitos das palavras não é algo que elas teriam intimidade, e essa dificuldade com as palavras é assumida por Cecília Meireles em uma de suas cartas para Henriqueta:

Tantas vezes temos conversado sobre esses grandes assuntos, e uma e outra sabemos tão bem como as palavras são impossíveis para comunicar o que elas nos trazem no seu mistério que V. me perdoará dizer-lhe apenas minha melancólica surpresa. (MEIRELES, Rio, 24 de setembro de 1947)

Da mesma opinião de Cecília sobre a relação entre mulher e palavra, Gabriela Mistral diz: “a palavra não é reino da mulher porque ela já vem carregada de uma carga conceitual do mundo paradigmático” (Mistral, 1945 p.183). No decorrer da existência da história, durante milênios, as mulheres foram destinadas ao silêncio. Por isso, elas preferem a materialidade das palavras, ou o seu próprio corpo. O corpo de cada palavra. Para Henriqueta Lisboa, a palavra é “um corpo inanimado à espera de sopro vital, capaz de ressurgir tantas vezes quanto for convocado para o milagre de romper as pedras do silêncio, vibrar, dizer” (LISBOA, Palavras de Poeta, Arquivo de Escritores Mineiros, sem data). Figurar o corpo no silêncio e transfigurar o corpo do silêncio, eis o objetivo da poesia da Modernidade. Tanto assim, que Barthes pontua (1971, p.90): “a desintegração da linguagem pode levar a um silêncio da escritura”. A desintegração da linguagem para as mulheres não seria um exercício, mas algo a que elas já estavam fadadas pela imposição social, o que faz as mulheres escritoras terem uma familiaridade

com os restos da escritura, com as sobras da voz ou com o seu completo apagamento.

Em seu ápice, Mallarmé esperava, através da poesia, reestabelecer o silêncio original de cada palavra limpando-a de sua referencialidade (STEINER apud CHAVES, 2001, p.35). Neste sentido, o silêncio da escritura, marca da Modernidade, seria algo corpóreo para as escritoras mulheres, pois o isolamento e a negação da palavra fazem parte da sua história como mulher dentro do patriarcado. A poesia, principalmente na Modernidade, permite que se valorizem os espaços vazios, a negação, a solidão e silêncio, espaços que ela conhece muito bem. A busca desse não lugar na linguagem faz retornar a palavra para a sua origem primeva que, como Barthes coloca:

Para certos escritores a linguagem primeira é a última saída do mito literário, recompõe afinal aquilo de que pretendia fugir; que não há escritura que se mantenha revolucionária; e que todo silêncio da forma só escapa à impostura por mutismo completo [...] A literatura levada às portas da Terra Prometida, ou seja, às portas de um mundo sem literatura. (BARTHES, 1971, p.90–91)

A literatura feita por mulheres coloca em evidência duas coisas: o corpo e o silêncio. Barthes foi um teórico literário que ficou famoso por evidenciar a morte do escritor diante do texto e dizer que o texto mata o autor, ou que o autor morre para que exista o texto, isto é, escrever seria comparável ao suicídio e o texto bastaria por si mesmo. Pois, para o estruturalista francês: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco e preto aonde vem se perder toda identidade a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p.65).

Contudo, a emergência da mulher na literatura como autora evidenciou a marca de gênero, o que significa que trouxe para a cena do texto: o corpo de quem escreve. Se para Barthes, a escritura é a negação do corpo de quem escreve, a crítica feminista e as próprias autoras evidenciam ao contrário, pois toda escritura seria fruto de um corpo social, cultural e que tem sexo — como mostra o sufixo -a da palavra: autor-a, escritor-a e por que não, poet-a? O corpo sozinho não passa de um fragmento, ele precisa do texto para existir. O texto e o corpo fazem a autora.

Para Chaves (CHAVES, 2001, p.35), o silêncio na linguagem é “provocado pelos espaços vazios do texto, por frases desmanchadas, por mudas palavras, e é este silêncio, vindo do interior da linguagem”. As três poetisas parecem dominar essa provocação. Elas atuam dentro desse relegado silêncio para buscar esse outro, aquele

que nasce dentro de cada palavra pelo exercício de negação da mesma.

Como a crítica tradicional nem sempre conseguiu entender essa atuação que o silêncio provoca na vida e na obra das mulheres, todas as três levaram a fama de descorpóreas, ligadas ao tema da morte, do transitório e do efêmero. De uma poesia antissocial e distante da sociedade. Uma tese que as separa individualmente e pontua suas obras de forma estereotipadas. Não considera o silêncio como força criadora da onde a mulher fala, nem o trabalho de atuação que elas fizeram em rede. Uma crítica que não deixa de ser parcial e que retrata a visão masculina sobre a obra e o fazer literário das mulheres. Não vê que a relação entre morte e escrita no texto das três é acentuada pelo exercício do mito.

Considerarei tradição literária, aqui, o ciclo de produção, publicação, leitura e recepção de obras de literatura, tanto das que foram construídas anteriormente, quanto das que estão sendo produzidas ao mesmo tempo em que a obra da autora que está sendo considerada. É Antônio Candido que coloca que a literatura é “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-as aceitando-as, deformando-as” (CANDIDO, 2011, p.84). Isso significa que toda obra que circula entre autor, leitor e crítica deve ser considerada e não apenas as já do cânone. E também que “a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito” (CANDIDO, 2011, p.84). O que resulta em perceber a obra literária não de forma isolada, nem totalmente individual, mas em consonância com outras obras e com outros autores.

O valor da individualidade não é descartado, mas é visto dentro de um movimento mais amplo. Por serem autoras que foram criticadas pelo individualismo, a ideia do maior crítico literário brasileiro reforça a concepção de que as obras destas autoras não estavam tão isoladas assim, elas se comunicavam principalmente uma com as outras. Mas isso não interfere em analisar que elas prezaram pela solidão de estilo, ou por um caminho literário a parte dos modismos. Como disse Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa, em uma de suas correspondências, sobre o caminho literário que elas escolheram:

De V. mesma, de sua arte, de sua intenção poética, do seu caminho que escolhe para seguir — só V. mesma é que deve falar: porque o valor de cada um de nós vive, com sua forma total, só na nossa consciência, inatingível à curiosidade alheia. (MEIRELES, Rio de Janeiro, 1931)

Para Cecília Meireles, o caminho literário que elas resolveram seguir só pertence a si mesmas, e só para si mesmas, elas devem satisfação. Essa imposição pessoal diante do estilo de certo modo se torna necessária para que elas possam sobreviver diante do cânone. O cânone foi, e ainda o é em certa parte, na época destas autoras um privilégio dos homens escritores e é natural que elas não se encaixassem totalmente nele. Não significa que elas não estivessem inseridas numa outra tradição ou círculo de produção literária. Por isso, deve-se analisá-las:

Não pela perspectiva da crítica tradicional que tenta rotulá-las e estereotipá-las, mas sim pelo viés que tende a vê-las de maneira articulada e engajada no que tange às ideias de integração das culturas entre os diferentes da América Latina, como também no que diz respeito à atuação dessas mulheres dentro do universo literário. (SILVA, 2015, p.167–168)

Neste sentido; Cecília, Gabriela e Henriqueta podem ser lidas dentro de uma nova tradição construída por mulheres poetisas de toda América Latina. Um grupo de autoras que, embora disperso pelo continente (Pizarro, 2004) mantiveram entre si uma rede de convergências e paralelismos. Convergências em relação ao tema e ao discurso sobre o espaço da mulher e da escritora latino-americana. Paralelismo na sensibilidade estética. Um grupo: “*articulado virtualmente em diálogo de lecturas, medo, éxito u también realizado através de encuentros (...). Este grupo marca em su conjunto um momento primevo, pero definitivo a nivel latino-americano, de los discursos de la mujer intelectual*” (PIZARRO, 2004, p.176).

Elas se articularam tão bem entre si, e em torno de interesses comuns como a literatura e a poesia. O ensino, o folclore e o tema da infância se colocaram presentes na trajetória das três coincidentemente. Mas o que parecia semelhança, na verdade representa os únicos espaços permitidos para as mulheres adentrarem o território público, já que esses temas abrigariam de alguma forma a maternidade, remetendo-se às funções que elas ocupavam no território privado:

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 dos mortos. (MEIRELES, 1959, p.102)

Como Cecília Meireles diz no trecho acima; a oralidade é um terreno conhecido das mulheres. Mas só uma parte dela, a que faz parte da esfera dos cuidados, espontânea e sussurrada, porque existente nos cantos da casa, quase em silêncio. A oralidade que pertence ao conhecimento popular é permitida, passando de geração e geração através dos lábios da mulher. O Folclore, por ser reino do conhecimento não sistematizado, pôde dar à mulher, a detenção desse saber e de sua palavra; oral, maleável, de voz baixa que quase se perde entre os ventos dentro do espaço do quarto, da cozinha e da sala. Diferente da oralidade ensaiada, sistematizada, eloquente como o discurso e a oratória, apossadas pelos homens porque destas emanavam o domínio da praça e da rua.

Contar histórias e cantar músicas de ninar se tornariam atividades femininas porque estas fariam parte do pacote da maternidade. Contam-se histórias e cantam-se músicas para cuidar de alguém. A narrativa oral tem a função pedagógica de orientar e de ensinar os pequenos a seguir e caminhar. As vozes murmuradas da mãe e da avó os perseguirão por toda a vida a dizer o que é certo e o que é errado. Talvez por essa razão, o folclore estivesse mais presente na obra e na vida das três autoras, constituindo um campo conhecido para a criação poética. E não é por acaso, que as três poetisas irão defender o folclore no espaço público, o trazendo para o reino da poesia.

Trabalhar fora seria permitido se neste trabalho a mulher pudesse exercer sua função ‘para o qual nasceu’, de mãe. Cuidar de crianças, ensinar crianças, se importar com crianças, escrever para crianças seriam ações que compartilhariam desse mesmo predicado: mulher-mãe. Salaria Cecília Meireles: “Como em grande número de casos as poetisas ibero-americanas têm sido professoras, os assuntos escolares, o interesse (ainda maternal) pelos alunos, e a nota patriótica não são difíceis de encontrar em muitos de seus versos” (Meireles, 1959, p.88).

No cruzamento bibliográfico entre estas três autoras, notei a incrível semelhança entre suas vidas e carreiras literárias. Elas começaram a vida profissional como professoras primárias e foram pioneiras na implantação da Escola Novista, Cecília e Henriqueta no Brasil e Gabriela Mistral no México. As três escreveram para crianças. Como já foi dito, foram pesquisadoras e divulgadoras do folclore latino-americano. Cecília Meireles escreveu um livro sobre o folclore: *Batuque, Samba e Macumba* e outro sobre Literatura Infantil. Henriqueta também escreveu um livro sobre Folclore: A primeira Biblioteca Infantil do Brasil também foi fundada por Cecília no Rio de Janeiro

e contou com instalações interativas montadas por ela e pelo seu marido, o artista plástico Fernando Correia Dias que se matou no ano de 1935.

Henriqueta trabalhou a vida toda como professora, proferiu palestras e escreveu artigos e ensaios sobre os dois temas. Gabriela Mistral viajou o mundo divulgando e falando sobre as origens e a importância da cultura ameríndia. Militou em favor da educação camponesa. Gabriela também fundou uma biblioteca no México. As três viajaram por diversos países, Henriqueta um pouco menos, e em missões diplomáticas, saíram para o mundo Cecília e Gabriela. E de maneira significativa, as três abriram a literatura infantil para o gênero poético.

Um dado de vida semelhante entre Mistral e Cecília: seus companheiros se suicidam e lidam durante toda a vida, com perda de familiares como pai, mãe e filho de maneira muito similar. Gabriela Mistral ainda teve o suicídio do seu filho Juan Miguel acometido aqui no Brasil. Quando ele morreu, segundo PIZARRO (2005) Mistral escreveu uma carta rotativa que deveria passar de mão em mão e depois voltar para ela contendo tentativas de explicações para o ato do filho. Da mesma maneira agiu Meireles, quando seu marido morreu, também escreveu uma carta rotativa aos amigos que depois de lida deveria voltar para ela.

Na vida de Henriqueta não teve suicídio e ela também não se casou. Mas perdeu uma irmã doente quando pequena. Na negação do matrimônio, processa-se a morte por ela mesma. Aqui, o contexto da vida da autora desta pesquisa também se intercrucza: comecei a escrever poesia quando criança (as três começaram muito novas) e minha vida profissional se iniciou na Educação Infantil como professora de crianças. Tive na infância, como Gabriela Mistral, o meu vale, o vale do Juquery. Fui professora em uma escola do campo (semelhante a Mistral que começou como professora de crianças camponesas) e lutei pela reforma da Educação Infantil do Campo em minha cidade e na escola em que atuava. Fui representante do Folclore no Conselho Municipal de Cultura de Araraquara.

Um dado da minha vida pessoal; meu ex-companheiro (o pai da minha filha) tentou suicídio algumas vezes de uma maneira inconsciente. A saída foi a separação que não deixa de ser uma morte. Neste cruzamento de biografias semelhantes, da autora que aqui escreve com as autoras lidas, há um espaço de tempo que nos distancia, enquanto

seus corpos vivos não existem mais, mas estão latentes no *corpus* de suas obras literárias que se entrelaçam e que circundam nossas leituras e análises⁶³.

Como define Benedito Nunes em *Aceitação da Noite* (NUNES, 1998, p.390), a busca por uma identidade nos faz construir “biografias que tecem as diferentes partes de nossos eu divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude”. As semelhanças de todas essas trajetórias, separadas desta pesquisadora apenas pelo espaço-tempo, se imbricam entre si e se fundem com a escrita, com a escrita dos poemas e com a escrita desta tese. A solidão de cada percurso revela-se uma efusão de subjetividades. Própria da aceitação da morte como o limite deste tempo-espaço.

Guardadora da oralidade popular, da fala sussurrada, a associação entre mulher e narrativa é tão grande que o pesquisador Jaime Ginsburg, em seu livro *Literatura, Violência e Melancolia* (2013) descobriu que a literatura brasileira se constitui em cima de um ritual sacrificial: “É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história” (GINSBURG, 2013, p.61). Os autores brasileiros, homens, sentem a necessidade de assassinar uma personagem feminina para que o narrador principal possa se afirmar diante do enredo. Já que as narrativas orais imaginativas estavam na boca da mulher, para o homem se apossar destas e se constituir narrador, agora na escrita, era preciso eliminá-las do enredo, e para isso, a morte se torna uma saída:

A literatura brasileira, seria ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. Os escritores, sem combinarem entre si, professam um compromisso comum para dar visibilidade a um movimento melancólico. De tempos em tempos, uma figura feminina entrega-se para que a narração se constitua. (GINSBURG, 2013, p.62)

Interessante observar esse duplo movimento, para um homem se tornar narrador, é preciso que uma personagem feminina seja assassinada durante a narrativa

⁶³ O fato de eu colocar dados bibliográficos meus é para reforçar o princípio de confluência e de rede que se estabelece não só entre as autoras temas das pesquisas, mas entre elas e aquela que investiga, entre a obra e autora que se torna um pouco personagem e as poetisas temas, um pouco autoras desta tese também. O princípio de semelhança surge inconscientemente na procura por um tema que seja capaz de falar de nós-mesmos, de nos lermos e nos revelarmos. A pesquisa nunca é neutra, nunca é uma escolha aleatória, apesar de as três terem sido escolhidas sem ter em vista essa semelhança, pois foi uma escolha inconsciente. E nesta inconsciência há a descoberta daquilo que nos aproxima mais do que se possa imaginar. A distância do objeto investigado que o investigador deve ter é uma máscara que precisamos colocar para o texto se fazer independente. Ela existe, mas não é estanque, e quando esbarra no interesse pessoal, essa máscara expõe os limiares entre o real e a imaginação, entre o social e o pessoal.

(GINZSBURG, 2013), e para uma mulher se tornar poeta? Haveria a necessidade do suicídio do homem? Agora em carne e cor viva? Transgredir o silêncio com a sua escrita levaria o seu companheiro ao assassinio dele próprio. Figurativamente e fisicamente.

Para Benedito Nunes (1998), a insatisfação consigo mesmo e o incômodo e a dificuldade do ser de lidar com uma realidade cada vez mais ambígua, faz com que haja a transformação da angústia contemplativa em poesia. No caso aqui, a ambiguidade da realidade é causada pelo questionamento da estratificação das polaridades. Essas deixam de ser estanques a cada poesia escrita e publicada por uma mulher. A cada nova subjetividade escrita por quem estava até aquele momento na condição do outro. À margem, com o silêncio como linguagem e a solidão como forma. No máximo o sussurro. Há a partida desta margem pelas três poetisas, mas também há o retorno. O pensamento linear da Modernidade Material é substituído pela linguagem cíclica que o advento das mulheres na escrita trouxe.

Embora a solidão fosse parte do processo criativo, e as três a estimassem, ela não teria um fim em si que não permitisse a formação de uma rede de confluências entre elas. Se de um lado, a busca pela individualidade se torna a presença da mulher escritora, isso não chega a ser um abandono total do círculo literário. Apenas elas procuraram em vida se relacionar mais umas com as outras. Pois: “a grande tarefa de todas elas, é o dever de ser o que elas entendem por mulher” (TOURAINÉ, 2004, p.27). Contudo, não quer dizer que elas representassem em suas obras debates assumidamente feministas, e as três foram até acusadas de não abordarem os problemas que a mulher enfrentava na sociedade patriarcal, o que destoa da preocupação que elas demonstram em suas cartas: “Ah, Henriqueta, eu nunca fui feminista, mas acho que vou acabar sendo, por me convencer de que as mulheres têm mais talento e seriedade entre, que os homens!” (Carta de Cecília a Henriqueta, Rio: 17 de outubro de 1949).

A coincidência maior entre as obras destas três poetisas se dá pela maneira como foram lidas e recepcionadas pela crítica tradicional, uma leitura que influencia até hoje a abordagem teórica projetada sobre as suas obras. Vistas principalmente como poetisas etéreas e desencarnadas, isto é, sem corpos e alheias ao mundo, essa visão influenciou a circulação e o estereótipo de suas poesias no mundo acadêmico, mídia e escola; de que elas não escreveram e falaram de mulher.

Para Ana Cristina Cesar, em seu artigo; *Mulher: Essa palavra de luxo*, (1993) Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa fundaram uma maneira da mulher escrever no Brasil. Esse artigo é feito de recortes de outras falas e textos de outros autores sobre as

duas poetas e sobre a existência ou não de uma literatura feminina. Contudo, Ana Cristina Cesar se apossou desses discursos como se fossem seus, construindo uma unidade entre opiniões que pareciam até então dispares, mas que, selecionadas e postas na ordem em que ela construiu e imaginou uma personagem chamada Sylvia Riverrun, brasilianista e professora da Universidade do Texas, para falar o que ela pensava.

A opinião da personagem Sylvia Riverrun é a parte central desse artigo, tanto é, que ao final, Ana Cristina Cesar acrescenta outro texto da mesma autora, feito em um outro momento como errata. Em outro artigo, “*Rio Corrente, Depois de Eva e Adão*”, Ana Cristina (1993, p.163) conta como costurou o texto: *Mulher: Essa palavra de luxo*, enfatizando exatamente a pessoa e a opinião de Sylvia Riverrun, sua personagem. Por essa razão, esse artigo, não foi escrito de forma tradicional e muito menos de modo aleatório, há a efetiva incorporação do discurso de outrem ao texto que é de Ana Cristina.

A poeta da geração de 70 coloca a sua voz na boca da brasilianista frente à tarefa de analisar Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Sylvia Riverrun falou o que Ana Cristina Cesar queria falar e o que ela pensava acerca da poesia dessas duas autoras. Há um jogo de máscaras aqui. Tanto é que, Cesar precisou de outro artigo para defender a posição de Sylvia. O espelho de si-mesma. Assim, também se utilizaram das máscaras e da leitura em espelhos as poetas de nossa análise. Por isso, trato a exposição sobre Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa em *Literatura e Mulher: Essa palavra de Luxo* como sendo a opinião de Ana Cristina Cesar, pois os seus recortes se tornam como ela mesma chama de *Dramatis Personae*, uma obra entre a via acadêmica e a ficção.

Neste sentido, segundo Ana Cristina Cesar; Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa fundaram uma maneira da mulher escrever poesia no país. Isso significa que essas duas poetas criaram um *corpus* literário que se tornou a matriz para uma nova geração de mulheres poetas. O que Ana Cristina Cesar questiona, é o motivo pelo qual Cecília e Henriqueta se tornaram sinônimos de poesia de mulheres, pois para ela, as duas poetas passaram longe do Modernismo e da renovação estética na linguagem. Para responder a essa questão, ela percorre as definições tradicionais do poético e do feminino e mostra como essas definições tradicionais se confundem. Diz Ana Cristina César (1993) que, se perguntarmos para a população em geral o que é poesia e o que é o feminino as respostas serão quase as mesmas. O feminino e a definição de poesia tradicional compartilham quase os mesmos adjetivos. Daquilo que é puro, inefável, líquido. Poesia estética, correta, de temas delicados, límpidos.

A ensaísta carioca mostra que essa visão acabou enrijecendo os conceitos do que é o feminino e do que é poesia. Como se a mulher não pudesse escrever a não ser de forma interiorizada tida como feminina, deixando de lado uma gama de possibilidades de escrita de fora como a poesia engajada, a de linguagem despojada, a paródia e o casual:

O que interessa é que Cecília, Henriqueta atrás, acabaram definindo a poesia de mulher no Brasil. E nessa água embarcaram outras mulheres que surgiram depois. É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista — irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser... Cecília é virtuose, tem belos poemas, e e *toujours une femme bien élevée*. As duas são figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é consagração que critico, nem a marca nobre. Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem, no entanto, se colocarem como mulheres. Marcaram não a presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher. (CESAR, 1983, p.142)

Contudo, Cesar não contextualiza a produção de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa com o momento histórico em que as mulheres viviam, nem as vê em conjunto. Como a crítica tradicional, ainda as analisa de forma individualizada e descontextualizada diante de um tempo em que ser mulher e escrever já era subversão. Embora diga que “as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. Mulher sempre engrossou demais o público de literatura, mas raramente os quadros dos produtores literários” (CESAR, 1993, p.141), a poeta carioca não analisa o que significa a produção destas poetisas diante deste contexto e nem as vê em comunhão e em confluência de estilos.

Em relação à linguagem, Ana Cristina Cesar (1993) diz que Cecília e Henriqueta fundaram uma maneira da mulher escrever, mas não atenta para o padrão imposto pelo patriarcado, sobre como deveria ser a escrita produzida por mulheres. Veja como exemplo o que sofreu Gilka Machado⁶⁴, com sua linguagem simbolista e erótica, considerada imoral pela crítica tradicional. Cecília e Henriqueta sabiam disso, como também Gabriela Mistral, e por isso, as três fizeram uma poesia que transita entre aquilo

⁶⁴ Gilka Machado (1893-1980), poeta simbolista, subverteu a linguagem poética e chocou a sociedade ao colocar o homem como objeto de desejo de uma poesia erótica e amorosa feita por uma mulher. Suas poesias foram tidas como confissões de uma vida promíscua (para a crítica tradicional, sempre a obra e a vida da mulher se confundem) e sua figura e suas poesias foram banidas dos meios literários e sociais durante muito tempo, e até seus filhos sofreram com essa exclusão.

que já se esperava e se permitia a uma mulher escrever, e uma obra altamente subversiva. Elas criam uma máscara, uma persona que sabe manejar entre a figura de poetisa que o Patriarcado esperava (submissa, aérea, dócil) e aquela que realmente tinham dentro de si (subversivas, transgressoras, questionadoras). Elas sabiam que se assumissem a figura total da poeta subversiva estariam fadadas à loucura e a exclusão tanto dos meios literários, quanto da sociedade. Para Gralia Lopez Gonzalez (GONZALEZ, 1990, p.21), a mulher na escrita tende a uma linguagem que foge do normativo, porque este, com suas regras, representa a língua do patriarcado:

[...] en la cultura occidental, supone una concepción logocêntrica, construcción masculina de una tiranía de la ratio, por lo que, desde una perspectiva crítica feminista, puede hablarse de un orden falologocentrico. Los textos impugnadores muchas veces tienden a la parodia, la magia, el carnaval, lo sensorial, lo poético y lo erótico como forma de desconstruir el orden de lo exacto, lo formal, lo sagrado, lo racional o lo simbólico. De esse modo cuestionan e historian la vision occidental dominante, subvierten, por decirlo así, el discurso monológico institucional. (GONZALEZ, 1990, p.21)⁶⁵

Talvez se elas não soubessem transitar entre o esperado e o desejado, como escrita de mulheres, transgredindo essa forma para um lugar, uma técnica não permitida, elas não teriam se sobressaído naquele momento. Se elas tivessem permanecido dentro dos limites da escrita de salão, seus nomes não seriam lembrados. Já se elas tivessem rompido totalmente com o paradigma de escrita de mulher, teriam se assassinado para a recepção contemporânea de suas obras. Veja o exemplo do que aconteceu com a recepção de Anita Mafalti nas artes plásticas por um artigo crítico de Monteiro Lobato, e as consequências disso para toda a sua carreira e para a sua vida.

Apesar disso, podemos chamá-las de subversivas sim, porque foram além do que esperavam para uma obra de mulher, porque adentraram e se mantiveram como referência dentro de um cânone tão fechado. E subversivas porque falaram sim sobre mulher, sobre o que é ser mulher, mas de maneira figurativa. Outro aspecto que Ana Cristina César não analisa, é o conjunto da obra de cada uma. Livros como o *Romanceiro da Inconfidência* e *Madrinha Lua* passaram batidos. Ela parece que se

⁶⁵ Na cultura ocidental, supõe uma concepção logocêntrica, construção masculina de uma tirania da razão, pelo que, dentro de uma perspectiva crítica feminista, pode falar de uma ordem falocentrica. Os textos impugnadores muitas vezes tendem à paródia, à magia, ao carnaval, ao sensorial, ao poético e ao erótico como forma de desconstruir a ordem do exato, o formal, o sagrado, o racional e o simbólico. Deste modo, questionam e historiam a visão ocidental dominante, subvertem, por dizer assim, o discurso monológico institucional.

centra na recepção crítica da obra dessas autoras, mas a maneira como constrói o ensaio, a análise definitivamente cai sobre a obra, a técnica e o estilo das duas poetisas.

No Brasil, então as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E exatamente por ser o primeiro ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham. Repare que não estou criticando Cecília, mas examinando a recepção da sua poesia, o lugar que ela abre. Cecília é boa escritora, no sentido de que tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas como se sabe não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira. A modernidade nunca passou essas poetisas, que jamais abandonaram a dicção nobre e o falar estetizante. Baudelaire já transtornara a rígida relação entre poesia, dicção nobre e assunto elevado, causando o escândalo que instaurou a modernidade poética. O modernismo brasileiro abriu-se para a modernidade. Cecília e Henriqueta continuaram a falar sempre nobres, elevadas, perfeitas. (CESAR, 1993, p.141)

A ensaísta e poeta da geração de 70, no trecho acima, confunde Modernismo e Modernidade, diz que sua crítica é direcionada à recepção da obra de Cecília, mas nota-se que a mesma recai sobre a autora carioca. César coloca Cecília como a matriz para as poetisas contemporâneas a ela, pioneira e referência de autoria feminina. Mas contribui para uma visão negativa dessa referência, quando escreve que Cecília foi uma boa escritora porque tinha técnica, mas *que* “não teve nenhuma intervenção renovadora na poesia brasileira”. Esse pensamento de Ana estava alinhado com uma corrente crítica e estética que acreditava no Modernismo como o ápice da Modernidade. É como se existisse uma linha evolutiva de Baudelaire até a época dela e, dentro dessa linha, os artistas se encaixariam ou não, numa escala crescente onde o novo/melhor substituiria o velho/pior em termos de técnica, ideias estéticas e estilo. E como se essa substituição se afirmasse na completa negação do passado.

Existe uma discussão sobre se a poesia subjetiva, com uma linguagem mais hermética (isto é voltada para si mesma), seria ética com o seu tempo histórico ou não. Essa discussão viria desde o Romantismo, desde que a poesia assumiu a linguagem poética como foco, diferenciando da poesia épica e dos clássicos onde os temas eram mais importantes: “Por isso, as relações entre o poeta e a sociedade só podem, a meu ver, serem fisgadas pelo desvendamento de seus respectivos modos de vinculação aos dois tempos descritos: o das circunstâncias e o das interseções culturais” (BARBOSA, 2005, p 16).

Para João Alexandre Barbosa, o poeta moderno despreza a história, e o tempo do poema se configura no questionamento da linguagem: “Nesse sentido, o tempo do poema não existe a não ser como espaço das relações: entre o poeta e a linguagem o poema acena para a intemporalidade” (BARBOSA, 2005, p.16). Neste sentido, a intemporalidade do poema e a busca de uma linguagem que bastasse a si mesma são características da Modernidade. A questão é saber o motivo pelo qual Cecília foi cobrada, Gabriela e Henriqueta por sua vez, e ainda o são, pela escolha do caminho à parte do Modernismo. O que não significa que elas estivessem situadas fora da Modernidade. Modernismo e Modernidade são dois conceitos diferentes. Modernidade é um conceito mais amplo, e tem duas divisões: a Estética e a Material. A Estética iniciou-se na primeira metade do século XIX com Baudelaire e Edgar Allan Poe. Modernismo é um movimento de características muito bem definidas, síntese de movimentos vanguardistas do final do século XIX e início do século XX, pois, a teoria literária reconhece hoje que a intemporalidade na literatura não significa que a obra que faz jus a ela esteja isenta das marcas das circunstâncias em que foi produzida. A linguagem e a circunstância se inserem em seus corpos textuais.

O dilema entre escrever uma poesia mais voltada para a comunicação social ou para a própria linguagem foi e é um conflito da poesia moderna independente do gênero do autor. Affonso Berardinelli, em seu ensaio “*As muitas vozes da poesia moderna*”, critica o livro *A Estrutura da Lírica Moderna* de Friedrich (1978), por este considerar como representativa apenas uma vertente da poesia moderna; a tríade Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, uma poética da poesia pura e do hermetismo na qual se sobressairia uma:

[...] fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história, a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente. Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase de todos ausentes) seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. (BERARDINELLI, 2007, p.21)

Berardinelli, nesse capítulo, tem o mérito de apresentar *as mil ramificações do estilo poético moderno*, de mostrar que a poesia moderna não se fundou unicamente na lírica hermética e que houve muitas outras vozes de igual valor como Emily Dickson ou Rilke, e muitos poetas como Brecht que procuravam dialogar com o contexto histórico e social em que se inseriam, fazendo da poesia também comunicação de ideias como queria Elliot. Contudo, a “*poesia despersonalizada e alheia à história*” também é política quando se analisa que ela é fruto de mudanças de paradigmas e modelos estabelecidos tanto na arte quanto na vida, desde o Romantismo.

A crítica que ele faz às chamadas características da Lírica Moderna, coletada e estruturada por Friedrich, sobre a poética de origem hermética “*fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço tempo sem relações causais [...] poesia alheia à história*” se parece muito com as críticas que foram feitas à obra das três poetisas analisadas; de terem uma produção alheia ao seu tempo histórico e uma poesia etérea, vaga e mística.

Para contrapor a esses argumentos, tanto de Berardinelli, quanto da crítica a essas três escritoras, ressalto que a poesia moderna, quando apresenta a fugacidade do tempo, o faz como uma forma de questionamento ao ordenamento desse tempo pela história, a qual impõe uma linearidade ao sujeito, escondendo a multiplicidade e a fragmentação do ser. Por essa razão, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral, ao tratarem da efemeridade da vida, da busca da intemporalidade, da morte, das coisas fugidias da vida, estão falando e tratando de temas modernos: “A busca do intemporal afunda o artista moderno no transitório, no fugitivo e no contingente porque este mais do que artistas anteriores — assume a consciência nostálgica da eternidade” (BARBOSA, 2005, p.31)

Nossas autoras assumem essa consciência nostálgica da eternidade ao buscar na poesia a transformação das circunstâncias em algo mais profundo, em um sentimento de todos. Essa busca leva à transcendência da realidade, o que para Adorno em si já é manifesto do dilema histórico da Modernidade, a qual se funde numa aparente individualidade, mas que expressa o universal humano:

Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciaram. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no

individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido anunciando deste modo [...] no fundo algo particular acorrenta o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p.66)

A crise maior da Modernidade, entretanto, é definir o que seria esse universal humano, pois, a emergência de diferentes grupos e manifestações em decorrência da descoberta desse individuado, expõe um humano dividido, fragmentado e múltiplo, capaz de assumir diversos papéis, enquanto o poeta assume uma outra persona (“*o poeta é um fingidor/finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente*”) (PESSOA⁶⁶) para falar muitas vezes de si-mesmo e da própria poesia. Nesse sentido, é natural que esses diferentes grupos, como por exemplo, as vanguardas artísticas e as vanguardas políticas, procurassem especificar suas linguagens, caracterizá-las, e construir redes de confluência tanto nas ideias quanto na estética. Ao formalizar construções metalinguísticas, isto é, ao debruçar-se sobre as suas próprias especificidades através dessa mesma linguagem, estes grupos buscaram justificar e afirmar uma individualidade. E não é diferente com as mulheres, que desde a Revolução Francesa viram o lema de igualdade e liberdade se tornar utopia se elas não tivessem ido cada vez mais à busca de seus direitos, e na arte e na literatura não é menor a busca de reconhecimento público de seu fazer artístico.

O ensaio ficcional “*Um teto todo seu*”, de Virginia Woolf, profundamente metalinguístico, trata os motivos e as causas pelas quais não teríamos uma tradição feminina na literatura. Por que não teríamos uma irmã de Shakespeare? Para Virginia Woolf (2005), as causas estão nas condições de vida que foram elencadas às mulheres, condições estas que matariam qualquer pretensão das mesmas à intelectualidade. Virginia Woolf enumera essas condições de vida que negava o acesso da mulher à literatura em: forte submissão, alheamento de si mesma em face da vontade do outro, a não aceitação de sua obra por parte de uma crítica masculina, a falta de condições materiais tanto em quesito da educação, quanto do acesso aos meios que permitiriam à mulher viver de sua literatura. Esse livro de Woolf pode ser colocado como o nascedouro da crítica feminista na literatura.

A crítica feminista como um todo, nesse sentido, é produto da Modernidade e faz sua leitura do cânone, da tradição e da literatura, bem como do papel da mulher

⁶⁶ Os versos mais conhecidos de Fernando Pessoa são do poema Autopsicografia que foi publicada em Cancioneiro — Obra Póstuma do escritor português.

escritora e poeta nesse contexto marcadamente metalinguístico. O que apreendo é que essa necessidade de falar de si mesmas, de a escritora e a poeta se redescobrirem como mulher e como artista, não nasceu com a crítica feminista; na verdade, a crítica feminista é que nasce desse movimento. Posso entender como críticas, mulheres escritoras que estudam a produção literária feita por outras mulheres, e, por essa razão, querem discutir não só as noções de gênero, mas o que é literatura e o que é a linguagem.

No ensaio de Ana Cristina Cesar (1993) já citado, Cecília e Henriqueta são acusadas de não levar as futuras gerações de autoras a inovarem na linguagem. Ana Cristina não problematiza que essas duas poetisas tiveram que se impor, tanto em relação à tradição, quanto ao novo propagado como uma nova tradição pelo modernismo. Mesmo que tiveram que resgatar suas antecessoras, o que se mostrava um trabalho quase impossível. Havia um vácuo no passado. Em quem elas se espelharam? Bárbara Heliodora (1758), a quem coube o título de primeira poetisa do Brasil, teve seus manuscritos rasgados. Outras ficaram no anonimato, outras foram silenciadas. Neste sentido, a poeta e ensaísta carioca deseja fazer uma crítica feminista da obra destas poetisas, mas caem no estereótipo já designado pela crítica falocêntrica às mesmas.

A crítica canônica geralmente as vê de forma isolada e não em conjunto, muito menos em confluência no que elas se tornam teóricas de si mesmas e uma da outra. A relação entre Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa foi além da amizade pessoal. Quando Gabriela morou no Brasil, e posteriormente, elas formaram essa rede de confluências, a qual Ana Pizarro (2004) denominou de “*invisible college*”⁶⁷, isto é, um intercâmbio cultural, literário e teórico que existiu através de cartas e conferências entre as escritoras latino-americanas na primeira metade do século XX:

Ana Pizarro (2004) ressalta a importância da formação de grupos de mulheres que se articularam com a finalidade de promover tanto suas obras quanto a produção de autoria feminina. Desta forma, Pizarro apresenta o conceito de *invisible college* pensando a partir das particularidades em torno do universo feminino, em especial dentro do cenário latino-americano. Ao definir esse termo, a autora 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 acabou favorecendo uma postura de reflexão acerca da própria condição a que elas estavam circunscritas. (SILVA, 2015, p.168)

⁶⁷ Invisível Colégio.

Esta rede manifestou-se de maneira virtual e presencial, uma rede na qual as três trocavam leituras e interpretações acerca de si mesmas, de uma para outra, através de cartas e artigos. O intuito dessa troca não era apenas a compreensão crítica, mas também a mútua divulgação. Era uma maneira de se defender de um círculo de produção, recepção literária, historicamente fechado às mulheres, pois: “*el costo social es grande entre ellas, que necessitan asentarse em su situacion de marginalidad para constituir-lo em lugar de enunciación*” (PIZARRO, 2004, p.168)⁶⁸.

No caso desta pesquisa, observei que, para Cecília ter dedicado o poema *Trabalhos da Terra* a Gabriela Mistral, ela precisou se tornar leitora do livro *Ternura* de Mistral, referenciado no *corpus* do poema no primeiro verso: “*Lavradeiras de ternuras*”. Ela corporiza tanto o livro, quanto a sua autora no poema. Há um convite subtendido de Cecília a Gabriela para ela passar de autora homenageada na epigrafe, a leitora especial de *Trabalhos da Terra*. Com esse poema, Cecília instiga Gabriela a ler, não só *Trabalhos*, mas também seu conjunto, *Vaga Música*, da mesma maneira que ela leu *Ternura*.

E nessa espiral, de uma autora leitora a uma leitora autora para uma nova autora leitora, há uma transformação da poeta citada em personagem, seus corpos no *corpus* do poema, e a metalinguagem que aqui se expressa nada mais será do que a consciência na linguagem desse movimento. O *invisible college* torna-se visível no texto, confundindo-se com a descrição de uma pela outra quando existentes como corpos físicos. Assim fala Cecília Meireles de Gabriela Mistral da época em que se conheceram no Brasil:

Porque o simples, o que ela pretendia, era de uma natureza tão rara que aos olhos inadvertidos pode parecer complicado e o popular que ela tanto amava é um popular de tempos de ouro com palavras ainda não exaustas novas e sumarentas, faladas por criaturas autênticas, num mundo intacto. Por isso mesmo, a sua é uma poesia clássica no que tem de modelar, de exemplar, no sentido, no vocabulário e na dicção [...] Era assim Gabriela — ou pelo menos era esse um dos seus aspectos significativos, nos seus tempos de Brasil: figura emancipada de gestos com valores de estatuária, movimento vagaroso e que ela atribuía às suas possíveis heranças ameríndias, com um modo de olhar para as coisas em espírito e eternidade que talvez fosse a marca de seu sangue bíblico; e uma elegância de conversar, ao mesmo tempo discreta e inesgotável, que fazia o seu convívio tão agradável como se em lugar de falar, ela se estivesse lendo — e era uma leitora equivalente aos melhores instantes de gregos, latinos e castelhanos,

⁶⁸ Tradução: O custo social é grande para elas, que necessitam resolver a sua situação de marginalidade para constituí-lo em lugar de enunciação.

com a acentuação contemporânea de églogas e idílio redivivo.
(MEIRELES, 2003, p.8)

Neste trecho, visualizei a transfiguração do corpo da poeta na análise de sua poesia. O primeiro argumento resulta na analogia da linguagem poética de Mistral com a arte clássica. O segundo, na aparência e nos movimentos da poeta chilena, que reuniria em si tanto a herança ameríndia quanto o sangue bíblico, isto é, junção do mundo novo com o mundo antigo. O corpo da poeta chilena confunde-se com a sua escrita: “*seus movimentos vagarosos*” em “*sua linguagem modelar*”, seu “*olhar com espírito e eternidade*” em seu “*vocabulário não exausto e de palavras sumarentas*”. Cecília também analisa Mistral como leitora; “e era uma leitora equivalente aos melhores instantes de gregos, latinos e castelhanos, com a acentuação contemporânea de églogas e *idílio redivivo*” (MEIRELES, 2003, p.8).

Será essa leitora que Cecília Meireles convida a adentrar o seu texto, a que traz em si o clássico redivivo. O clássico revisitado dos modernos. Assim, a poeta brasileira mostra o quanto a crítica canônica muitas vezes não enxerga a Modernidade separada do Modernismo. Assim como a poeta e a ensaísta carioca não percebeu que, o fato de as poetas não aderirem ao Modernismo de Vanguarda, não significa que suas obras não pertencem à Modernidade Estética⁶⁹. Suas obras têm *corpus* em busca de corpo. Por isso, ela quer uma leitora que ganha um corpo de personagem em sua aparência mítica e que, por isso mesmo, se torna parte do poema que lê.

Por se tornar parte do poema, Cecília a chama não apenas para ler, mas para compor *Trabalhos da Terra*. A leitora vira coautora. E o campo semântico da terra é associado com o campo semântico da escrita, o ato de escrever com o ato de lavar, pois, terra em letra minúscula é terra chão, terra solo, terra lugar, e Terra em letra maiúscula, como aparece no título, pode ser Terra, nome do planeta, além de reforçar a ideia de lugar, de território.

Uma questão de identidade e de metalinguagem: a busca por confluência estética é com uma poeta representativa da América Latina e que agrega em suas poesias: o folclore, a linguagem indígena, a tradição do campo, coisas da terra — lugar em que vivia e que também agrega identidade regional latinoamericana. Essa busca por uma identidade regional foi o cerne para os modernistas brasileiros de uma bandeira de luta

⁶⁹ Modernidade Estética foi um termo cunhado por Calinescu para diferenciar o movimento nascido a partir do Romantismo nas artes da Modernidade Material, esta nascida do progresso industrial e tecnológico. Em comum às duas, seus nascimentos após à Revolução Francesa. A Modernidade Estética muitas vezes contraria os valores preconizados pela Modernidade Material.

em manifestos como o Pau Brasil e o Antropofágico, um movimento para o qual a crítica tradicional, sempre considerou Cecília como não adepta (embora procurasse junto com Gabriela Mistral construir essa identidade latino-americana).

A crítica falocêntrica guarda uma imagem figurativa da poesia dessas mulheres, do incômodo trazido pela fidelidade que cada uma traçou ao seu próprio estilo. Uma mulher até a década de 20 mal tinha o direito de ir à escola, quanto mais de escrever e publicar. Escrever, para o sexo feminino, representava o interdito e, ou a entrada no mundo público, espaço naturalizado como sendo dos homens. As palavras carregariam sentidos e conceitos dos quais elas foram alijadas da construção. Usá-las como instrumento artístico teria um duplo paradoxo: se, para os escritores da Modernidade Estética, a palavra e seu conceito representam um instrumento impuro, já dado e construído pela sociedade, imagine essa mesma palavra para a mulher, a qual além de impura estava proibida:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. (BARTHES, 1992, p.12)

O exercício da escrita para a mulher do início do século XX, fatalmente a levaria à reflexão sobre a linguagem, já que ela adentraria um lugar para o qual não foi destinada, forçando consciente ou inconscientemente uma crítica do que é a linguagem e do que é a literatura: “é importante lembrar que o cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental e que a mulher é inserida nessa cena, a partir de uma ruptura e do anúncio de uma alteridade” (SHOWALTER, 1994, p.44).

Neste sentido, a melancolia⁷⁰, tida como a mais feminina das emoções, pode ser vista como “um sintoma crucial de desconforto, ela é ao mesmo tempo a única via de acesso possível para se dramatizar escolhas e rupturas e apontar possíveis caminhos” (Santos, 2000, p.28). A melancolia torna-se uma opção, para a poeta mulher de concretizar, na escrita, a não aceitação da sociedade patriarcal e o inconformismo com a própria realidade das mulheres, principalmente com o lugar cabível à mulher escritora.

⁷⁰ Para a psiquiatria, melancolia e depressão são os nomes do mesmo estado psíquico. Contudo, a melancolia na literatura se exerce de maneira diferente de uma doença. Melancolizar-se na escrita é usá-la como força inspiradora para escrever, reflexão e resistência. Nesse sentido, ela deixa de ser uma patologia ou tristeza vazia e passa a ser o olhar crítico, o distanciamento e a solidão reveladora.

Assim, esse lirismo, tido como exacerbado, é uma forma de resistência contra um experimentalismo na linguagem que tem como principal objetivo: eliminar as marcas da existência de um eu no discurso, principalmente de um corpo sexualizado — a linguagem como um corpo em si mesmo, uma vez que:

Não existe sujeito feminino ou masculino. Mas existe uma subjetividade feminina particular, já que ela inverte a condição feminina apoiando-se na experiência do corpo que ela busca fazer entrar na subjetividade, nestes seres humanos definidos objetivamente de fora e pelos outros [...]. A construção de si opera-se antes de tudo pela sexualidade e mais amplamente pelo corpo. É pelo corpo, e principalmente o corpo que deseja, mas que também é ameaçado, que o retorno a si vence as aventuras no mundo. (TOURAINÉ, 2007, p.47-56)

O *invisible collègue* (PIZARRO, 2004) almejava não apenas a compreensão crítica, mas também a mútua divulgação. Por isso, as três poetisas trocavam leituras e interpretações acerca de si mesmas, de uma para outra, através de cartas e artigos. Era uma maneira de se defender de um círculo historicamente fechado, de produção e recepção literária, para as mulheres. Não só a vida pessoal de cada autora aqui se entrelaça, mas o percurso literário também. Como já dissemos; são mulheres latino-americanas, nascidas na virada e início do século XX, oriundas de localidades diferentes, que vão se revelar identidades comprometidas com o espaço em que nasceram, cresceram e viveram. Mulheres que habitam suas histórias e fazem destas o seu ser, para além do seu destino. Nasceram mulheres ainda em uma época de absoluto domínio masculino, suas vidas não seriam diferentes de outras mulheres, elas estavam marcadas para servir e obedecer, parir filhos seria sua máxima glória. Mas havia a literatura em seus caminhos, havia o saber, até então, reinos do homem, nos quais elas mostrariam todo os seus poderes.

Manejar a caneta tinteiro, portar um livro nas mãos diferente daquilo que fora permitido, escrever não só versos de elogio, de agradecimento ou de homenagem. Escrever com a alma e técnica, construir sua própria técnica e desvelar a verdadeira alma humana. Eis a subversão. Subversão aos papéis tradicionais do homem e da mulher. E do papel cabível à escritora, à poeta. Chamada de -isa para diminuir o seu ofício. Permitido agora até certo padrão. Após séculos sem voz, sem direito a voz, sem acesso à educação, sem acesso à leitura e escrita, a mulher começa a escrever. Começa a abertura da sociedade à sua escritura, mas só para alguns tipos de versinhos. Os que

faziam a graça dos salões. Permite, mas com graça e leveza. Versos de pouco trabalho e muita inspiração. A mulher de maneira nenhuma poderia se sobressair, poderia se tornar poeta. Apenas poetisa de salão.

As autoras do *corpus* dessa análise se colocaram acima de seus destinos e de alguma forma dentro. Foram poetas além das -isas. Usaram a leitura e a escrita para adentrar o reino dos homens, para se colocar, para inserir dentro do domínio patriarcal, um universo todo particular. Um universo que se manteve até ali praticamente invisível.

Elas não apenas quebraram paradigmas pessoais e literários, como procuraram se articular, para promover não somente as suas obras, mas toda a produção de autoria feminina latino-americana (SILVA, 2015, p.168). Por esse motivo, o *invisible collège* se construiu muito além da amizade entre as três, mas também entre elas e outras escritoras latino-americanas como Afonsina Storni e Vitória Ocampo, formando redes de confluência cada vez maiores e que mantinham entre elas *uma* “postura de reflexão acerca da própria condição a que elas estavam circunscritas” (SILVA, 2015, p.168).

Diante da formação e da atuação política desenhada pelo *invisible collège* (por isso o adjetivo invisível), a crítica canônica preferiu se portar de maneira alienada, ignorando a existência desta. Com isso, conseguiu sustentar a ideia de que; a literatura feita por mulheres é descontextualizada, solitária e sentimentalista no sentido pejorativo do termo. As filiações estilísticas ao Barroco e ao Maneirismo dessas três poetisas seriam uma prova, para essa crítica, de uma produção literária anacrônica.

Segundo Jeana Laura Santos (2000), o Barroco, mais do que um período histórico e artístico de oposição ao Classicismo, é o estilo e a forma em que cabe a crise, a transição, a decadência, a ruína, as antíteses — ideais caros à Modernidade Estética. É na Modernidade Estética que vemos uma contestação de paradigmas até então estratificados na civilização ocidental, ou seja, os paradigmas da sociedade patriarcal. Há poetisas modernas que, como Gabriela, Henriqueta e Cecília, melancolizam-se na escrita, e ao atingir esse estágio na qual fundem corpo e escritura, rompem fronteiras e margens. Romper a margem e ficar à margem. À margem do papel, à margem do ponto, à margem da letra, à margem do corpo e à margem da janela e dos conceitos que definem a realidade. É por isso que o Barroco⁷¹ mostra-se um local no tempo em que o artista moderno se reencontra. Refuta-se o mundo e o pensamento lógico — valores do

⁷¹ O Barroco foi um dos lugares preferidos de revisitação dos poetas modernos para refutar a poesia pela poesia, a poesia clássica. O Barroco foi um exemplo de estética transgressora em que os modernos podiam se espelhar e visitar a fim de criar efeitos de metáforas na poesia que suscitasse a reflexão e o estranhamento.

patriarcado, e para isso, nada melhor do que deslocar o sujeito da linguagem:

O poder figural do Barroco se inscreve no centro da narrativa como crise da representação. Poder figural no sentido de comportar ausência e presença, prazer e desprazer. Duplo sentido e ambivalência sem ultrapassagem para a síntese como assinala Benjamin, a alegoria barroca coloca em cena o outro, o divino, escritura que é experiência de interiorização da morte. (VILLAÇA apud SANTOS, 2000, p.35)

A experiência de interiorização da morte vivencia-se através da negação e da solidão. Solidão na escrita, solidão na vida, solidão de percurso literário. Negação das margens, negação das marcas, negação do corpo central para inscrever aquele corpo invisível. A mesma solidão literária, quando foi acampada pelos escritores homens no Simbolismo, pela crítica canônica, através da imagem da torre de Marfim, foi recebida como crítica social (ADORNO, 2003), como contestação revolucionária. Essa preferência pela solidão, tanto no processo criativo, quanto temática dos simbolistas seria fruto de uma criticidade e de uma não aceitação do mundo. Teria uma causa e um objetivo políticos. A produção da mulher não. Seria resultado da ignorância e de sua natureza “*feminina*”. Para a crítica, elas melancolizariam na escrita porque não saberiam fazer outra coisa que não fosse chorar.

Essa visão construída pela crítica de matriz falocêntrica, influenciou uma parte da crítica feminista, tanto o olhar de Ana Cristina César, como também de Luiza Lobo em seu artigo *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Neste artigo, Luiza Lobo traça um perfil das tendências e características da produção de autoria feminina na América Latina e tenta agrupar as escritoras de acordo com seus interesses e perfis. Gabriela Mistral e Cecília Meireles, Lobo agrupa na mesma linha a qual define como “*sentimentalismo quase místico*” (LOBO, 2003, p.16). Luiza Lobo define assim Mistral e Meireles:

Não traz as marcas modernistas de outros grandes nomes da literatura de então: Joyce, Eliot, Pound, Gertrude Stein, nem os protestos nacionalistas e pragmáticos do Modernismo brasileiro, de um Oswald e de um Mário de Andrade. Muitos críticos também se indagaram se o uso imperfeito da métrica e da rima por Mistral era voluntário ou se resultava do desconhecimento das regras da versificação [...] **Cecília Meireles** (grifo meu) desvia-se das ousadias experimentais e ideológicas dos modernistas, preferindo um mundo de sentimentalismo quase místico. (LOBO, 2003, p.16)

Repare-se na citação anterior, Lobo (2003) inicia sua análise comparando a obra de Cecília e Gabriela às *marcas modernistas*, marcas de que elas seriam exemplo pela ausência, pela falta, pela negação. As duas poetisas estariam condenadas pela falta destas, estariam relegadas para a margem, para fora do que é considerada uma locução adjetiva de grandeza “marcas modernistas de outros grandes nomes”. Quase uma análise freudiana. Será que elas se apresentariam pelo outro lado, pelo desvio, pelo vazio destas marcas, pelo não? Assim como foi concebido o feminino pelo patriarcado? Entendo que o feminino se define como a outra margem, numa visão dicotômica que não foi implantada por ele, mas pela cultura civilizatória que se iniciou com o rompimento do que seria o matriarcado.

Em relação à crítica de Lobo, identifico os nomes citados: todos são homens, com exceção de Gertrude Stein. E todos com escrituras interiorizadas, até consideradas femininas. Mas parece que são só eles “os grandes”, porque eles teriam a marca, eles teriam o falo. A falta modernista de nossas autoras talvez começou com a falta do falo. Não tem como ser grande sem essa marca na sociedade patriarcal com sua literatura patriarcal e com a sua teoria literária patriarcal.

Luísa Lobo ainda reproduz que; “muitos críticos também se indagaram se o uso imperfeito da métrica e da rima por Mistral era voluntário ou se resultava do desconhecimento das regras da versificação” (LOBO, 2003, p.16), questionando se a poeta chilena tinha consciência de sua escritura, ou se sua obra resultaria de um mero acaso da ignorância. Questionou-se a técnica de Mistral, se ela era voluntária ou não, porque além de mulher, ela tinha uma origem camponesa e pobre, isto é, reproduz aqui a visão do patriarcado sobre a inferioridade da mulher e a subdivide com a de classes. Se Mistral fosse um homem branco, oriundo da burguesia europeia, seu uso imperfeito da métrica seria considerado uma renovação estética e linguística, fruto de uma escritura altamente consciente e não de uma falta — a falta do conhecimento, por causa de sua origem camponesa.

Luísa Lobo interpreta a poesia de Cecília Meireles juntamente com a poética de Gabriela Mistral também como um **desvio**: “às ousadias experimentais e ideológicas dos modernistas, preferindo um mundo de sentimentalismo quase místico” (2003, p.16). O termo desvio não é por acaso, ele só existe se há uma norma, um modo de escrever tido como correto. Não deixa de ser irônico o fato de a linguagem poética das duas poetisas latino-americanas serem avaliadas como desvios às ousadias dos modernistas,

porque os modernistas utilizaram este termo para diferenciarem suas obras em relação à tradição e para imprimirem o tom político e inovador do movimento.

A palavra desvio também foi muito usada pela crítica, mais precisamente por Jean Cohen em sua *Estrutura da Linguagem Poética* para diferenciar poesia da linguagem comum, isto é, para definir o que é poesia: “O fato inicial em que se baseará nossa análise é que o poeta não fala como todo mundo. Sua linguagem é anormal, e tal anormalidade confere-lhe um estilo” (COHEN, 1974, p.16). É preciso repensar o termo desvio em relação à poesia, como diz Márcio Thamos (2009, p.100):

Eis a questão que precisa ser revista do ponto de vista metodológico: a ideia de “anomalia”, nesse caso, não é, de maneira nenhuma, um conceito cientificamente baseado, sendo antes, na verdade, uma metáfora do senso-comum aceita *a priori* — e de modo denotado. Não há problema em que se traduza em termos de certo estranhamento a impressão causada por um texto poético (de fato, é próprio da poesia arrebatá-los de uma condição mental, por assim dizer, mais ordinária e mundana). Contudo, é preciso perceber aí o sentido figurado da expressão para não transformá-lo arbitrariamente em pressuposto indutivo. (THAMOS, 2009, p.100)

Mas podemos pensar sobre a mesma figuração do termo **desvio** em relação aos textos produzidos por mulheres. Haveria então, uma linguagem poética considerada normal (para Luíza Lobo as **ousadas** poéticas dos modernistas — todos homens)? O termo ousado também não deixa de postular um preceito sem embasamento científico, ou uma metáfora que não exclui a agregação de valores positivos à obra desses poetas filiados a quem faz jus ao adjetivo. Enquanto a palavra desvio traz uma carga, de certa maneira negativa, à obra de Cecília e de Gabriela.

A questão é: por que as obras de Cecília Meireles e de Gabriela Mistral, e incluo aqui a d de Henriqueta Lisboa, não podem ser consideradas *ousadas* em relação aos modernistas? Por que o adjetivo desvio? Por que não podemos trocar os termos e dizer que elas foram ousadas em relação aos desvios de linguagem preconizados pelos modernistas? Isso mostra que nem a crítica especializada fica isenta das contradições impostas pelo domínio falocêntrico do patriarcado, tanto na sociedade quanto na linguagem, e que as palavras denotam sentidos que lhe foram atribuídos historicamente e, que ao fazer a crítica, feminista ou não, está se sujeitando a escolher vocábulos que podem trazer significados pejorativos, e com isso, manter o “*status quo*”.

Analiso o olhar da crítica, mesmo a feminista, comprometido com um status social que foi solidificado pelo patriarcado e pela burguesia. A estrutura de dominação

desse dois se baseia na estratificação da ideia da dicotomia. Dicotomia entre o feminino e o masculino, entre campo e cidade, entre sul e norte, entre natureza e cultura. Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral tiveram e têm suas obras constantemente sob o jugo desse olhar, mesmo depois de serem consideradas consagradas por essa crítica.

Quem dirá Gabriela Mistral, autora que apesar de ganhar o prêmio Nobel, teve esse prêmio atrelado a uma vida preenchida pelo sofrimento, e não pelo mérito de sua obra (ANDRADE, 1955, p.220). Sua poética se definiria não apenas pela falta do falo, pela não marca modernista, pela ausência, pois, nesta afirmação desse outro lado (a afirmação pela negação), a crítica lhe daria uma marca, talvez demasiadamente feminina: o sofrimento, as lágrimas, a melancolia (sentimentalismo quase místico). Sem a marca padrão, procura-se outra, na ausência — a presença. A melancolia foi o lugar em que elas poderiam se situar e falar:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás — descubro agora — também não faço a menor falta, e até o que escrevo outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR apud CESAR, 1993, p.143)⁷²

Clarice já sabia dessa relação entre o corpo do escritor e o corpo da linguagem. Assumir o seu corpo de mulher na escrita seria lacrimejar piegas, alojar-se para sempre no reino da Melancolia com o risco de nunca mais sair dele. É melhor não ter corpo, ser inócua, não fazer falta a ninguém como sua personagem. Não ser a falta. É por isso que Clarice diz que o que ela escreve, outro escreveria, outro — um homem. Pela primeira vez, o homem se torna o outro, e o corpo — da autora, novamente aparece. Uma escrita feita por mulheres escorreria pelas páginas, líquida, ela borraria o papel e se dissolveria pela pieguice. Seria preciso se descorporizar, mal existir na escrita, ser virgem e inócua e sem corpo para vender, como Macabéia. Só assim uma escritora haveria de vencer sua não marca que marca, seu sufixo a, seu diminutivo — isa. E escreveria como o outro — um homem. O romance *A Hora da Estrela* seria marcado pela metalinguagem.

Mais do que a melancolia, a escritura produzida por mulheres habitaria a linguagem reflexiva, uma metalinguagem que antes de tudo, procuraria o lugar desse

⁷² Trecho do livro *A Hora da Estrela* sobre a personagem protagonista Macabea.

corpo na escrita e sua relação com a produção, circulação e recepção de sua literatura. Metalinguagem que se veste da melancolia para conseguir se fixar. Percorrer entre um ponto e outro, entre aquilo que esperam de suas criações artísticas e a subversão, pela transfiguração do corpo e de sua dor, eis a literatura de autoria feminina. Eis Gabriela, Henriqueta e Cecília. Em seus caminhos biobibliográficos; a desconstrução do binarismo, do falogocentrismo (DERRIDA apud LOBO, 2014). Os clássicos pares heterossexuais da filosofia, como denominou Hélène Cixous (apud LOBO, 2014).

Para Luiza Lobo, a literatura de autoria feminina só pode ser considerada feminista se apresentar “um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e, portanto, um sujeito de enunciação consciente de seu papel social” (LOBO, 2014). Contudo, escrever na época das autoras analisadas da nossa pesquisa já era um ato feminista por si só. Não é porque as escritoras estudadas não assumiram uma escrita de caráter panfletário, ou se colocaram, de maneira explícita, como feministas que; Henriqueta, Cecília e Gabriela não fossem. Ser feminista naquela época, mais do que defender através do discurso, um novo lugar na sociedade para a mulher, era agir para que esse lugar se tornasse um ponto fixo.

Sobre a incoerência ou inconsciência de Lobo, Myra Jehlen (apud Showalter, 1994, p.91) diz que não existe nenhum lugar em que se possa falar de mulheres que não esteja contaminado pelo machismo. Em especial o discurso. Mas como significar as experiências a partir do nosso olhar, se esse olhar (feminista ou não) foi moldado a partir da visão masculina e de suas representações de mundo tidas como universais? Como evitar o emprego de concepções machistas sobre a estética e a tradição? Existe uma vertente da crítica feminista que refuta totalmente a crítica tradicional e tenta criar os seus métodos de análise, porém, temos milênios de silêncio das mulheres e não há criação que não se baseie em algo que já não foi inventado.

A leitura e a recepção são um bom processo de criação e recriação da linguagem e, tanto a crítica, quanto as escritoras objetos desta análise, tiveram que criar e recriar a partir de uma linguagem já contaminada ou imposta pelo patriarcado. Elas correram o risco de absorver boa parte das definições e imagens já plantadas dentro de uma ideologia falocêntrica, e talvez por isso, as três preferiram o caminho da individualidade a dos experimentalismos modernistas. Para as três poetisas mulheres, seguir sua própria intuição e seu próprio estilo, não se deixar levar pelas tendências linguísticas que as inseririam em um determinado grupo, é um ato de imposição autoral. Caminhar com sua própria língua; o seu único domínio, seu lugar específico, seu estilo

corporal, para elas, é existir e resistir dentro de um círculo em que as mulheres não teriam direito ao corpo nem a voz.

Entendo que, o mesmo modelo estético pode ter várias leituras políticas: se a crítica viu esse aparente isolamento de Gabriela, Henriqueta e Cecília (sem analisar sua rede de confluência) como alienação diante do Modernismo, posso enxergá-lo como fruto de uma resistência tão ou mais profunda à marca do falo na escrita:

Si la estética plantea la pregunta de si el texto opera en realidad con un público (y como) obviamente está vinculada con lo político: sin un efecto estético non habrá efecto político alguno. Y si la política feminista trata, entre otras cosas, de la experiencia, entonces está vinculada a la estética. (MYRA JEHLEN apud SHOWALTER, 1994, p.91)⁷³

8.1 A Poética da Ternura, revelando-se a si mesma, revelando-se na outra

Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa adentraram um círculo literário, político e estético não permitido totalmente. Permitido desde que obedecessem aos módulos de poetisa de salão. Elas conseguiram se afirmar para além do módulo, ganhar prêmios — o Nobel para Mistral, O Machado de Assis em 1983 para o conjunto da obra de Henriqueta, e o Olavo Bilac em 1938 para Cecília Meireles. Porém, até os dias de hoje, suas imagens e obras são circundadas pela desconfiança. Acusadas tanto pela crítica tradicional quanto por uma parte da feminista.

Para a totalidade da crítica feminista, suas obras seriam femininas demais, o piegas de Clarice, no sentido submisso do termo, enquanto suas temáticas abordariam muito pouco da mulher. Para a crítica tradicional, de matriz falocêntrica, suas obras não se encaixariam no Modernismo, elas não trariam em seu *corpus*; a revolução estética e linguística em voga, e por não caberem nessas novas definições, seriam alienadas e conservadoras. Pouco se atentou para as imagens femininas que elas construíram ou para o movimento contextual e textual que criaram. A confluência da estética da ternura.

Gabriela Mistral escreveu para o jornal *Folha de Minas* um artigo sobre a poesia brasileira e situava principalmente as poetisas. Henriqueta Lisboa escrevia para o Diário de Minas em 1949, no qual, a cada coluna ela apresentava autoras latino-americanas e também europeias ao leitor mineiro. Nesta coluna, chamada de Galeria Poética,

⁷³ Se a estética apresenta a pergunta se o texto opera na realidade com o público (e como) obviamente está vinculada com o político: sem um efeito estético não se terá efeito político algum. E se a política feminista trata, entre outras coisas, da experiência, então esta se vincula à estética.

Henriqueta dedicou uma página à Cecília Meireles e outra, à Gabriela Mistral, nas quais a poeta mineira analisa a obra de cada uma e revela traços comuns em todas elas. Cecília Meireles dedicou um artigo inteiro para a questão, chamado de *Expressão Feminina na Poesia da América* (1959). Henriqueta Lisboa escreveu também um artigo chamado *Aspectos da Literatura Hispanoamericana* em que ela analisa mulheres escritoras da América Latina. Todas as três tiveram uma carreira de ensaísta e crítica literária tão produtiva quanto à de poeta e escritora. Vamos atentar para cada artigo ou ensaio separadamente e depois estudar seus pontos em comum.

Sobre a postura feminista que estas autoras teriam, consciente ou não, tanto na arte como na vida, há de se lembrar que elas viveram em uma época ainda difícil para as do sexo feminino, mas que estava em constante transformação e luta pelas mulheres. Em 1932, a mulher conquistava o direito ao voto no Brasil, por exemplo, e elas estavam envolvidas em maior ou menor grau em acontecimentos como estes. Henriqueta Lisboa chegou a fazer parte de uma Conferência Nacional feminista representando o estado de Minas Gerais. Cecília Meireles chegou a fundar a legião da mulher brasileira. Frequentemente, as três eram abordadas em entrevistas sobre o assunto. Embora fossem consideradas alheias pela crítica modernista, estavam a par das conquistas, direitos e situação das mulheres. Principalmente com a situação da mulher escritora.

Maria Lúcia Del Farra, em seu artigo: “*Femininas Imagens*” sobre Cecília Meireles, desmistifica a crítica tradicional de que a obra de Cecília seria vazia em relação ao tema da mulher. Estendo essa observação também a Henriqueta e Gabriela. Maria Lúcia Del Farra (2014) faz uma análise que se aprofunda na relação entre a vida de Cecília e a sua obra; a importância da solidão na sua infância para o seu sentimento de silêncio, as perdas familiares para o olhar para a morte com naturalidade e a fixação da ausência. Mas, é sobre o discurso da ausência da mulher em sua obra que Maria Lúcia faz a defesa mais importante:

Contrariamente à poesia de Florbela, de Gilka e de Adalgisa, a de Cecília Meireles nunca teve a pretensão de erguer a bandeira da mulher como sua causa, o que, todavia, não impediu que a sua obra primasse em tudo por aquilo que se entende por feminilidade: pela delicadeza dos temas, pela musicalidade e pelas nuances rítmicas, pela leveza de traços e sobretudo pela suave ambiência que perpassa o seu lirismo personalíssimo, quase sempre de inspiração popular e folclórica. Mas isso não quer dizer que o olhar sobre a condição feminina esteja ausente dos seus versos. (DEL FARRA, 2014, p.56)

Para Maria Lúcia Del Farra, o desdobramento de identidade é uma característica que remete ao feminino, assim como o descompasso, o desgoverno, o entre-lugar, os valores do noturno e do desenfreado, principalmente na obra de Cecília, pertencem à esfera do feminino: “Portanto, apenas uma expressão poética de índole culturalmente feminina seria capaz de se representar assim dividida e dilacerada” (DEL FARRA, 2014, p.34).

Observamos que esses valores se aplicam também à obra das outras duas poetisas, tanto é que, Del Farra também cita Henriqueta como exemplo de busca da poesia pura. A poesia pura é uma concepção de poesia que procura uma expressão perfeita e limpa, como se o poema bastasse por si mesmo. Esse ideário de poesia se solidificou no Simbolismo, e não corresponde à arte pela arte dos Parnasianos, mas as a busca da palavra limpa de toda carga referencial. Uma palavra abandonada à sua materialidade e sonoridade. Pura por voltar à origem, ao início no qual residem lado a lado a forma e o vazio, o silêncio e o som (PEIXOTO, 2000).

Valery⁷⁴ teria usado pela primeira vez a expressão poesia pura em relação ao Simbolismo, enquanto para Bremond, toda poesia é pura se quiser ser verdadeira poesia. (PEIXOTO, 2000, p.194). Neste sentido, a poesia pura deixaria a sensação de uma realidade linguística superior, na qual a referencialidade se perde por completo e o que sobra é o estado poético vivido por completo através de um jogo de imagens e música. Na verdade, existiria poesia pura se:

[...] o poeta pudesse chegar a construir obras onde nada do que pertence à prosa aparecesse mais, poemas onde as relações de significação seriam elas próprias perpetuamente iguais a relações harmônicas, onde as transmutações de pensamentos uns nos outros apareceriam como mais importante que todo pensamento (...) então poder-se-ia falar de poesia pura como uma coisa existente, mas a concepção de poesia pura é a de um tipo inacessível, de um limite ideal dos desejos de esforços e de alegria do poeta. (VALERY apud PEIXOTO, 2000, p.194)

A poesia pura pode estar em um verso ou em uma palavra, mas ela corresponde mais a uma busca do que a uma possibilidade, pois é impossível limpar a palavra de toda referência. Sempre sobra algum resquício de conceito. Não é por acaso, que muitas poetisas mulheres manifestam em suas escritas uma tendência de cultivar a poesia pura,

⁷⁴ A poesia pura para Valery é a limpeza do vocábulo de toda carga conceitual externa à poesia, sua elevação à música e palavra inicial. Ele se palta no conceito mallarmeniano sobre a poesia.

talvez porque lidar com a carga referencial das palavras não fosse habitual para elas, “já que, o poeta não pode varrer o discurso completamente, pois restarão sempre impurezas nesse processo” (PEIXOTO, 2000, p.200). Historicamente, talvez a linguagem do silêncio tivesse sido muito mais próxima da vivência das mulheres, quase como um entre lugar. A poesia pura cabe como uma linguagem de resistência da mulher poeta, em um momento em que ela se descobre mulher e impossibilitada de falar sem utilizar os conceitos adquiridos e determinados pelos homens.

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa foram exemplos de busca da poesia pura no Brasil, tentando eliminar todo e qualquer traço do prosaico. Nada melhor do que o prosaico para representar a linguagem masculina. Para Sérgio Peixoto, Cecília Meireles não teorizou sobre a poesia pura, mas incorporou essa busca em sua poética, o que fez de sua poesia um momento quase silencioso, provocando no leitor a sensação da prece. A suspensão do tempo e a vivência da poesia em toda a sua simplicidade trouxeram para Cecília a capacidade de fazer uma poesia que parece ouvir, muito mais do que falar, pois ela percebeu que, “as palavras mais simples são capazes de produzir esse mundo de silêncio, lugar ideal para a poesia pura se instalar” (PEIXOTO, 2000, p.200). Já Henriqueta Lisboa, “não negando a busca da sugestão simbolista, ultrapassa-a para, com o símbolo, ou não, tentar fazer com que sua poesia atinja um estágio mais elevado” (PEIXOTO, 2000, p.195).

Os valores da esfera do feminino, que Del Farra (2004) ressalta na poesia de Cecília, são os que foram relegados a essa polaridade pelo sistema patriarcal. Contudo, esse reino do feminino na escritura não foi apenas cultuado por escritoras mulheres, e sim uma insurgência maior em toda literatura a partir do Romantismo. Não importa se esse feminino foi tido como submisso, a verdade é que ele se torna um instrumento de saída dessa submissão em uma época em que seus valores começam a ganhar evidências.

O reino da poesia pura, da poesia artesanal, não é visto como apolítico se praticado por poetas homens como Mallarmé, mas é veementemente criticado quando se torna meta de uma escrita de mulher. Por ser mulher, cobra-se dessa poeta a contextualização, a militância, o feminismo, a renovação estética, pois pressupõe contraditoriamente, que ela deve ter algo de novo para dizer, ou que seja obrigação deste falar, ao mesmo tempo que a considera incapaz de dizer algo novo.

Segundo Barthes (1971), a escritura artesanal é patrimônio dos valores burgueses oriundos da Revolução Francesa e que prevalecem na Modernidade Estética.

Nesta nova concepção de mundo, o valor-uso da escritura é substituído por um valor-trabalho. Barthes usa a expressão “*o parto da forma*” para se referir ao ofício desse artista artesão. O artista moderno pare a sua obra, se ele pare, é porque antes ele gesta e depois a amamenta, enfim, há aqui uma equiparação do processo de criação do poeta moderno a uma particularidade do corpo da mulher, que é a gestação de um filho. Só nesse novo modo de pensar: a criação poética como concepção/gestação, já há um deslocamento, deslocamento dos valores do patriarcado para o reino do feminino, pois:

Outros escritores pensaram que só podiam exorcizar essa escritura sagrada deslocando-a; minaram então a linguagem literária, fizeram explodir a cada instante o envoltório renascente dos chavões, dos hábitos, do passado formal do escritor; no caos das formas, no deserto das palavras pensaram atingir um objeto absolutamente privado de História, reencontrar o frescor de um estado novo da linguagem. (BARTHES, 1971, p.89)

O frescor de um estado novo da linguagem é exercido por todas as escritoras que tecem com as palavras; as saídas do silêncio, que rasgam com as mãos os véus de sombra do rosto, e transformam as lágrimas em escrita. Os ventos da ausência e do esquecimento parecem atormentar seus nomes na história literária, mas elas lutam inteiras deslocando do caos, o corpo e o discurso.

Importante salientar que, as três autoras também realizaram críticas, não apenas da obra de uma e da outra, ou de si mesma, mas de outras autoras e poetas latino-americanas tais como: Auta de Souza, Narcisa Amália, Francisca Júlia, Alfonsina Storni, Delmira Augustini e Juana de Ibarbourou. Falar de outras autoras, invisíveis e ausentes, em meio a uma produção crítica centrada na marca — existente e visível — do falo, é um ato de resistência e de política. Escrever sobre outras e sobre si mesma é um exercício de poder. Não é à toa que Adorno salienta que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66). Ética na estética, ética na crítica, uma crítica estética, uma estética política, uma política ética. Uma estética política.

Primeiramente, quero pontuar a dificuldade em se trabalhar com os arquivos e materiais críticos dessas autoras. Muito da produção ensaística de Gabriela Mistral, Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles nunca mais foi publicada, depois de o ser em colunas e jornais da época. Se há certo descrédito com parte da produção poética destas, há ainda mais com a produção acadêmica, revelada pelo desinteresse. O arquivo de

Cecília Meireles corre o risco de se perder para sempre por conta dos desentendimentos entre seus herdeiros, e nada é feito para tornar esse arquivo público. A casa de Gabriela Mistral em Petrópolis está fechada e não há nem a lembrança de que ela morou e viveu no Brasil, a não ser um busto numa praça da cidade. A produção ensaística de Mistral, tanto aqui, quanto no Chile, até pouco tempo não parecia despertar o interesse de editoras. Contudo, há muita coisa escrita por Mistral catalogada e disponível nos arquivos da Biblioteca Nacional em Santiago no Chile, parte desses documentos também se encontra digitalizados e com acesso pela internet. Contudo, somente após minha estadia nessa cidade por um intercâmbio entre a UNESP e a Universidade do Chile é que pude descobrir. Já o arquivo de Henriqueta Lisboa está catalogado e disponível para consulta, dentro do acervo de escritores mineiros na UFMG, Belo Horizonte.

No arquivo de Henriqueta Lisboa, na UFMG, há vários ensaios críticos sobre poesia em forma de manuscritos inéditos. Foi lá que encontrei os artigos de Henriqueta sobre Cecília Meireles e sobre Gabriela Mistral, publicados em sua coluna, chamada *Galeria Poética*, no Diário de Minas. Porém, esses artigos ficaram restritos ao jornal. Uma publicação em um jornal torna-se uma publicação efêmera, ou fechada em arquivos, e se não é compilada em livros, se perde para a posteridade e para a sua ampla divulgação. Foi o arquivo de Henriqueta que me proporcionou ler os dois textos de Gabriela Mistral sobre ela e sobre a poesia feminina brasileira. Todos os textos, embora preservados e disponíveis na UFMG, não têm divulgação editorial. As pessoas mal conhecem a poesia de Henriqueta Lisboa, quanto mais a sua atuação como crítica literária. E isso pode se estender para as outras duas.

Em contato com a diversidade de material sobre a crítica tradicional feita em sua época, o modo como foi catalogado e preservado, demonstra que o arquivo de Henriqueta foi formulado e trabalhado inicialmente pela própria poeta ainda em vida. Os textos estão recortados e colados em papel sulfite, e por vezes a referência de data e de publicação é insuficiente. Por essa razão, as escolhas de Henriqueta revelam a direção do olhar que ela quer que tenhamos para a sua obra e para a sua vida. É ela que conta a sua história ao falar pelos documentos que selecionou, trabalhou, escolheu e deixou. Embora, esse arquivo tenha sido organizado pela professora Constância Lima Duarte, e por outros pesquisadores da UFMG, a seleção e a organização inicial da escritora foi respeitada.

Um dos materiais mais interessantes de se manusear no arquivo são as cartas que

as três autoras trocaram em vida. Disponíveis no arquivo, encontrei as cartas de Gabriela Mistral e as de Cecília Meireles destinadas a Lisboa. São 44 cartas que Cecília escreveu para ela e são 16 as escritas por Gabriela. Encontrei as cartas de Henriqueta Lisboa e de Cecília Meireles à Gabriela Mistral, digitalizadas no arquivo online pertencente à Biblioteca Nacional do Chile. Contudo, o fato de não tocar essas cartas enviadas à Mistral com as mãos, dá a sensação de que há mais cartas que você não pode ver e que aquilo que você consegue é o material socialmente permitido. E isso se confirma quando você repara em um livro de Pizarro (2005) sobre as três, um trecho de uma carta de Cecília à Gabriela que você não obteve acesso. Mas, a maior sensação de um vazio, está em não apalpar, nem de maneira online, as cartas que foram enviadas à Cecília Meireles, as quais devem estar no arquivo pessoal da escritora carioca, arquivo inacessível por ser propriedade de seus herdeiros. Analisaremos as cartas em um capítulo à parte.

O artigo de Cecília Meireles: *Expressão Feminina na Poesia da América*, originário de uma conferência como resposta à crítica masculina, foi publicado apenas uma vez, pelo Ministério da Educação e Cultura em 1959. Este artigo, por sua vez está relegado às Bibliotecas Específicas, de acervo raro, com consulta in loco. Por exemplo, encontra-se um exemplar desse livro na Biblioteca Brasileira da USP. Neste artigo–conferência, Cecília traça o percurso da poesia feminina desde o século XVII, construindo um panorama da poesia de autoria feminina na América Latina. Ela analisa formas, tendências e estilos comuns entre as poetisas. O objetivo é desfazer as lacunas e a fragmentação na história da produção poética da mulher, mostrando a existência de certa tradição, só que desenhada por mulheres.

Expressão Feminina na Poesia da América foi escrito como uma resposta ao crítico peruano Estuardo Núñez, o qual coloca a poesia feminina em grau inferior à dos homens. Semelhante atitude teve Virgínia Woolf, que escreveu artigos defendendo a literatura produzida por mulheres também em resposta aos críticos homens. Mas isso é comportamento de crítico que hoje, se não fosse a poeta de *Vaga Música*, nem saberíamos quem é. Diferente de Otto Maria Carpeaux, o qual protesta em *Livros na Mesa* contra o uso (frequente sobretudo em livros–franceses) de relegar para um anexo “a poesia feminina” (CARPEAUX, 1959, p.204). Essa é a mesma intenção de Cecília Meireles, tirar a poesia produzida por mulheres desse anexo, revelando que esse lugar tem voz, tem cor e tem som, isto é, tem principalmente corpo. Por essa razão, há de se procurar as precursoras desde os tempos coloniais, encontrar poetisas anônimas que

teriam não só escrito poesia, mas falado sobre o que é poesia.

Este trabalho de Cecília, responde de antemão também, ao artigo de Ana Cristina Cesar, exposto na primeira parte desse capítulo. Primeiro, ela mesma, Cecília Meireles, não seria pioneira nem a responsável pela “linha tradicional” com a qual as mulheres poetas estariam alinhadas até a contemporaneidade de Cesar. Antes de Meireles, houve outras escritoras que prezavam por esse mesmo estilo, mais por valores que lhe são comuns do que por ignorância. É a forma tradicional, nem sempre obedecida à regra, mas revigorada e transformada pelas autoras, a que mais se encaixa naquele momento de vida e transgressão feminina. A forma tradicional permite os transbordamentos da Melancolia. Pois:

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 — o que faz com que, por um lado, não saibam distinguir aqueles módulos já concluídos e cultivados até a saciedade por meritórios poetas de outras épocas, daquela margem de características, também tradicionais que ainda hoje podem ser cultivadas com aproveitamento apreciável (MEIRELES, 1959, p.61)

No trecho anterior, Cecília Meireles discute e responde exatamente o ponto central do texto de Ana Cristina Cesar, no qual a autora de *Escritos no Rio* critica a poesia de Meireles e a sua influência posterior. Para Ana Cristina, sua conterrânea teria uma ótima técnica, porém não apresentaria nenhuma proposta estética renovadora na poesia, por não se filiar a nenhum movimento literário. Cecília contesta essa visão, já existente na recepção crítica da época, dizendo que quem as tem, não sabe distinguir os movimentos do período, a parcela do todo. Os módulos (como ela chama) são esgotados até a saciedade, sua renovação se restringe àquele círculo e momento. Já os valores tradicionais da poesia são aqueles que persistem e que se renovam a cada módulo ou movimento, podendo ser aproveitados ou não, de acordo com a escolha da poeta e do poeta. Não existiria uma ruptura verdadeira na linguagem que não fosse calcada naquilo que já existe, transgredindo as velhas formas, mas não as negligenciando.

Para contestar a visão de a poesia de autoria feminina apresentar apenas formas tradicionais e sem nenhuma renovação, o ensaio continua no rastro das precursoras. Poetas como a freira Soror Juana Inês de La Cruz estariam, no século XVII, à frente de seu tempo literário. Sua linguagem seria altamente figurativa e dissonante “rasgos peculiares — desde as metáforas como *engano colorido*, às insistências da linguagem

reiterada em explicações e comparações superpostas da redundância às graças do inesperado” (MEIRELES, 1959, p.66). A temática de Soror Juana também se alia à temática moderna hispano-americana, na qual é traçado um perfil das origens da literatura hispano-americana. Há, como no trabalho de Cecília Meireles, uma busca pela escritora mãe, pela precursora da literatura de autoria feminina na América Latina. Henriqueta faz uma pesquisa mais profunda sobre a personalidade e a vida de Juana, a qual teria assobrado sua época pela extrema inteligência: “Aos 17 anos assombrava a quarenta professores da Universidade, teólogos, filósofos, matemáticos e humanistas, dos quais sofrera exame público de todas as faculdades, diante da corte” (LISBOA, Sem Data, Arquivo de Escritores Mineiros, p.3).

Com isso, Soror Juana de la Cruz, talvez a primeira poeta das Américas, é resgatada pelas duas poetas, e esse resgate não se detém apenas em sua obra, mas também em sua imagem, pois tanto uma quanto a outra estavam presas ao esquecimento. Uma mulher que escrevesse, no século XVII, teria apenas pela frente duas coisas: a morte e a loucura. A morte nem sempre significava morte física, há a morte simbólica que é trazida pelo isolamento, pelo esquecimento e pela completa exclusão a que a mulher estava submetida. Tentar fugir disso é como se quisesse romper com a barreira da razão e da vida. Encontrar a fuga pelos escombros dos delírios e do pensamento, das margens da história e do quarto, do premeditado e do destino. Somente a loucura e a morte se mostravam como saída. A desfiguração da face se completa com o seu total desaparecimento da história. Por isso, não basta falar de Soror, não basta citar a sua obra, é preciso reconstruir sua imagem, sua face, seus poemas e sua biografia:

Seria preferível estudar as fontes de sua poesia, do que traçar-lhe o esboço biográfico. Mas a verdade é que Juana Inês continua a sua obra de fascinação pessoal, sem dar ensejo ao secreto convívio de seu lirismo, ora gracioso e terno, ora brilhante e irônico, ora recolhido e profundo. É admirada um tanto superficialmente, talvez pelo aspecto um tanto versátil de seu espírito. Sua inteligência possui extraordinária lucidez, por isso mesmo, é esquiva sua sensibilidade. Defende-se muitas vezes de inclinações sentimentais com desembaraço e vivacidade em que se nota uma pequena dose de acidez para maior sabor do fruto. Exagera-se outras vezes, estas inclinações com travessura alada da borboleta. (LISBOA, Arquivo de Escritores Mineiros, p.3-4)

No desejo de resgatar a obra perdida da escritora desaparecida pelo tempo,

Henriqueta reconstrói o contexto em que Soror Juana viveu e o que teve que enfrentar diante de um mundo de homens. Para isso, sua personalidade deveria ser fortíssima. Para se impor, ela deveria conciliar seu lirismo, gracioso e terno, com sua inteligência de sensibilidade esquiva. Esquiva porque se defende, porque exagera, porque sabe que não há lugar e que não há tempo para si naquela época. Henriqueta preenche as lacunas da vida e da obra de Soror Juana, e a linguagem poética dessa poeta do século XVII deve refletir essa força.

Soror Juana não poderia ser nunca uma mulher frágil, com uma linguagem sentimentaloides e piegas. Ela rasgou com sua pena uma barreira enorme. Ousou sair do silêncio em uma época em que as mulheres mais inteligentes eram perseguidas e mortas em uma fogueira. Atravessou a porta da casa, rasgou o véu e a sombra que encobria a existência da mulher, quem dirá da mulher escritora. Sua poesia, tanto para Cecília Meireles quanto para Henriqueta Lisboa, trazia uma linguagem forte, renovadora, ácida, espontânea e profunda. A sensibilidade e a introspecção na poesia de Juana eram pura Melancolia. Uma Melancolia irônica com o objetivo de se defender do mundo dos homens através da escrita. Se fosse pieguice teria ficado em seu quarto chorando, não resolveria escrever quando este ato poderia levá-la à morte.

Com o exemplo da linguagem de Soror Juana, em *Expressão Feminina na Poesia da América*, Cecília Meireles responde não apenas as críticas à poesia de autoria feminina como um todo, mas principalmente, aos críticos de sua obra. E parece que Henriqueta Lisboa estava de acordo com esse pensamento. Soror Juana era a prova de que a linguagem matriz, a poesia mãe de autoria feminina na América era uma poesia ao mesmo tempo renovadora e melancólica, ousada e existencial. Profunda, introspectiva e irônica. Tradicional na forma e moderna no conteúdo e principalmente, na maneira com que lida com os temas da vida.

O argumento de que a veia tradicional de poetisas mulheres não estaria de acordo com os pressupostos modernos é refutado com a exposição de Henriqueta e Cecília, as quais acabam por discutir, não só o percurso da literatura de autoria feminina na América Latina, mas a teoria binária na literatura. De acordo com Mário de Andrade, em Cecília Meireles, “*o metro não é uma prisão, mas a liberdade*” (ANDRADE, 1955, p.163), um comentário que pode ser aplicado para toda poeta desse período, isto é, o que seria enrijecimento da linguagem pode se tornar um instrumento de empoderamento para as poetisas mulheres. Mário de Andrade parece que entende disso, e analisa separadamente, porém dentro do mesmo livro, as três poetisas: Cecília Meireles, Gabriela

Mistral e Henriqueta Lisboa.

O que Mário de Andrade (1955) parece querer desmistificar com esses artigos são os valores binários que subsistem na literatura, mostrando o valor real da obra dessas poetisas, apesar de elas não terem participado do Modernismo que ele tanto representou. Mário de Andrade tentou fugir das significações comuns às obras escritas por mulheres, ressignificando o que era visto como uma tendência feminina, isto é, os temas psicológicos e a volubilidade lírica: “E femininamente, além das lágrimas, a angustiada volúpia de ter um nome, o que para mulher é sempre uma preocupação” (ANDRADE, 1955, p.164).

Contudo, essa ressignificação não é algo fácil, exaltar uma tendência de origem histórica com o objetivo de corrigir uma deficiência de atribuição de valor, pode ser uma experiência de contradição, pois no trecho citado, o femininamente continua sendo lágrimas, como a pieguice criticada por Clarice e Ana Cristina Cesar. Enquanto a angústia de ter um nome, (como Mário salientou, para a mulher sempre uma preocupação) é a dificuldade de se lidar com as palavras, com a nomeação das coisas — atividade que sempre foi natural para os homens desde Gênesis, isto é, desde a origem do mundo:

Havendo, pois, Deus formando da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como estes lhe chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome dele. Deu nome o homem a todos animais domésticos, às aves do céu e a todos os animais domésticos; para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea. (BÍBLIA SAGRADA, 1993, 19–20)

A teoria binária é oriunda das dicotomias do pensamento e dos valores civilizatórios, estratificados pelo patriarcado. É ela que dá a base para todas as oposições e hierarquizações: o novo seria melhor do que o velho, o masculino melhor do que o feminino, a razão melhor do que o sentimento, a linguagem comunicativa melhor do que a subjetiva. Os movimentos e períodos literários beberam dessas oposições para se afirmar em relação ao anterior: Barroco versus Classicismo, Neoclassicismo versus Barroco, Romantismo versus Classicismo, Simbolismo versus Romantismo, Modernismo versus Simbolismo. E não é por acaso que esse binarismo é a base do pensamento que coloca a literatura de autoria feminina como anexo da literatura, como se esta fosse um substrato pequeno, da outra maior e sem adjetivos, e

encampada pelos homens: o cânone-modelo sagrado.

Mário de Andrade tenta fazer com que essas oposições não interfiram na sua análise, porém, ele faz questão de mostrar o lado feminino dessas poetisas a partir de seu olhar e de seu lugar, o qual não poderia ser outro que não fosse o de homem, branco, intelectual, crítico, inserido dentro do cânone e ao mesmo tempo renovador da linguagem literária brasileira. E desse lugar é que ele pode escrever, por exemplo, que Gabriela Mistral “bem lhe valeria o prêmio Nobel como complemento de uma vida de sofrimento menos pessoal que humano” (ANDRADE, 1955, p.220). Embora ele tenha colocado que esse sofrimento era mais humano do que pessoal, o que ressalta nessa análise de Mário é o Nobel como um complemento de uma vida de sofrimento, como uma forma de compensação de uma biografia trágica e não mérito da qualidade da obra de Mistral. Igual crítica, ele faz com Henriqueta Lisboa, a qual chama de “meiga e cômoda”, “prisioneira consentida” e “completamente mulher” (ANDRADE, 1955, p.261). Bem diferente, da crítica feita por mulheres poetisas sobre a produção delas mesmas como nesta conclusão de Cecília Meireles:

Se quisermos tentar um ensaio sobre a fisionomia poética de uma 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 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, 1955, p.220)

Há de se ver a história literária, depois de lido principalmente *Expressão da Literatura Feminina na América*, como um movimento cíclico no qual um período se alimenta do outro, mais por diálogo do que por oposição. A oposição dos valores literários anteriores é também uma afirmação destes. Parte-se do anterior de alguma forma, e não há pelos escritores e escritoras uma completa negação. E ao revelar as contradições de sua própria linguagem crítica ao invés de escondê-la, a qual olha a partir de um determinado lugar já privilegiado, Mário de Andrade torna-se uma referência para as três poetisas. A referência se traduz em respeito e admiração, no caso de Henriqueta significou até em orientação, pois ele lia e comentava as poesias dela através de cartas que trocaram. Não quer dizer que ela seguia fielmente essas orientações. A independência artística das três se traduziu, por exemplo, em não seguir a opção literária de Mário de Andrade, demonstrando que elas tinham como ele mesmo

disse “*uma firme resistência*” (ANDRADE, 1959, p.161). A referência do escritor paulistano é observada nas constantes citações à sua figura encontradas nas cartas trocadas entre as poetisas. Cartas que estão no arquivo de Henriqueta Lisboa e no arquivo online das Bibliotecas do Chile.

Para a pesquisadora Gracia Lopez; “*muchos textos de mujeres operan contradiscursivamente tomando como referencia el discurso falologocentrico de la visión dominante*” (LOPEZ, 1990, p.21)⁷⁵. E da mesma maneira, que uma das temáticas predominante na poesia do século XIX, feita por homens, será o amor, assim também será a de autoria feminina em igual tempo (MEIRELES, 1959, p.67). Contudo, não é só amor que figurará como tema na poesia feminina do século XIX, pois “também lhe interessa a paisagem, o campo, com suas visões tranquilas — quadro igualmente grato ao Romantismo idílico” (ibidem, 1959, p.68).

Outro tema que passa subtendido, quando comparamos a análise de Cecília com as leituras da poesia das três autoras-chaves dessa pesquisa, é que a poeta mulher se preocupava também em refletir sobre o que é a poesia, sobre a problemática da literatura de autoria feminina e sobre o que é a linguagem. Mais que um exercício de metalinguagem, essa reflexão sobre o ser poeta e o que significa a poesia para si, em uma sociedade na qual a escrita e a literatura eram propriedades dos homens, é um ato de transgressão e de empoderamento. E Cecília Meireles descobre que isso acontece na poesia de mulher desde o século XVII, como na reflexão de uma poeta anônima que considera que a poesia “combate o vício, celebra a virtude, alivia penas e paixões faz esquecer as tristezas” (apud MEIRELES, 1959, p.64).

Neste percurso descoberto, Cecília (1959) mostra que, durante os séculos anteriores, havia descrédito sobre a produção poética feminina, a ponto de um poeta satírico do século XIX tirar sarro das poetisas. Em contrapartida, a resposta de Flora Tristan⁷⁶ a esse preconceito é que a mulher é superior ao homem em virtudes e o que ela precisava era apenas aprimorar a inteligência. A inteligência aqui, para Tristan, significava oportunidades e direitos iguais às mulheres na educação. A tentativa de procurar precursoras latino-americanas e analisar suas formas e tendências, para

⁷⁵ Muitos textos de mulheres operam contradiscursivamente tomando como referência o discurso falologocentrico da visão dominante.

⁷⁶ Flora Tristan foi filósofa, feminista e ativista socialista. Nasceu em 1803 na França, filha de um peruano abastado e de uma plebeia francesa. Da herança de seu pai, somente obteve uma pensão quando viajou para o Peru, trabalhando boa parte da vida como operária. Casou-se para fugir da miséria e cansada de um casamento sem amor, largou tudo depois de 12 anos e começou a se dedicar aos seus escritos filosóficos e políticos, atuando também como militante. Escreveu a *União Operária* e a *Emancipação da Mulher*, publicados postumamente.

descobrir uma possível outra tradição, e ao mesmo tempo, encaixá-las dentro de escolas e movimentos literários até então, masculinos, é um ato que não deixa de ser político e inovador na teoria crítica brasileira.

Para aqueles que, criticam Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, pela não abordagem de temas ligados à mulher em seus poemas, de forma aberta e militante, é curioso observar que as duas escreveram sobre a poesia de autoria feminina de toda América Latina, desde o século XVI até a metade do século XX, transformando esses escritos em artigos e em tom profundamente provocador. Neste sentido, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, se não são as precursoras da poesia feminina brasileira, podem ser consideradas como precursoras da crítica literária feminista no Brasil.

No texto de Cecília, a maior poeta brasileira, assim considerada pela crítica, não poderia deixar de falar de Gabriela Mistral. Henriqueta Lisboa não aparece porque este estudo é centrado na poesia de origem iberoamericana. Sobre a poeta chilena, Cecília Meireles inicia sua análise centrando-se na imagem corporal da poeta, principalmente em sua face, é ela que vive de olhos abertos suas tragédias humanas (ibidem, 1959, p.72), embora sua expressão fosse de deusa. Depois dos olhos, que transparece na análise em verbo como mirar, ou em adjetivo como visionária, substantivo como lágrima, aparece a voz de Gabriela na análise da fala e do canto de sua poesia. É como se a sua face transbordasse a melancolia vivida e se derramasse em seus poemas e estes escritos se mostrassem em alto-relevo.

Já no texto de Henriqueta Lisboa, *Aspectos da Literatura Hispano Americana*, Gabriela Mistral é vista em consonância com seu lugar de origem, fundindo terra e corpo e emanando pelos poros sua ligação com a ancestralidade e com os primeiros habitantes da América. Isso tudo compunha o seu estilo poético, e, mais uma vez, vemos a linguagem sendo desenhada por um rosto típico de sua terra: “a terra chilena marcava um caráter, delineava um destino e predispunha um estilo” (LISBOA, sem data, Arquivo de Escritores Mineiros, p.5).

Sobre Gabriela Mistral, Henriqueta fez um artigo especialmente para ela em Galeria Poética, sua coluna no Diário de Minas em 1949. Como em *Aspectos*, Gabriela continua sendo vista como parte do ambiente que a gerou, e sua poesia, a representação dessa junção entre espaço e corpo, entre tempos e povos. Sua linguagem é modelada pelos elementos da natureza, principalmente os primordiais como a fruta, a pedra; “poesia de peso e densidade tem as mesmas características de resistência e duração da pedra” (LISBOA, 1949) e da árvore, mas não qualquer árvore, mas aquela primordial, a

do bem e do mal, a que traz o abandono do ser a si mesmo, e que faz com que sua poesia colha “da árvore da vida, não a fruta mais doce, mas a que lhe tocou — amarga” (Ibidem, 1949)

Figura 7 - Gabriela Mistral junto com Henriqueta Lisboa em Petrópolis



Fonte: Arquivo de Escritores, Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

A análise de Henriqueta Lisboa, sobre Gabriela Mistral, é cheia de imagens e alegorias representando a sua linguagem poética com todo contorno, corpo, espaço e tempo: “tem gosto de raízes lavadas pela água da chuva” (LISBOA, 1949). A árvore, é a figura que, conduz a lados opostos simultaneamente, conduz ao primordial na imagem do jardim do Éden, leva ao céu-pensamento, razão, enquanto suas raízes descem às profundezas dos submundos — o inconsciente. Com isso, Henriqueta Lisboa consegue eternizar a imagem de Gabriela como uma lenda, enquanto sua poesia é tratada como originária dessa densidade. Totalmente latinoamericana.

Como Cecília Meireles, a escritora mineira tem a necessidade de mostrar a

modernidade da linguagem de Gabriela Mistral, embora a ligasse à ancestralidade e ao primitivo, a própria mistura entre “os fios da lírica tradicional de Espanha em gracioso consórcio, vivas notas do folclore ameríndio” fazem com que a obra da poeta chilena tenha uma “irrecusável modernidade absolutamente nova pela sua substância” (LISBOA, 1949). Essa necessidade, comum entre elas, é uma forma de defender a produção de autoria feminina dos ataques de críticos que se reportam a essas obras; como aquelas que não se adequam ao seu espaço-tempo. Essa defesa no texto de Henriqueta, vemos pela junção do adjetivo **irrecusável** à palavra modernidade, isto é, de maneira alguma se negará essa qualidade na obra de uma poeta como Gabriela Mistral, como não se pode negar isso na obra de outras autoras latinoamericanas como Cecília Meireles e como ela própria. O uso de irrecusável junto do substantivo modernidade tem o objetivo de fazer os leitores não terem dúvidas dos traços de Modernidade das poetisas latinoamericanas, mesmo que elas não compactuem com as regras vanguardistas.

Já em *Expressão Feminina da Poesia da América* de Cecília, Gabriela Mistral é comparada a uma deusa que sofreu uma tragédia terrena. Seus olhos, suas lágrimas e sua voz ditariam o ritmo de sua poesia. Novamente a imagem do rosto de Mistral e a expressão de seu corpo se unem à análise. Suas lágrimas teriam gosto de morte, por isso, Cecília junta o adjetivo fúnebre a elas (ibidem, 1959, p.73). Para a poeta carioca, Gabriela transforma e estende seu amor maternal (negado em vida) às coisas elementares como o pão, o sal, a água e o ar: “Tudo também lhe parece maternal do que é grandioso, em redor, seja paisagem ou sonho” (MEIRELES, 1959, p.74).

O elementar traz a lembrança de uma linguagem inicial, de origem, assim como observou Henriqueta, e é por isso que Cecília compara o ritmo da poesia de Gabriela Mistral ao “*sabor clássico*” e a “uma sombra bíblica”. Para Cecília Meireles, essa poesia elementar da poeta chilena reconstrói com as palavras o universo primevo. E restabelecer essa primordialidade no poema significa cantar e mirar “paisagens, fábulas, que sugere o folclore e a sabedoria antiga, que, ao mesmo tempo, é íntima e solene” (ibidem, 1959, p.74).

Aprendeu, porém, a mirar as coisas em profundidade: ficou um pouco visionária, e o mesmo instinto de amor que sofrera por um jovem suicida se vai convertendo em amor universal — pelas coisas infelizes, humildes na paisagem ou na humanidade, no sonho ou na vida. Especialmente as crianças lhe inspiram mil **ternuras** (grifo meu): canções de berço, canções como que de roda, canções como que

histórias maravilhosas... (MEIRELES, 1959, p.74)

Podemos observar a semelhança entre os dois estudos; o de Henriqueta Lisboa e o de Cecília Meireles, os quais buscam traduzir a linguagem única de Gabriela Mistral, a qual consegue extrair a poesia de elementos aparentemente opostos. Não há conciliação ou fusão, mas convivência em sua poesia entre forma trazida dos espanhóis e a busca pela linguagem inicial ameríndia, o clássico e a Bíblia, a tragédia e a força, a natureza e as imagens cruas, estátuas sem movimento.

A melancolia é uma característica da poesia de Mistral, mas coincidentemente, também é da poesia de Meireles e de Lisboa. Elas procuram a força com a melancolia e não o lamento simples. Por isso, melancolizar-se, coloca lado a lado na linguagem; a dor e a revolta, a tragédia e o não conformismo, a aceitação e a recusa. A melancolia se torna metalinguística, uma forma de resistência contra um experimentalismo na linguagem, que tem como principal objetivo, eliminar as marcas da existência de um eu, de um corpo sexualizado no discurso. Como se a linguagem fosse um corpo em si mesmo. Por isso, Henriqueta diz que a obra de Mistral é “singularíssima, em que o coração se dilacera cantando e cuja amargura, longe de conduzir à languidez e ao desânimo ressuma filtros de energias” (Lisboa, Diário de y Minas, 1949). Mas essa análise, ela poderia ter dito sobre sua própria obra e também a de Cecília. A melancolia transforma-se novamente em política de defesa na linguagem, de poetisas mulheres, contra as regras do discurso do patriarcado.

Um estudo mais detalhado sobre a literatura de autoria feminina continuou a fazer Lisboa em sua coluna *Galeria Poética* no Diário de Minas nos idos de 1949. Diferente de Cecília Meireles, que proferiu sua pesquisa em um trabalho mais profundo e completo como o de sua conferência-artigo, Lisboa o fez em parcelas, semanalmente em sua coluna jornalística. No entanto, as escritoras que elas escolheram para divulgar, são bem semelhantes. Poetas como Delmira Augustini, Maria Eugenia, Afonsina Storni, Juana de Ibarborou foram analisadas pelas duas. Henriqueta Lisboa também fala de poetisas brasileiras em sua coluna, na qual ela tenta reconstruir a vida e obra de autoras como: Francisca Júlia, Narcisa Amália e Auta de Souza. Porém, é somente com Gabriela Mistral, que tanto Meireles quanto Lisboa usam o nome ternura para adjetivar a obra. Ternura, no dicionário de *Usos do Português do Brasil*, de Francisco Borba, é um nome feminino que representa a qualidade de terno, meiguice, afeto brando, como também brandura e suavidade (BORBA, 2002, p.1535). Já no Dicionário Houaiss (2009,

p.1834), a segunda acepção de ternura é tristeza suave, ou seja, ternura deixa de ser apenas um estado de quem é terno, sinônimo de meiguice, e passa a ser um afeto do reino da melancolia.

Mas esses significados de ternura correspondem ao uso no português brasileiro, a partir da segunda metade do século XX. Nossas autoras usaram essa palavra com essa frequência ainda na primeira metade do século. Por causa disso, há de se pesquisar em dicionário mais antigo e em dicionário de língua espanhola, pois, Gabriela Mistral é chilena e também usou esse substantivo, inclusive como título de livro. No dicionário de 1948 de Caldas Aulete, ternura continua a representar a “qualidade do que é terno, meiguice” e “afecto brando e carinhoso”, contudo, a palavra terno em sua segunda acepção representa aquele que “inspira compaixão, lastimoso: ternos queixumes” e o exemplo literário que o dicionarista dá é esse: “Deste meu peito aos ternos gemidos. A luz terna do ocaso dava a todos aqueles toques cuja melancolia é o enlevo dos poetas” (R. da Silva apud Aulete, 1944).

Observa-se mais uma vez, tanto no dicionário Houaiss quanto no dicionário de 1948, Caldas Aulete, mas principalmente no exemplo literário, como a segunda acepção da palavra terno e da palavra ternura se aproxima da acepção e da qualidade da palavra melancolia, o que demonstra um manejo mais complexo dessa palavra pelas três poetas. A referência constante à obra da colega como aquela que consegue traduzir na poesia a ternura, apenas camufla a escolha consciente das três autoras pela poética da melancolia, a qual na voz de mulher, se mostra terna, ou deseja aparentar terna na acepção meiga. Ternura aqui funciona como uma dissimulação ou um eufemismo para algo que é, em seus poemas, no fundo, doloroso e crítico. Ser mulher na acepção feminina do patriarcado é ceder-se, é ser meiga, é não respirar a dor, mas sorrir em meio a ela, isto é, ser terna quando o peito se inunda de dor. Mas ainda tem o uso feito por Gabriela Mistral, que deu a palavra ternura o título de um de seus livros e que difere um pouco do uso das poetas brasileiras porque sua concepção de mundo é retratada por outra língua — o espanhol.

No *dicionário de Espanhol-Português* (Porto Editora, 1962) ternura refere-se a carinho, amor e atenção, qualidade de que é terno. Interessante é a acepção de ternura no *Diccionario Austral de la Lengua Española* (1989) (espanhol-espanhol) no qual, não exatamente a palavra ternura, mas a palavra terno tem significados um pouco diferentes do em português: “*blando, fácil de doblar o cortar, fig. Reciente. Fig. Se dice de la edad de la niñe (grifo meu). Que produce sentimiento de simpatia e dulzura. Afectuoso,*

cariñoso y amable. Inexperto” (1989, p.560).

Se em língua espanhola, terno se refere ao período da infância, (idade de la niñez) nada melhor do que usar o título *Ternura* para um livro de poemas para crianças, como fez Mistral. A ambiguidade desse nome é bem explorada e o livro *Ternura* bem que poderia se chamar Infância. Produzir sentimento de simpatia e doçura não é mesma coisa que ser meigo e afetuoso, embora essa significação também exista em língua espanhola. Ser terno na língua de Gabriela parece mais uma ação do que um estado, como é em português. Neste sentido, dizer que a obra da poeta do Vale do Elqui é terna, ou que ela escreve com ternura traduz mais o efeito de suas poesias nas outras autoras e, no público leitor, do que simplesmente uma qualidade da sua escrita:

A ternura revelou a Gabriela o sentido construtivo de sua obra alimentada de forças adversas. Deu-lhe o instinto materno uma fecunda mansidão de sua comparável ao orvalho. Acham-se no último livro esses poemas que se juntam, aos fios da lírica tradicional de Espanha em gracioso consórcio, vivas notas do folclore ameríndio. A poesia de Gabriela sustenta, pois, as duas qualidades que exigem Shiller para a obra de arte: “energia e ternura”. (LISBOA, 1949, Diário de Minas)

Henriqueta Lisboa, em *Galeria Poética*, também utiliza a palavra ternura, para se referir à obra *Poema dos Poemas* de Cecília Meireles: A ternura impregnada de pudor que se nota neste livro, tecido de símbolos, foi se concentrando cada vez mais. (LISBOA, 1949). Neste artigo, feito especialmente para Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa (1949) analisa a poética ceciliana, tendo em vista o seu “sabor mais ou menos ácido” e a sua “possível amargura”. A escritora mineira irá mostrar que a acidez e a melancolia na obra ceciliana faz com que a simbologia da beleza na linguagem se torne um ato de “extrema resistência a qualquer elemento externo” (ibidem, 1949). E para isso, a poesia de Cecília apresenta o êxtase da beleza e do mistério, requerendo a solidão e a ironia, pois para Henriqueta, a obra da poeta carioca é: “ao mesmo tempo delicada e severa, diáfana e definida, no conteúdo e na forma, perfeitamente identificados” (LISBOA, 1949).

O objetivo principal de Henriqueta Lisboa, com esse artigo, é defender a poética de evasão e misticismo de Cecília Meireles, ressaltando que na beleza e melancolia dessa poesia subsiste a resistência, o inconformismo e a fina ironia. Por essa razão, a poesia ceciliana seria dual como a de Gabriela Mistral, mas de um dualismo íntimo, de difícil observação e de profundidade extrema. A questão em que Henriqueta quer

chegar, com esse estudo, é o argumento de que, não é porque a obra de Cecília Meireles, e conseqüentemente também a sua, exhibe um simbolismo arraigado e uma linguagem melancólica, na qual “morre na própria beleza para trazer a plenitude” (LISBOA, 1949), que essa poesia não seja crítica e preocupada com a humanidade. Tanto é que Henriqueta afirma:

Longe de mostrar-se alheia à condição humana, como provam este e outros poemas de teor idêntico, Cecília costuma superar essa condição com uma nobreza e uma discrição, a que não deixam de associar-se leves tons de ironia. Compensa, desta maneira, uma possível amargura ou melhor, uma provável melancolia hereditária[...] Da gravidade com que Cecília se entrega ao culto da arte podemos depreender que não é um simples jogo de palavras a sua poesia. É um ato vital a sua mesma razão de ser, a sua religião. (LISBOA, 1949)

Um ato vital, a própria razão de ser, muito mais do que um jogo de palavras, do que simplesmente técnica, assim é a poesia para Cecília Meireles na concepção de Henriqueta Lisboa. E se Henriqueta elegeu essa concepção da Cecília, é porque também faz parte do seu ideário poético. Reconhece na outra, uma parte de si mesma. A melancolia e a solidão presentes tanto no processo de criação, quanto na elaboração da linguagem são frutos de uma concepção de mundo e de ser humano que se compadece e se revolta, mas de uma maneira terna. Cecília Meireles se reconhece no artigo e agradece a análise em carta escrita no dia 17 de outubro de 1949, a qual ela considera muito mais válida e pertinente à sua obra do que muita crítica feita por homens e por isso, ela professa a seguinte frase: “Ah, Henriqueta, eu nunca fui feminista, mas acho que vou acabar sendo, por me convencer de que as mulheres têm mais talento e seriedade entre que os homens”.

Seriedade entre é tudo o que se pode concluir da relação literária, intelectual e pessoal que se estabeleceu entre as poetisas em análise nesta tese. E a palavra ternura representa essa seriedade. Tanto é que Cecília Meireles também a usa para referir-se a Henriqueta Lisboa em suas cartas, não só a Gabriela Mistral, e ternura passa a ser expressão de análise, “agradeço-lhe muito o seu livro, que li com a ternura que V. merece” (MEIRELES, Rio de Janeiro, novembro de 1937); como atributo de uma nova poética: “acabo de ler o seu livro e este encontro com sua alma deixa-me, como sempre, encantada pela ternura, pela leveza, pela bondade que você vai deixando em cada coisa que toca” (Meireles, Rio de Janeiro, novembro de 1942).

A análise de Cecília Meireles, embora feita de uma forma muito particular,

porque está presente nas cartas que enviou a Henriqueta, compartilha dos mesmos predicados e expressões que a autora mineira utilizou para estudá-la, tais como, leveza, encanto, delicadeza e a palavra mais abordada de uma para outra: ternura. Há nas cartas de Cecília, uma reanálise de si própria, pois ao falar da obra de Lisboa, ela também fala da sua, pois a carta, em sua função de suporte e gênero, realiza-se, primeiramente, para quem a escreve, e por último, para quem se dirige, já que ela é antes um instrumento privado de confissão e de revelação de intimidade. Natural que o próprio remetente seja seu primeiro destinatário.

O artigo de Henriqueta Lisboa encara a obra de Cecília Meireles com a mesma dedicação com que ela estuda a poesia de Gabriela Mistral, a qual merece, como Cecília, um artigo individual em sua coluna *Galeria Poética*. Observa-se que Henriqueta Lisboa utiliza a palavra ternura para Gabriela Mistral também, como já foi citado. Mistral é enxergada com a mesma simplicidade e delicadeza que Cecília.

O que distingue particularmente a poesia de Cecília, é a luminosa simplicidade com que ela se utiliza do mistério, em cuja atmosfera respira. Habituada ao mistério fonte de riqueza artística, não assume atitudes estranhas quando a ele se refere. Mostra-se original, porque é fundamentalmente original, sem preciosismo. Valoriza as palavras cotidianas para que elas digam o indizível. Com um número restrito de palavras realiza o milagre. Sem desdenhar da graça do verso, a que empresta um ritmo todo seu, é, ao mesmo tempo, surpreendente e precisa. (LISBOA, 1949)

As três poetas ressignificam a palavra ternura. Esta passa a não ser mais um oposto de melancolia como se imagina, mas o seu complemento, ou a sua outra parte. A ternura é carinhosa, mas não deixa de ser dolorosa e dramática; o rito. Só se é terno depois da dor, clássica e comovente. Para a poeta de *Retrato Natural*; “a canção deve estar presente mesmo na tristeza e na morte” (MEIRELES, 1959, p.87). A ternura se presentifica após o sofrimento.

Como já foi salientado, a conferência e artigo, “*Expressão Feminina da Poesia da América*” de Cecília Meireles, busca em sua primeira parte, precursoras e pioneiras na escrita de poesia na América Latina, desde o século XVII, e termina na tentativa de consolidar uma tradição na literatura deste continente feita só de mulheres, com suas próprias temáticas e tendências — parte da melancolia como a necessidade de evasão: “Mas, neste salto de um extremo a outro da América sentimos que há temas permanentes, embora com tratamento diverso” (MEIRELES, 1959, p.87). Henriqueta

Lisboa tem a mesma preocupação, mas a realiza em artigos fragmentários em sua coluna jornalística no Diário de Minas.

Alinhar essas escritoras tão dispersas por um continente tão vasto, em aspectos comuns não deve ter sido trabalho fácil, além de impor com ousadia em um meio em que a invisibilidade era o tratamento costumeiro dado às obras poéticas das mulheres. Segundo Cecília (1959, p.88), os aspectos essencialmente femininos das obras escritas por mãos de mulheres seriam: versos de amor feliz, ilusões e desilusões, paixões sem esperança, bodas, maternidade, o berço, a criança, a infância, a família, brinquedos e os sonhos de evasão.

Contudo, se nos reportarmos ao ambiente comum para todas as mulheres da metade do século XX, ainda encontraríamos o universo privado da casa como o único espaço de convívio. Falar de coisas que reportariam a esse lugar não seria algo extraordinário, mas a brecha para a saída desse único espaço permitido: “a canção deve sempre estar presente mesmo na tristeza e na morte” (MEIRELES, 1959, p.87). Entretanto, é na metade do século que as mudanças na vida das mulheres se acentuam. Os direitos conquistados pela luta de todas ao voto, ao estudo, ao trabalho, à cultura, ao mundo público, faz com que Cecília reconheça que, apesar dessas tendências calcadas na reclusão do feminino ao espaço privado, “as mulheres foram adotando uma linguagem mais franca e decidida” (1959, p.89) a partir do momento em que puderam ter mais igualdade de oportunidades com os homens.

Neste sentido, Cecília Meireles acentua com a maior sabedoria, o que muitos críticos ignoravam, que a linguagem tida como feminina, e buscada na poesia de mulheres para inferiorizá-las, decorria do tempo e do espaço em que elas foram submetidas e particularizadas dentro da esfera doméstica. Conforme as mulheres foram saindo dessa esfera e galgando outras, antes pertencentes aos homens, seus interesses e, conseqüentemente a linguagem, também se tornavam outros. Contudo, há de se valorizar, como Cecília pontua, uma época em que “de uma poesia quase essencialmente doméstica a mulher tem alcançado experiências idênticas às do homem no domínio literário” (MEIRELES, 1959, p.103). Essa experiência não seria nada mais do que àquelas pertencentes ao reino da Melancolia. Se aqui a Melancolia parece ser um experimento igualitário, entre escritores e escritoras, a visão da apropriação dessa vivência por ambos os sexos é diferente para a sociedade. A melancolia para a mulher seria a sua porta para loucura, enquanto para o homem seria para ócio.

Nesta crítica, Cecília funde-se à vida pessoal das poetisas estudadas com suas

obras, análise e objeto. Ela não tem o pudor, apesar do exposto, em utilizar o adjetivo feminino para se referir às obras literárias produzidas por mulheres. Se esse feminino carrega o sentido pejorativo de anexo ou de inferior para os homens, trazendo uma carga de submissão, há o paradoxo de que este seja o único adjetivo capaz de particularizar a produção literária das mulheres, dando visibilidade a elas. Segundo Gloria Prado: “*Cuando nos preguntamos com insistencia sobre la posibilidad de que haya una escritura específica femenina, lo hacemos profundamente preocupadas por la búsqueda de una expression propia, diferenciadora de la mujer*” (PRADO, 1990, p.25)⁷⁷.

A reflexão sobre a obra de outras autoras e sobre a obra da amiga mostra o quanto elas estavam conscientes de sua escritura e de seu papel social, do micro e do macro, da estética e da ética, da literatura e da política. Estética da ternura podemos assim chamar, porque este era o adjetivo com que comumente uma se referia à obra da outra, e outros se referiam à obra delas. Neste adjetivo, Cecília Meireles escreveu um poema, já citado, dedicado a Gabriela Mistral chamado “*Trabalhos da Terra*”. Um poema dedicado a Mistral, mas que pode ser considerado como dedicado a todas as poetisas mulheres. As lavradeiras de ternura, isto é, as lavradeiras de melancolia, lavrando a poesia como se lavra a terra. Compartilhando a concepção burguesa de arte como trabalho, escrever seria igual a lavar, a poeta a lavradeira no melhor sentido barthiano. Por essa razão, faz desse poema um exercício de metalinguagem que será analisado na subsecção a seguir.

8.2 Análise dos Poemas: *Trabalhos da Terra e As Crianças*; Metalinguagem e Ética na Estética

Trabalhos da Terra a Gabriela Mistral

Lavradeira de ternuras
trago o peito atormentado,
pelas eternas securas
de tanto campo lavrado.

Não foi sol em demasia
água pouca, nem mal vento,

⁷⁷ Quando nos perguntamos com insistência sobre a possibilidade de que haja uma escrita específica feminina, o fazemos profundamente preocupadas por uma busca pela expressão própria, que diferencie a produção da mulher.

foi mesmo da terra fria
pobre de acontecimentos.

Considerando os outonos
mais valera ter dormido
que nos sonhos dos meus sonhos
tenho plantado e colhido.

Para lavar minha mágoa
deram a lande mais rica,
vem aos olhos nuvens d'água,
logo a canção frutifica

Meu tempo mal empregado
foi canção da vida inteira,
sabida por Deus, o arado,
e o peito de lavradeira.

(MEIRELES, 2002, p.431)

Para analisar o poema *Trabalhos da Terra* de Cecília Meireles e *As Crianças* de Henriqueta Lisboa, tendo em vista a metalinguagem, será preciso definir o que é um texto metalinguístico e de que maneira se manifesta. O corpo da linguagem no corpo do poema. A metalinguagem é definida como o exercício da linguagem de refletir sobre si mesma (PAREJO, 2002). Esse exercício, de usar a própria linguagem para não discorrer sobre outra coisa que não seja a linguagem, sempre existiu em maior ou menor consciência na formação das línguas:

La notion de metalenguage procede de la lógica (HAMON, 1977,261–284). La mayor parte de los autores que la han utilizado coincide en señalar que es una característica específica de las lenguas naturales, ya que la lengua non sólo puede hablar del mundo sino también de ella misma. (PAREJO, 2002, p114)⁷⁸

A metalinguagem funde a linguagem investigativa com a linguagem objeto. Mas também está associada atualmente a uma tendência da Modernidade, a qual busca fazer da *linguagem do poema a linguagem da poesia* (BARBOSA, 2005, p.27) por causa da *precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade* (BARBOSA, 2005, p.27). Será comum na Modernidade o poeta procurar escrever sobre poesia no poema porque é nesse período que entra no auge a crise da

⁷⁸ A noção de metalinguagem procede da lógica. A maior parte dos autores que a tenham utilizado coincide em assinalar que é uma característica específica das línguas naturais, já que a língua não só pode falar do mundo como também dela mesma.

representação da realidade e dos conceitos do que seria essa realidade. Crise de representação da realidade, crise da linguagem, e não é por acaso que a partir do Romantismo (início da modernidade) tenha se desenvolvido muito mais a literatura feita por mulheres, ou uma literatura feminina, pois ela surge como mais uma forma de questionamento da linguagem, até então paradigmática, padrão e canonizada (falocêntrica):

Línguas imperfeitas posto que várias, a suprema falta: sendo pensar escrever sem acessórios nem sussurro, tácita ainda, a fala imortal, a diversidade sobre a terra, dos idiomas impede que perfilam as palavras que, de outro modo, através de um talhe único, encontrariam materialmente a verdade ela mesma. (MALLARMÉ, 2010, p.184)

Tendo em vista esses conceitos, percebe a metalinguagem na crítica feminista, uma crítica feita por mulheres sobre textos escritos por mulheres, como também nos textos escritos por mulheres, que, ao discutir, no exercício mesmo de escrever, o papel da mulher na literatura e o lugar da fala feminina, falando de si própria, traz para a linguagem a discussão do que é essa mesma literatura.

Já o poema metalinguístico seria “aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia — interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos analógicos da linguagem” (BARBOSA, 2005, p.27). A poesia moderna seria caracterizada pela crítica à metáfora. Assim, o poema metalinguístico escrito por mulheres carregaria uma crítica à metáfora como construção de um espaço-tempo dominado pela linguagem produzida pelo lugar e olhar dos homens.

Neste sentido, o poema “*Trabalhos da Terra*”, ao ser dedicado a Gabriela Mistral, por Cecília Meireles, coloca em primeiro plano a metalinguagem de uma literatura feminina, e de uma literatura feminina latinoamericana, porque ressalta o trabalho da terra (a poesia produzida aqui) lavrada pelas lavradeiras (poetas mulheres desse continente). O título já é altamente sugestivo e irá dialogar com todo o poema. Em seguida, o primeiro verso, *Lavradeira de Ternuras*, pode se referir a Gabriela Mistral, que seria uma lavradeira de poesias pelo fato de Ternura ser um livro de poesias da poeta chilena. Contudo, *Lavradeira de ternuras* também pode significar a própria persona poética de Cecília, já que o segundo verso se inicia com o verbo na primeira pessoa: *trago o peito atormentado*.

A *intertextualidade*, neste poema, é percebida primeiramente pela dedicatória e pela recorrência da palavra ternura que remete ao título da obra de Mistral, mas também

pela associação da temática terra com a obra em referência. Em *Ternura* também há uma dedicatória, e é sintomático que a poeta chilena o dedique a sua mãe e irmã: “*a la memória de mi madre y a mi hermana Ermelina*” (MISTRAL, 1945, p.8). A mãe real, a mãe de carne faz referência à mãe terra presente na temática geral do livro.

Ternura foi escrito para professoras de escolas rurais com a presença do ambiente campesino muito marcado. O livro foi pensado para o público infantil do campo e muitos de seus poemas foram estruturados em forma de cantigas, relacionando-se mais uma vez com o livro de Cecília Meireles, *Vaga Música*, no qual está o poema *Trabalhos da Terra*. Gabriela dedica esse livro que fala da sua terra à sua mãe real. Cecília Meireles dedica esse poema que metaforicamente compara o ato de escrever com o ato de lavrar, fala da terra e da poesia, à mãe literária encarnada em Gabriela Mistral.

Henriqueta Lisboa também dedica um poema seu a Gabriela Mistral com o título sugestivo de *As crianças*. Um poema que, logo no título, se refere a esse envolvimento de Gabriela Mistral com a infância, presente no livro *Ternura* e na sua carreira do Magistério, bem como ao acentuado tema da maternidade. Qual seria o motivo pelo qual tanto Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa escreveram e dedicaram um poema cada uma para a poeta chilena? Além da amizade comum entre as três, é como se Mistral fosse a referência e o ponto de encontro entre as duas. A mãe literária. Há uma clara intertextualidade na dedicatória e no título do poema de Henriqueta, o qual se envolve diretamente com as questões da infância presente na escrita e na vida de Mistral e, principalmente, com o livro *Ternura*. Aqui o poema de Henriqueta Lisboa que faz parte do livro *A face Lívida*:

As Crianças
a Gabriela Mistral

As crianças cantam.
Quero silêncio
perfeito.
Nem folha ao vento,
nem fontes múrmuras
entre arbustos.
Para bem longe
pássaros,
risos.
Ninguém me busque,
Ninguém me beije.
Quero silêncio
De antes da gênese.

Quero silêncio
 profundo e
 amplo
 para o canto
 que se inaugura.
 Dormem as crianças.
 Quero sombra.
 Sombra de joelhos.
 Quero sombra
 azul e verde,
 nuvens tênues
 Velando o tênue
 lume das águas.
 Nem mesmo a lua
 das ilhas.
 Nem olhos úmidos
 na carícia.
 Quero sombra
 sem matéria,
 sombra de Deus,
 de Deus,
 para este sono
 primevo.

(LISBOA, 1985, p.125–126)

Se *Trabalhos na Terra* é um poema metalinguístico, e fala da condição da criação literária feita por mãos femininas “as lavradeiras”, não se pode dizer que, o poema *As crianças* também não seja. Em uma primeira leitura do título, pode ser perguntar quem são as crianças, além da relação destas com a poesia de Gabriela. O primeiro verso diz que as crianças cantam e mais uma vez, há a referência à musicalidade, ao canto, o que direcionará toda a voz que permeará este poema, relacionando-se com o significado musical e com as canções populares encontradas na obra de Gabriela Mistral, e, em particular, no livro *Ternura*, como mostro a seguir.

A musicalidade e a metalinguagem permeiam o livro *Vaga Música*, porém, enquanto no livro de Cecília, a base são as cantigas medievais, no livro de Gabriela Mistral as cantigas que a estruturam são as populares, de roda e de ninar. Por essa razão, Cecília Meireles construiu o poema *Trabalhos da Terra* com versos de sete sílabas, isto é, em redondilha maior, uma forma mais presente nas cantigas de roda e nas cantigas populares. Já os poemas do livro *Ternura* também são, em sua maior parte, metrificadas em redondilha maior e é notória a ligação entre a poética de Gabriela e as cantigas populares e folclóricas, principalmente nos poemas deste livro, divididos em *Canciones de Cunas* e *Rondas*. Nesse sentido, tanto em *Ternura* quanto em *Vaga Música*, as

cantigas são a forma estrutural principal dos poemas. Enquanto, na obra poética de Henriqueta Lisboa, a musicalidade é algo mais interno à expressão da palavra do que no seu jogo literário. Contudo, a poesia *As crianças* apresenta uma sonoridade e melodia um pouco diferente do conjunto da obra de Henriqueta, considerada a poeta da “perfeição revelada nos versos curtos e nas frases contidas, na eterna busca pela palavra exata, concisa” (MACHADO, 2009, p.20).

Henriqueta Lisboa constrói *As crianças* sem falar exatamente sobre crianças, apenas as cita no primeiro verso e no verso dezoito; “As crianças dormem”. Depois o que sucede é uma profusão de querereres, como se o desejo levasse a encontrar a plenitude do limite da palavra. A poeta pede o silêncio através da melodia, o silêncio perfeito de antes da gênese, o silêncio do sono das crianças. Talvez essa imagem⁷ seja da perfeição da poesia. O que ela procura neste poema, tanto quanto *Trabalhos da Terra* de Cecília, é a solidão da criação literária, a qual para mulher era muito caro.

Em *Um Teto todo Seu*, já citado, Virgínia Woolf ressalta as condições materiais e psicológicas que envolvem a criação literária feminina e supõe que, se a mulher tivesse tempo livre suficiente para estudar e se dedicar, fora as opressões do trabalho doméstico, teria mais chances de ser cientista e escritora. O tempo livre, o tempo para si mesma, aquele tempo em que reina o silêncio de Deus (isto é, da criação) é o tempo para a poesia. É este que é procurado por Cecília e por Henriqueta em ambas as poesias dedicadas a Mistral. A vencedora do prêmio Nobel de 1945 seria a consagração plena da literatura feita por mulheres, o tempo poético encarnado em seu corpo, o tempo do início; resumo de música e silêncio.

Neste sentido, a poesia de Henriqueta Lisboa, *As crianças*, completa o diálogo com essa primordialidade na obra de Mistral. A poeta diz: “As crianças cantam/Quero o silêncio/perfeito”. Começa nesses versos uma busca para o início dos inícios, o início de antes do surgimento da palavra. No sono primevo, antes de Deus, na sombra, talvez só existisse a melodia. O poema segue como um canto, Henriqueta não menciona a palavra ternura, como no poema de Cecília, mas subentende quando fala em crianças. Em seguida, o verbo querer na primeira pessoa. O poema é para Gabriela Mistral, mas ali, ela também se inclui e se subentende quando fala e repete: “quero” três vezes. Igual fez Cecília quando iniciou, coincidentemente, o segundo verso com o verbo trazer na primeira pessoa; “trago o peito atormentado”. Tanto Cecília quanto Henriqueta se presentificam no poema quando vão dedicá-lo a Gabriela, os dois são para a mestre

chilena, mas também são para si-mesmas, para outras poetisas mulheres: “Quero silêncio/profundo/e amplo/para o canto/que se inaugura” (LISBOA, 1985, p.126).

As crianças estão intrínsecas não só ao poema, mas, elas são o eixo de ligação entre Gabriela Mistral e Lisboa. Vale lembrar que Mistral fez um ensaio e uma conferência sobre a obra infantil de Henriqueta e que as crianças eram a preocupação recorrente das duas. O texto de Gabriela Mistral sobre o livro *O Menino Poeta* começa em tom pessoal, ela diz o porquê de gostar de crianças, passa a uma análise sobre as mesmas e continua com uma explicação sobre a relação da poesia e a infância, para em seguida falar da obra de Henriqueta:

Parece que as crianças me fascinaram sempre e não porque eu ganhasse o pão com elas e por elas durante vinte anos, pois o encantamento dobrou desde que não mais a tenho [...] Meus olhos fixos no enigma da infância pararam um dia na observação deste fato: os que melhor veem as crianças e as tratam em relação conveniente seriam criaturas que ninguém imagina fossem os seus encenadores: os velhos, os artistas, os seus próprios camaradas e os animais. [...] Menino comportado já deixou de ser menino, e poeta sem infância é poeta suicida [...] Eu não sabia ainda que me ia encontrar a mim mesma na sua poesia mais do que nas outras poetisas do Brasil, por certa tortura, às vezes evidente outras oculta que a nós duas atormenta” (MISTRAL, 1943, 11 folhas, Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG).

A poeta chilena dá grande crédito às poetisas que falam de crianças. Para Mistral, a verdadeira poesia para crianças se apropria do folclore “e de uma espécie de poesia sincera e humilde na qual se toca não sei que cabelos e que carne da infância” (MISTRAL, 1943, 11 folhas, arquivo Henriqueta Lisboa). A obra de Henriqueta Lisboa faria jus a essas características elencadas. Assim, para escrever para crianças, seria preciso recuperar a cultura primitiva e o espírito inicial de se ver e enxergar as coisas do mundo. A literatura pensada para meninos e meninas; o mito deve ser ressuscitado, os rituais de iniciação e de passagem recuperados e as velhas histórias e poesias resgatadas. Segundo Mistral (1943), o gênero épico estaria mais para o mundo adulto, enquanto a poesia lírica, se verdadeira, traria em seu interior a força das vozes antigas cantando, orando e contando, do misticismo, das palavras em seus atos mágicos.

As *Crianças* de Henriqueta Lisboa seria uma resposta para Gabriela Mistral de compartilhamento das mesmas ideias e ideais sobre infância, sobre folclore e sobre a poesia. Por isso, ele dialoga com o texto da poeta de *Tala*, e bem que se poderia substituir o título *As crianças* por *As poetisas* ou sobre a poesia. O poema traduz essa

busca pela ancestralidade da palavra, pelo primitivo “o sono primevo”, a matéria bruta para se construir uma poesia sincera e humilde. As crianças, com seu canto e com seu sono do início dos tempos, resgatam a poeta e devolvem-lhe a poesia. Henriqueta tanto compartilha dessa visão de Gabriela que, além de *As Crianças*, escreveu um ensaio intitulado *O Folclore e a Literatura Infantil* (1969), publicado no jornal da época (este artigo está sem referência em seu arquivo), o qual, sobre a importância do folclore para a poesia, irá afirmar que:

Nenhuma fonte de poesia será mais clara do que essa, nenhum conhecimento do real terá expressão mais forte do que a sabedoria coletiva. Mesmo depois de lavado em muitos campos, lavado em muitas águas e fermentado em muitos cadinhos, o conto mitológico tem o dom de conservar sabores primevos, um quê de recém-nascido. E que existe dentro dele uma crença, uma afirmação, uma necessidade vital, um dado de cultura em busca da integração um valor psíquico em vias de renovar-se porque é fundamental ao ser humano[...] O mito lastreia uma dose de inteligência lógica a denunciar os impulsos quer para exaltá-los, quer para denegri-los. Na sua primariedade, ele é uma conceituação da vida. (LISBOA, 26 de outubro de 1969, *Jornal do Comércio*)

Henriqueta escreveu esse ensaio em 1969, portanto, após a morte de Gabriela Mistral e em uma época de grande efervescência cultural e tecnológica para quem tinha nascido no começo do século vinte. O mito e o folclore pareciam fadados ao esquecimento ou absorvidos pela cultura de massas, já não tinham mais o sabor da primitividade destacada no poema *As Crianças*; eles eram agora produtos ou vistos como desnecessários em meio ao surgimento de tanta coisa nova. A poeta de *Enternecimento* procura com esse texto, resgatar a importância do mito para a cultura e para a literatura e destacar o papel das crianças nesse sentido:

Teremos chegados, nós habitantes do século vinte, tarde demais para o mito? Não nos referimos, evidentemente, aos mitos hodiernos gerados pela dinâmica da máquina, vertiginosos e alucinantes, aos robôs da era eletrônica, aos aparatos bélicos para a sustentação da paz, nem mesmo à prodigiosa técnica que nos permite assistir, da poltrona caseira, ao descobrimento da Lua, tão desmitificada aos nossos olhos adultos. Restam, porém, as crianças que, embora, vendo o que vemos, têm a candidez bastante para aceitar no coração as sementes da antiga poesia da tribo, sempre inaugural. Assim é que o folclore se desdobra em dois estágios definidos: o da inocência e o da sabedoria. (LISBOA, 26 de outubro de 1969, *Jornal do Comércio*)

Já Cecília Meireles dialoga com Gabriela Mistral em *Trabalhos da Terra*, não só na forma das cantigas e em sua origem, em seu mito inicial, mas principalmente na reflexão que é feita sobre a voz da mulher na música e na poesia. Enquanto Cecília fala da lavradeira de ternura (as poetas), Gabriela Mistral, em um posfácio, justifica porque as cantigas populares, em especial as de ninar, são a base dos poemas do seu livro: “*la madre se regala a sí misma y no al niño que nada puede entender*” (MISTRAL, 1945, p.183)⁷⁹. As canções de ninar são a referência estrutural das três poetas, porque seriam elas as primeiras composições feitas pelas mulheres; a ternura expressa numa linguagem feminina, linguagem de regalos e voltada para si mesma como a poesia.

Gabriela Mistral não deixa de discutir o lugar da mulher na história da criação artística e faz isso, justamente no posfácio do livro *Ternura*, que mais se parece um ensaio sobre o assunto. Enquanto Cecília Meireles escreve *Trabalhos da Terra*, em metalinguagem, sobre a poesia escrita por mulheres, ou sobre o fazer literário feminino. A mesma intenção talvez teve Henriqueta Lisboa ao produzir uma poesia em que o desejo primeiro é obter o silêncio pleno, o silêncio da inspiração e da criação e não da marginalidade. Ele foi o lócus da reclusão da mulher, mas também foi de onde ela tirou e transformou a sua linguagem, pois:

La mujer es quien más canta en este mundo, pero ella aparece tan poco creadora en la Historia de la Música que casi la recorre de labios sellados. Me intriga siempre nuestra esterilidad, pero producir ritmo y disciplinarlos en la canción siendo que los criollos vivimos punzados de ritmos y los coge y compone hasta El niño. Por qué las mujeres nos hemos atrevido con la poesía y no con la música? Por qué hemos optado por la palabra, expression más grave de consecuencias y cargada de ló conceptual que no es reino nuestro? (MISTRAL, 1945, p.183)⁸⁰

Visualizei neste parágrafo, a indignação de Gabriela Mistral com a lacuna da voz feminina na história da criação musical, embora a mulher seja quem “*más canta en este mundo*”, ela escolheria mais a palavra. Percorrendo um reino não permitido e delimitado pela voz falocêntrica, definido por aqueles que sempre puderam falar, a mulher obteve a permissão de escrever, mas de acordo com aquilo que os detentores do reino a deixavam

⁷⁹ Tradução: a mãe se presenteia a si-mesma, e não à criança que nada pode entender.

⁸⁰ A mulher é quem mais canta neste mundo, mas ela aparece tão pouco criadora na história da Música que a recorre de lábios quase selados. Intriga-me sempre nossa esterilidade para produzir ritmos e discipliná-los na canção, sendo que nós criolos vivemos plenos de ritmos que capturam até a criança. Por que as mulheres, nós temos nos atrevidos mais com a poesia do que com a música? Por que temos optado pela palavra, expressão mais grave de consequências e carregada do conceitual que não é reino nosso?

dizer e escrever. Em outras palavras, a fala feminina só poderia ter existência desde que obedecesse às normas do patriarcado, o que significava certo vocabulário e temáticas permitidos: “*Por qué hemos optado por la palabra, expresion más grave de consecuencias y cargada de lo conceptual que no es reino nuestro?*” (MISTRAL, 1945, p.183).

No trecho acima, Gabriela Mistral antecipa Lacan ao perguntar quais seriam as razões de a mulher ter optado pela palavra escrita “*cargada de lo conceptual que no es reino nuestro*”, enquanto a música, por fazer parte do ritual materno com o bebê, lhe parece mais natural e familiar, já que, na produção metodológica e técnica desta, viam-se menos mulheres ainda. Para a poeta de *La Ternura*, o canto de ninar da mãe é o segundo leite do filho, e sua definição da linguagem materna irá se parecer com a incessante busca de Hélène Cixous, por uma linguagem feminina feita de pré-linguagem.

Questiono esta posição, demasiada falocêntrica em relação à linguagem socialmente construída, pois as mulheres sempre foram associadas ao ato de narrar, narrar histórias era, por muito tempo, uma tarefa essencialmente feminina, sendo sua melhor expoente as figuras de Sherazade e de Penélope na literatura. Porém, Mistral está falando da linguagem poética, da metáfora, e está, antes de tudo, falando como uma poeta. E para as poetas, principalmente da Modernidade, independente do gênero e do seu sexo, a linguagem da falta, a pré-linguagem, a língua-mãe, o não dito, o espaço em branco, torna-se fundamental para existência da poética, como também para sua diferenciação na linguagem da prosa.

Se a palavra, com sua carga conceitual, se tornou um reino dominado pelos homens, nada mais natural que a poeta, ao escrever um poema, ficasse com *o peito atormentado* ao se deparar, subitamente, com a eterna *secura* de tanto campo lavrado-secura de tanto que escreveu. Ou que ela desejasse o silêncio profundo de antes da gênese e a sombra sem matéria como no poema *As Crianças* de Henriqueta Lisboa. Para escrever, é preciso resgatar a primordialidade da palavra, é preciso desejar ir para antes do início, o *sono primevo* (o mítico, a origem) das crianças (LISBOA, 1985, p.125–126), no qual nasce a poesia que transforma a realidade.

E se há o momento de inércia, ou de falta de inspiração, pelo qual a poeta passa depois de lavar ternuras — poesias, é porque não se chegou a “esse silêncio e profundo e amplo para o canto que se inaugura” (LISBOA, 1985, p.126). Essa inércia literária sentida pela mulher é descrita metalinguisticamente no poema ceciliano nas duas

primeiras estrofes, para se tornar abundante só na segunda parte do mesmo. Uma inércia acompanhada da angústia e da dor na tentativa de presentificar a palavra e que é mostrada com segurança por Henriqueta Lisboa em *As crianças*. A lista de desejos iniciada pela poeta neste poema começa pela negação, o querer é acompanhado pelo não querer, a construção de uma poesia começa pela destruição de algo.

As crianças cantam.
 Quero silêncio
 perfeito.
 Nem folha ao vento,
 nem fontes múrmuras
 entre arbustos.
 Para bem longe
 pássaros,
 risos.
 Ninguém me busque,
 Ninguém me beije.
 Quero silêncio
 De antes da gênese.
 Quero silêncio
 profundo e
 amplo
 para o canto
 que se inaugura.
 (LISBOA, 1985, p.125–126)

O canto que se inaugura só pode surgir depois da negação afirmada: “ninguém me busque/ninguém me beije” na qual o corpo deixa de tateável e a dor possa se diluir junto com a paisagem: “nem folha ao vento/nem fontes múrmuras/entre arbustos/Para bem longe/pássaros/risos” (LISBOA, 1985, p.125). Pássaros e risos se tornam a mesma forma, ganham o mesmo contorno-frutos de uma só transformação dada pelo estado de um sonho. Pássaros e risos despertam a mesma sonoridade, a aliteração não só os une, mas faz com que a ave sorria enquanto os sorrisos voam. As folhas também voam, mas a poeta deseja que elas abandonem o vento e deixam de existir e de igual maneira; as fontes múrmuras e os arbustos.

As fontes, isto é, as águas murmuram ou compartilham do lamento inicial da poeta, seus murmúrios se encaixam na melodia que o poema exala, todos cantam como *As Crianças*, mas é preciso desmanchar esse canto para inaugurar um outro, maior, em que sobreviva somente a palavra original. Veja o que fala Cecília Meireles para Henriqueta Lisboa em carta enviada para ela sobre a Poesia: “Embora a Poesia prepare tanto para a dor, há dores, Henriqueta que se nos afiguram muito maiores que a Poesia.

Não nos resta mesmo senão amar a própria dor: trazê-la em nossa companhia para sempre como sombra inseparável” (MEIRELES, Rio de Janeiro: 29 de Outubro de 1947).

Os dois poemas dedicados a Gabriela Mistral parecem completar o sentido de um e outro, são complementares no tocante ao que referem à arte de escrever poesias para as mulheres. A palavra ternura não está presente no poema de Henriqueta, mas de alguma forma a ela se situa porque é algo presente na relação entre mulher e criança, lembrando que para o espanhol terno está ligado à *edad de la niñez* (a infância). Aliás, as três poetisas, como já foi dito, escreveram para o público infantil e foram pioneiras em pensar poesia para crianças sem didatismo recorrente até então.

Como já foi dito, o livro *O Menino Poeta* de Henriqueta Lisboa ganhou ampla divulgação feita por Gabriela Mistral com conferência e artigo. Para Mistral, *O Menino Poeta* traz o “melhor do contador: o tato das coisas; dar as cores não basta” (apud MACHADO, 2009, p.34). Enquanto Henriqueta o considerava “um livro de memória e contemplação” (apud MACHADO, 2009, p.35). Já *Ternura*, pensado para a escola do campo, nunca se comportou como um livro didático, seus poemas fogem da moral e dos versos fáceis e são estruturados em cima das narrativas e canções folclóricas chilenas. Enquanto *O Isto e Aquilo*, escrito por Cecília no final de sua vida, reflete parte da vida da autora carioca dedicada ao magistério e a infância, pois são poemas pensados na dificuldade da criança com a alfabetização, mas com um trabalho na linguagem que explora o lúdico, o jogo, a inovação e que se assemelha aos preceitos modernistas na poesia.

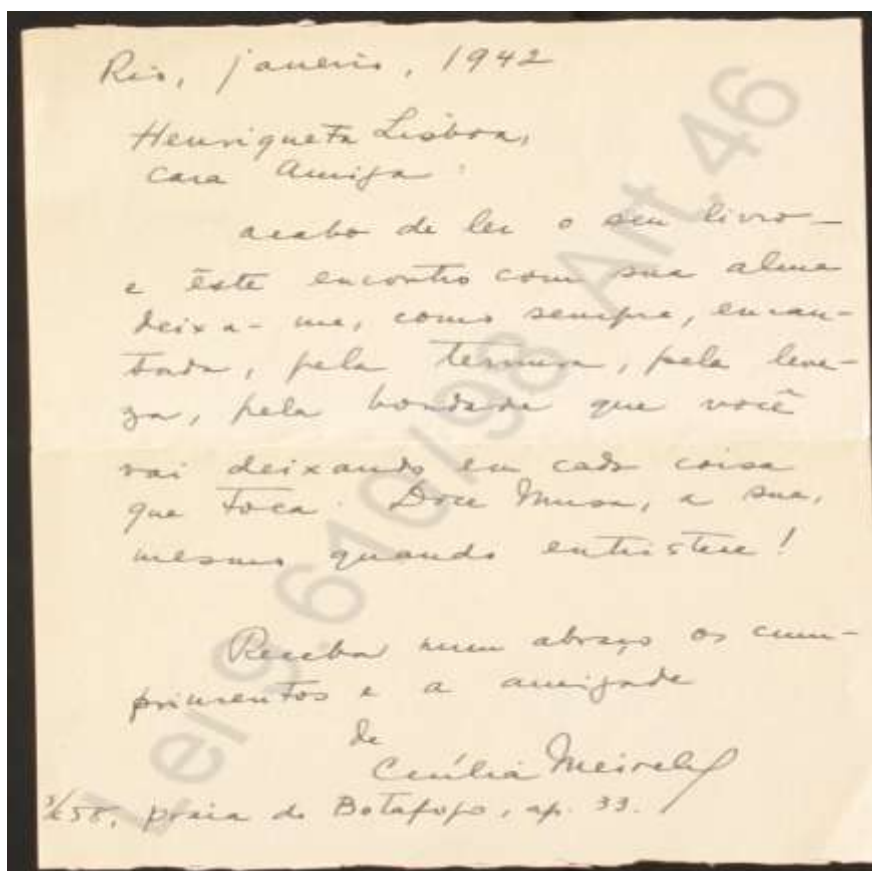
Segundo Adriana Machado (2009), a poética de Henriqueta Lisboa se compõe da infância, morte, imaginação, realidade, Deus e as dores do mundo. Esses temas não deixam de compor também, guardada as diferenças de estilo e a individualidade de cada uma, a poética de Cecília Meireles e Gabriela Mistral. Por essa razão, elas se enxergavam uma na outra criando uma rede de leitura, crítica e produção textual em comum que incluem artigos, cartas e poesias, o que elas vão chamar de escrever com ternura nas cartas.

A ternura deixa de ser apenas uma palavra e passa a ser uma forma de escrever e de fazer poesia. A mãe canta-se. A palavra ternura liga-se também a acepção de doçura e meiguice, dotes práticos do feminino tradicional. Contudo, as poetisas sabem explorar seu outro significado, o de tristeza suave, o da infância e o da melancolia. O dicionário Aurélio liga diretamente a palavra ternura a uma qualidade maternal, como se fosse algo

inerente à mãe. E se as poetas sabem explorar a segunda acepção de ternura, sua qualidade ligada à maternidade pode ser um ressurgimento da mãe terrível, ou a outra face da mãe. E isso se traduz tanto na obra das poetas estudadas, quanto em suas análises, quanto nesse poema. Ternura se torna um substantivo que não só camufla a qualidade melancólica de seus poemas, como também a própria resistência. A deusa mãe escondida em cada escrita.

Para Gabriela Mistral, essa ternura de mãe para filho foi à linguagem que restou à mulher. Condenadas a ficar de “lábios cerrados”, restaram-lhe as produções literárias folclóricas, pelo fato de estas se perpetuarem pelo ambiente doméstico e familiar, enquanto muito de sua linguagem se formou por onomatopeias e balbucios principalmente nas canções de acalanto, as quais acabam por comunar o filho com a mãe, e também o filho, a mãe e a noite transformando-os em uma coisa só:

Figura 8 - Carta de Cecília Meireles à Henriqueta Lisboa na qual se destaca a palavra ternura para se referir ao estilo da poeta mineira.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

Para Gabriela Mistral, essa ternura de mãe para filho foi à linguagem que restou à mulher. Condenadas a ficar de “lábios cerrados”, restaram-lhe as produções literárias folclóricas, porque elas se perpetuam pelo ambiente doméstico e familiar, enquanto muito de suas linguagens se formou por onomatopeias e balbucios principalmente nas canções de acalanto, as quais acabam por comunar o filho com a mãe, e também o filho, a mãe e a noite transformando-os em uma coisa só:

Seguramente los arrullos primarios, los folclóricos, que son los únicos óptimos, salieron de pobrecitas mujeres aunas de toda arte y ciencia melódicos. Las primeras Evas comenzaron por mecer a secas, con las rodillas o la cuna, luego se dieron cuenta de que el vaivén adormece más brayado por el rumor, este rumor no iría mas lejos que el run-run de los labios cerrados. Pero de pronto le vino a la madre un antojo de palabras enderezadas al niño y a si misma. Porque las mujeres no podemos quedar mucho tiempo pasivas, aunque se hable de nuestro sedentarismo, y menos callar os por años. La madre se buscó y encontró pues, una manera de hablar consigo misma, meciendo al hijo, y además comandreando con el, y por añadidura com la noche que es cosa viva. (MISTRAL, 1945, p.183)⁸¹

No trecho anterior, Mistral afirma que, embora a mulher tenha sido condenada no espaço da produção literária e musical ao folclore, às cantigas populares, foi por meio deste que ela pôde também resistir “con la noche” e criar. A resistência feminina atingiria o ápice na figura da mãe que, ao embalar e cantar para o filho, canta e fala antes de tudo, para si mesma, tornando-se *lavradeira de ternura* do esperado e do não esperado. Assim, a ternura deixa de ter uma carga conceitual e passa ser uma ação, o encontro do corpo da criança com o corpo da mãe. É por isso que Henriqueta Lisboa abre espaço para a melodia e para o ritmo em *As Crianças* de forma diferente do restante de sua obra. Sobre a diferença entre a sua obra e de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa salienta que “a nostalgia do espiritual a sensação do efêmero e a intuição de que forma, reflexo do conteúdo, deve ser devidamente depurada. Por veredas diferentes, elas com sua linda voz musical, eu com timbre mais dramático, perseguimos ideais semelhantes” (apud MACHADO, 2009, p.20).

⁸¹ Seguramente as canções de ninar primárias, as folclóricas, que são as únicas ótimas, saíram de pobrezinhas mulheres aunas de toda arte e ciência melódicas. As primeiras Evas começaram a embalar a seco, com as canções de roda ou de ninar, logo se deram conta que o vaivém adormece mais pelo rumor, e este rumor não iria mais longe que o run-run dos lábios fechados. Mas de pronto o veio a mãe um desejo de palavras enderezadas à criança e à si-mesma. Porque nós mulheres não podemos ficar muito tempo passivas, antes se fala do nosso sedentarismo, e nos calamos por anos. A mãe buscou e encontrou, pois, uma forma de falar consigo mesma, embalando o filho, comunhando com ele, e além disso, com a noite que é coisa viva.

A voz dramática que, a poeta de *Prisioneira da Noite* se refere, está em seu trabalho meticuloso com o vocabulário e que se contrasta com os recursos sonoros explorados por Cecília. Contudo, o poema *As crianças* traz uma estruturação musical diferenciada, talvez para combinar com a poética de Gabriela Mistral, para quem o poema foi dedicado, uma poeta que também explorava com maestria os recursos sonoros em seus textos. *As crianças* cantam e por isso, o poema segue o seu curso musical e as coisas se desmancham a mercê do próprio desejo, até não desejar mais, *nem folha ao vento* e *nem olhos úmidos na carícia*. O corpo aqui desaparece na inanição do querer, a poeta segue sua lista de pedidos onde as formas se desintegram para a construção de um todo equilibrado, onde o corpo reaparece novamente, mas agora integrado com uma nova paisagem: “Quero sombra/azul e verde,/nuvens tênues/Velando o tênue/lume das águas” (LISBOA, 1985, p.126). O corpo se ausenta para se tornar presente; *sombra de joelhos, olhos úmidos, carícia*, beijo e busca que se negam. O corpo em pedaços se integra na paisagem do poema, como se este fosse um sonho.

Cecília compartilha com Henriqueta dessa visão de corpo, do corpo ausente que se torna presente, tanto é que a palavra peito usada em na primeira e na última estrofe do poema *Trabalhos da Terra*; “peito atormentado, peito de lavradeira” abre e fecha um ciclo. O peito remete, em Gabriela Mistral, ao seio materno, ao colo que abraça e embala o filho. E é recorrente o uso dessa palavra nos poemas de *Ternura*, como também sua expressão desenhada pela mãe que amamenta e canta para seu filho, pois: “y la canción de cuna es nada más que la segunda leche de la madre criadora” (MISTRAL, 1945, p.185)⁸². Já nas poesias de Henriqueta Lisboa, a palavra peito pouco aparece, mas há a sugestão de outras, principalmente de partes do corpo, que lembram um colo, aconchego, sofrimento e segurança — todos os aspectos trazidos pelo peito. Na poesia *Encantamiento* de Mistral, por exemplo, a palavra peito aparece dentro de uma longa comparação entre o filho e a natureza, natureza esta que acaba por atravessá-la e formar a poesia:

*Este niño es un encanto
parecido al fino viento
si dormida lo amamanto
que me bebe yo no siento.*

*Es más travieso que el río
y más suave que la loma:*

⁸² As canções de roda são o segundo leite da mãe criadora.

*es mejor el hijo mio
que este mundo al que se soma.*

*Es más rico, más, mi niño
que la tierra y que los cielos:
em mi pecho tiene armiño
y em mi canto terciopelos.*

*Y es su cuerpo tan pequeño
como el grano de mi trigo:
menos pesa que su sueño
no se ve y está conmigo.*

*Cuando yo te estoy cantando,
em la Tierra acaba el mal:
todo es dulce por tus sienas:
la barranca, el espinar.*

*Cuando yo te estoy cantando,
se me acaba la crueldad:
suaves son, como tu párpados
la leona y el chacal.*

(MISTRAL, 1945, p.19–20)

Neste poema de Gabriela Mistral, o corpo da mãe se une ao corpo do filho no embalo antes de dormir, e este se une com a natureza. Todos os gestos são em busca de uma totalidade trazida apenas por alguns momentos na canção, a qual tem capacidade de transportar os dois para um estágio de sonho fora do sono, onde o tempo e o mundo para. Já não há mais problemas, lamentos, guerras, fomes e dores para a criança envolvida no colo e no canto da mãe, este tem tanta ternura capaz de salvar e proteger a criança. O corpo da mãe também canta, enquanto o corpo do filho se unifica com a paisagem trazida pela música e pelo ambiente. Importa menos o conteúdo do que os gestos, a música se faz também por meio destes e se traduz em carinhos, olhares e sonhos. Não é só a mãe que amamenta o filho, é ele que a bebe, e ela, transfigurada no próprio leite, se derrama em canções de ninar. O que se inaugura, é o próprio canto e a poesia que nasce desse momento. O que se murmura é o que menos importa, a mãe canta para o filho e para si-mesma, e seu murmúrio irá falar do próprio murmúrio. Seu filho é o seu melhor poema e é nele que encarna toda uma natureza sonora e pura.

Este poema mostra que Cecília lê *Ternura* não apenas como um livro de poemas infantis, mas de metapoemas que falam não só sobre o que é poesia, mas como se produz a poesia para as mulheres, as quais têm em seu peito de mãe, de lavradeira, o germe da criação. Porque “*cuando yo te estoy cantando/en la Tierra acaba el mal*” (MISTRAL, 1945, p.19), levando a poeta brasileira a escrever *Trabalhos da Terra* (nos

dois poemas Terra com letra maiúscula com o objetivo de ampliar o seu significado: terra chão, terra lugar, terra planeta) em um livro metalinguístico como é *Vaga Música*.

E é no peito da mãe que melancolicamente o filho tem o caminho aberto para o sonho, porque é nele que constantemente dorme, através deste canto primitivo. A primeira contradição da vida instaura-se, o pequeno ser humano tem no toque do primeiro ambiente externo, no peito da mãe, sua passagem para um novo mundo interior que aos poucos se constitui a sua subjetividade. A angústia é inevitável e necessária. A contradição expressa essa angústia que leva à interioridade. Assim, no segundo verso do poema de Cecília Meireles, a palavra peito atormentado contrasta com o verso seguinte: “pela eterna secura oriunda de tanto campo lavrado” (MEIRELES, 2002, p.431). Enquanto *pecho* na poesia de Mistral é um lugar de inocência, pureza, brandura e carinho (não há tormento e sim apenas ternura) e seu canto é de veludo, ou seja, um canto que toca, que tem mãos. Sai do sentido da audição e entra para o sentido do tato, il *pecho* também é canção e as dores do mundo acabam nele. Para Cecília, ali se começa.

A dedicatória do poema de Cecília é para Gabriela Mistral, mas pode ser para todas as lavradeiras-poetas, mães cantadoras e escritoras que lavram a terra (trabalham a escrita) constantemente e que, por muitas vezes, enfrentam a secura (falta de inspiração) de um campo lavrado, voltando-se melancolicamente para o sonho ou para a dor. Assim também é o poema de Henriqueta Lisboa; dedicado à Gabriela Mistral, cumpre o destino de tecer uma carta para todas as poetisas, refletindo não só sobre a essência do ser, mas também sobre a existência da poesia: “Quero sombra/sem matéria,/sombra de Deus,/de Deus,/para este sono/primevo” (LISBOA, 1985, p.126). Não há maior homenagem às poetisas do que desejar o silêncio de antes da criação, a sombra de Deus, pois o sono primevo não seria nada mais do que o estado inicial anterior à Gênese. A inspiração que a poeta recebe, antes de escrever, equivaleria ao espírito de Deus pairando sobre as águas no instante que antecede o surgimento da vida.

Gabriela Mistral é o destinatário do poema *As Crianças* que compartilha com Henriqueta os mesmos apontamentos e desejos, o ambiente traçado como o ideal para a poesia brotar e prosperar. É como se este poema representasse uma leitura completa da obra de Mistral. Enquanto no poema *Encantamiento* há uma metalinguagem que se dilui no estado de graça e de quase hipnose que se une o canto, os gestos, o embalo e olhar da mãe ao filho. Se há contradição, esta está neste momento, nessa comunhão onde nenhum mal na Terra assola em relação ao mal que a assola a Terra fora dos braços, do colo e do peito da mãe-estado de sonho em contradição com a realidade do mundo.

No poema ceciliano, a metapoesia é desenhada na primeira estrofe, na qual a serenidade da ternura lavrada (a poesia escrita) é posta em oposição ao peito atormentado da poeta que se depara com a *secura*, ou fim de uma possível motivação para escrever. O campo, representando a escrita/papel, foi tão absurdamente lavrado/escrito pela poeta/poetas que acabou secando, isto é, perdeu-se a inspiração e a terra/produção poética tornou-se estéril. No Simbolismo, movimento estético com o qual as duas poetas guardam extrema ligação e influência: “as terras estéreis são como alívio da fútil produtividade, são ao mesmo tempo, os espelhos do estado desolador da alma do poeta” (BALAKIAN, 2000, p.91). A *secura* aqui que invade de repente a terra, tão incansavelmente lavrada (escrita) é feita de melancolia e solidão. Uma melancolia nascida na crença de que a eternidade está no próprio ser, ao mesmo tempo em que descobre a dificuldade de perpetuar essa eternidade presente quando o espaço/tempo da mulher na escrita ainda está se construindo.

A melancolia nos três poemas está relacionada com certa angústia de mundo, mas também com um certo lugar em que a poeta se encontra, e aqui não se está falando individualmente de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa ou Gabriela Mistral, mas das poetas em geral, pois “*la melancolia consiste em el fracaso de la capacidad de transcender hacia la obra creadora. Melancolia es estar dominado por la torturante sensación de no poder liberar (de una suerte de encierro) a la propia capacidad*” (ZEGERS, 2016)⁸³.

A torturante sensação de não poder liberar a própria capacidade, quando se refere à produção artística da mulher e aqui essa torturante sensação não está falando apenas da angústia da poeta latinoamericana, mas de toda poeta, e é decorrente da incompreensão de uma sociedade que marginalizou a subjetividade feminina, que fez a terra (a escrita) secar, depois de ser tanto lavrada, (depois de tanto trabalhar essa escrita e não encontrar um público que a pudesse ler) como se fosse uma subjetividade menor: “não foi sol por demasia/água pouca, nem mau vento/foi mesmo da terra fria/pobre de acontecimentos” (MEIRELES, 2002, p.431). Uma sociedade que não compreende o canto inaugural das crianças, nem os gestos atemporais e protetores de uma mãe embalando e cantando para si e para o seu filho. Dessa forma, é natural que essa produção artística, feita de um lugar incomum (o olhar da mulher), secasse, deixando o peito atormentado em melancolia e solidão, porque este lugar foi negado ou excluído da

⁸³ A melancolia consiste no fracasso de transcender a obra criadora. Melancolia é estar dominado pela torturante sensação de não poder liberar (de uma sorte fechada) a sua própria capacidade.

história. Sem saber que seria nesse peito e braços que as dores do mundo se amenizariam.

E Cecília confirma na segunda estrofe, que essa eterna *secura* não nasceu pelo excesso de sol, ou “pela água que foi pouca ou pelo mau vento”, mas sim “pela existência da terra fria” (MEIRELES, 2002, p.431), isto é, pelo estado desolador da alma da poeta e das poetas mulheres em geral, as quais, tendo um mundo em sua época restrito ou determinado por certas linhas, só poderia restringir a criação poética das mesmas, pois essa terra (escrita) que se tornou fria, era pobre de acontecimentos. Por isso ela continua: “Considerando os outonos/mais valera ter dormido/— que nos sonhos dos meus sonhos/tenho plantado e colhido” (MEIRELES, 2002, p.431). Nesta estrofe, há como alegoria a figura do outono representando os estados intermediários pelos quais o poema quer passar.

Do estado de *secura* em que se encontra a poeta diante da criação-ternuras, para o estado de abundância preconizado pelas “nuvens de água que logo a canção frutifica” (MEIRELES, 2002, p.431). O outono é uma estação intermediária entre o verão e o inverno, e embora a sua imagem se faça tendo como base o outono europeu (onde o outono é uma estação bem marcada) aqui, na América do Sul, o outono nada mais é do que uma parte da estação da seca. Como a autora brasileira coloca outono no plural, pode-se pensar que ela esteja se referindo aos dois outonos, da Europa porque importado em nossa memória pela nossa imagética de colonizados, e nosso outono, latinoamericano, comum a Gabriela Mistral, que não tem cor nem contorno, apenas “a eterna *secura* de tanto campo lavrado”, à espera de um momento para “lavrar a minha mágoa” (MEIRELES, 2002, p.431).

Além do outono, nesta estrofe também se fala de sonho e este é introduzido por um hífen, diferenciando-se dos outros versos. O sonho também está intrínseco à poesia *Encantamiento* de Mistral, tanto no título quanto no corpo todo do poema e de alguma forma ele também existe no poema *As Crianças* de Lisboa. O sonho começou a ser explorado como poético pelos românticos; se antes ele era quase ignorado, a partir do Romantismo, o sonho passa a ser um verdadeiro ícone do estado da alma do poeta, sinônimo de revelação, criação e possibilidades de libertação da realidade. O sonho representa a imersão na subjetividade, porque para se sonhar é preciso dormir, voltando-se para o inconsciente, lado noturno do ser humano, um terreno onde a mulher teria um acesso mais facilitado pela exclusão histórica da linguagem. Por essa razão, Gabriela Mistral liga a noite à mulher:

La canción de Cuna sería un coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su alma, con su hijo, y con la Gea (terra) visible y audible de noche. Los que ha velado enfermos, o pernoctado en el campo, todos los que viven la vela, saben bien que la noche es persona plural y activa... La madre desvelada pasa, pues, a convivir este mundo subterráneo que la asusta con su falsa inmensidad y la fertiliza con su misterio numeroso. (MISTRAL, 1945, p.184)⁸⁴

A noite, pessoa viva que percorre os campos, assim como o outono, é a morte que traz a vida. Ela também traz o sonho e a imensidão de dentro de nós, a qual se fertiliza poeticamente. Por isso, o sonho, em *Trabalhos da Terra*, mais uma vez, aparece justamente para representar a passagem de uma fase a outra, de uma fase de seca ou falta de “inspiração” poética depois de tanto lavrar, para uma fase de muitas nuvens de água onde a canção frutifica, isto é, onde o poema surge em excesso após a dor, lavagem da mágoa. Para responder a isso, Henriqueta Lisboa diz que quer o canto que se inaugura, o silêncio perfeito. Só ele poderá devolver a criação à mulher, é nele que ela descobre a linguagem com que já estava acostumada: silêncio e murmúrio. Eles são sua força criadora. A sua gênese. Mistral já nem precisa buscar, ela traz em sua poesia *Encantamento* justamente o início do mundo, a Geia fertilizadora representada pelos lábios quase cerrados, murmúrios, gestos e canto que embalam e salvam o seu filho (fruto e início) ou poema. E não é por acaso que na raiz da palavra *Encantamento* tem a palavra canto. Um canto que hipnotiza, encanta e transfigura o tempo e espaço. Ana Balakian, em seu estudo sobre o Simbolismo, traça o perfil da representação do sonho para cada movimento da Modernidade:

[...] o verdadeiro romântico encontrava sua perspectiva no sonho, o estágio intermediário entre este mundo e o futuro, mas o simbolista cultivava os sonhos como o único nível vital da experiência do poeta, e o surrealista investigava o mundo do sonho não apenas para gozar o estado onírico mas para cultivar as possibilidades de sua mente. (BALAKIAN, 2000, p.48)

A palavra sonho ganhou diferentes conotações conforme a proposta vanguardista da moda, porém, ele não deixava de significar o contraponto da realidade, o lado

⁸⁴ As canções de ninar seriam um colóquio diurno e noturno da mãe com sua alma, com sua alma, com seu filho, e com a Gea (terra) visível e audível da noite. Os que há velado enfermos, ou pernoitado no campo, todos os que vivem à luz de vela, sabem bem que a noite é uma pessoa plural e ativa... A mãe desvelada passa, pois, a conviver neste mundo subterráneo que a assusta com sua falsa imensidade e a fertiliza com seu mistério numeroso.

obsuro, o inconsciente, a loucura, quer dizer, aspectos humanos que foram por muito tempo negados antes da Modernidade, principalmente do fazer literário. Para outras épocas, o sonho traria à obra artística a presença da individualidade, tal não era valorizada porque os conceitos de obra de arte visavam o coletivo e a presença de uma verdade. Enquanto a mulher sempre foi associada com os aspectos considerados negativos e o feminino definido pelo que não é razão, luz e certeza. O sonho apalpa os aspectos que foram associados ao feminino pelo patriarcado durante a história.

No poema *Trabalhos da Terra*, escrito por uma mulher para uma mulher, a palavra sonho aparece no plural como outono, significando um estado intermediário, o outono entre estações, entre passagens do tempo, passado, presente e futuro, e o sonho entre o dormir e o acordar, entre a realidade e a fantasia. Enquanto nos outros dois a palavra sonho não aparece, mas subtende-se no estado entre vigília e devaneio que se constrói no desejo permanente de um *As crianças* e no estado atemporal do outro — *Encantamento*.

Contudo, os sonhos são descritos por Cecília como um lugar de permanente criação, onde ela tem “*plantado e colhido*” ternuras-poemas. Novamente, estabelece confluência estética através do metapoema, pois o eu-lírico ceciliano conta ao eu-lírico mistriliano nesta estrofe qual é uma de suas matérias primas — sementes para plantar e colher poemas-ternuras: o sonho. Cria-se uma *persona* poética, as lavradeiras de ternuras que usam o sonho e a mágoa lavada para escrever. Em *As Crianças*, Henriqueta Lisboa retorna para aquilo que seria o estado inicial antes do surgimento da palavra, antes de qualquer matéria prima e da onde nasceriam o desejo para obtê-la, enquanto em *Encantamento* tem a definição de poesia por um estado de graça e sonho entre a mãe e seu filho.

A poesia é feita de dor e não só de sonho, diz *Trabalhos da Terra*, a qual representa a segunda fase do poema: “Para lavar minha mágoa/deram a lande mais rica, vem aos olhos nuvens d’água, logo a canção frutifica” (MEIRELES, 2002, p.431). Um jogo semântico e sonoro se faz no poema entre a palavra lavrar e lavar, as duas atividades associadas ao mundo feminino. Lavradeiras e lavadeiras criam cantos de trabalho que, muitas vezes, não têm outra função a não ser cantar a si mesmos, como os metapoemas. Igual às canções de ninar de acordo com Mistral e recriadas não somente na cena do poema *Encantamento*, mas em seu ritmo, melodia e estrutura que é de canto. O balbucio muitas vezes sem a referencialidade dos lábios da mãe tem o poder de encantar, ou seja, criar um estado paralelo que se sobrepõe além da realidade duradoura.

A melancolia seria natural a esse momento, porque ele, apesar de mágico é efêmero. Sua poesia gestual e sonora é um instante e a missão de Gabriela é tentar capturar essa poesia originária através das palavras.

Enquanto, a melancolia presente no poema *Trabalhos da Terra*: a mágoa e nuvens de “água nos olhos”, não é outra coisa senão matéria de poesia que faz a canção frutificar. *Trabalhos da Terra* poderia vir com uma epígrafe assim; *Trabalhos da Terra* ou como se escreve uma canção do ponto de vista de uma mulher da América Latina, ou como as poetas latinoamericanas fazem canções/poesias. Uma canção feminina e regional é feita de peito atormentado e de mágoas lavadas com a lande (semente) mais rica, a qual traz nuvens de água aos olhos. A palavra mágoa e água formam uma rima interna e um jogo com os sentidos, como se a mágoa fosse feita de água e as lágrimas (isto é, água produzida por uma parte do corpo) formassem nuvens nos olhos.

As nuvens de mágoa logo fazem a canção frutificar outorgando uma nova fase ao poema que até então falava de uma eterna secura, de uma terra estéril e de um estado sem criação para um novo momento em que começam a se formar as nuvens (feitas de dor) para fertilizar a terra e frutificar canções. Enquanto Cecília usa o aspecto da lágrima para representar essa fertilização e abundância, Gabriela Mistral se refere ao leite materno. As lágrimas trazem a tristeza e a solidão capazes de refletir sobre o mundo e criar a partir disso. Enquanto o leite materno para Mistral se mistura com a própria canção de ninar:

[...] y la Canción de Cuna es nada mas que la segunda leche de la madre criadora. A la leche se asemeja ella en la hebra larga el el sabor dulzón y en la tibieza de entraña. Por lo tanto, la mujer que no da el pecho y no sítan el peso del niño en la falda, la que no hace dormir ni de día ni se deja beber de noche, como va tararear una berceuse...La cantadora mejor sera siempre como podría dejar a niños cariños arrebatados...la madre fuente la mujer que se beja beber casi dos anos, tiempo bastante para que un acto se dore de habito se fuenda y suelte jugos de poesía. (MISTRAL, 1945, p.185)⁸⁵

Metalinguagem oriunda das palavras, canções e afagos maternos fez a poeta chilena explodir *Ternura* de metapoema, soltar jogos de poesia, em busca de uma

⁸⁵ As canções de ninar é nada mais do que o segundo leite da mãe criadora. O leite se assemelha a ela na fibra larga e no sabor doce que traz o calor das entranhas. Portanto, a mulher que não dá o peito e não sente o peso da criança em seu colo, a que não faz dormir nem de dia e nem se deixa beber de noite, como vai cantar um berço...A cantora melhor será sempre como poderia deixar a seus filhos carinhos arrebatados... a mãe fonte a mulher que se beija beber quase dois anos, tempo bastante para que um ato se dore de hábito e se funda e solte jogos de poesia

canção que se aproximasse dessa linguagem preconcebida, porque como ela diz, as palavras carregam uma carga conceptual que "no es" o reino nosso. Gabriela mostra sua capacidade transfiguradora e criadora: quem fala e por quem fala é uma *persona* poética, para a qual a poesia tem esse surgimento mítico tanto da terra que produz o alimento, da noite que aprofunda a subjetividade, quanto do peito materno que produz o leite e a canção de ninar. Pois:

La mujer no solo oye respirar el chiquito, siente también la tierra matriarca que hierve de prole. Entonces se pone a dormir a su niño de carne, a los de la matriarca y a si misma, pues el arrorro tumba al fin a su propia cantadora... Esta madre, con su boca multipla diosa hindu. (MISTRAL, 1945, p.184)⁸⁶

A terra simbolicamente representa a mãe, Geia, uma divina deusa que a todos alimenta, ou Deméter, ou Nanã, todas confirmam essa mitologia, por isso, ela é feminina por excelência. A terra quando livre frutifica os frutos-canções, quando não, ela é estéril, seca, só permitindo a produção através do sonho. A poeta colhe nos sonhos entre outonos, mas ainda é pouco, é preciso a dor. Como na história de Deméter, embora uma deusa europeia, é uma história que ilustra a ligação mulher-terra-poema. Deméter tinha uma filha chamada Perséfone que é raptada por Hades e levada ao submundo, ao mundo dos mortos. De tanta dor, a deusa se afastou da terra e dos homens, deixando-a estéril, murchando as plantações, matando as sementes e trazendo para a Terra uma eterna secura, mesmo com o trabalho, com o campo sendo lavrado, pois de nada adiantaria a força e o arado dos homens sem o peito materno da deusa grega. Por isso, coube a Orfeu, o poeta, ir até esse submundo com sua lira e cantar para Hades para negociar a libertação de Perséfone. Ficou acertado que Perséfone passaria metade do ano com Hades, metade do ano com sua mãe Deméter. E toda vez que ela volta, a alegria da terra é tão grande que nasce a primavera, enquanto é no outono que ela volta para Hades, e tudo começa a murchar, a secar e a morrer. E não adiantarão os trabalhos com a terra. Somente a canção tem esse poder de libertar, e para ela existir, há que se ter as nuvens de água (lágrimas) nos olhos de Deméter.

Na última estrofe; “Meu tempo mal empregado/foi canção da vida inteira/sabida por Deus o arado/e o peito de lavradeira” (MEIRELES, 2002, p.431), Cecília fecha o

⁸⁶ A mulher não só ouve o respirar de seu menino, sente também a terra matriarca que ferve de prole. Então, coloca a dormir a criança de sua carne, aquela da matriarca e em si-mesma, pois o murmúrio morre ao fim a sua própria cantora... Esta mãe com sua boca, múltipla deusa hindu.

poema com a palavra peito, o peito de lavradeira que se põe à mostra. No dicionário de Símbolos, o peito que se coloca à mostra é sinal de reverência e humilhação. Humilhação aqui não significa inferioridade, mas estar próximo do chão, da terra, enquanto a origem desta palavra remonta ao radical de húmus. Nesta estrofe, a poeta termina sua receita de como fazer canção-poesia usando o símbolo do arado, que é um símbolo fálico porque representa o ato de penetrar a terra, tal como a vagina, para produzir o alimento. O arado também significa a caneta que percorre a terra como se percorresse o papel. Outro fator importante desta estrofe é o papel do ócio na feitura do poema, “*Meu tempo mal empregado/foi canção da vida inteira*”. O ócio é inerente à criação artística, e instaurador da melancolia e não é por acaso que quando se sente uma angústia enorme se diz que se está com o peito apertado, uma dor que deixa sempre o *peito atormentado*.

Mas em que o metapoema tem relação com a solidão e com a melancolia? O metapoema representa uma situação linguística em que se constrói um certo tipo de conhecimento epistemológico sobre poesia dentro da estrutura do próprio poema; “*el objeto representado renuncia a la mimesis convencional y se convierte a la vez em signo y objeto al no existir referencialidad fuera del texto*” (PAREJO, 2002, p.121)⁸⁷. Como foi na cena entre mãe e filho criada pelo poema de Mistral. Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles dizem e procuram o que é a poesia, o que é uma poesia feita por mulheres e qual seria o material artístico e linguístico que elas usariam, dedicam seus metapoemas à Gabriela Mistral, porque ela já teria respondido o que seria poesia do ponto de vista feminino, anteriormente.

Neste sentido, o metapoema, para existir, requer que se crie uma realidade apenas de palavras e que se proclame a capacidade criadora das mesmas. Nesse abandono da realidade palpável, é inegável que não se encontre a melancolia e a solidão. Melancolia e solidão que se relacionam de dentro do poema como uma forma de ver o mundo feito de coisas, um modo de ver o mundo do ponto de vista da mulher, o discurso do outro, e um abandono deste mundo para a criação de um outro, feito de poesia e música.

⁸⁷ O objeto representado renuncia à mimesis convencional e se converte por su vez em signo e objeto ao não existir referencialidade fora do texto.

9. PRISIONEIRAS DA NOITE, MELANCOLIA, SOLIDÃO E MORTE NA PALAVRA E NO CORPO

Figura 9 - Mulher chorando, desenho de Cecília Meireles.



Fonte: Poesia Completa de Cecília Meireles, Editora Nova Fronteira, 2001.

O desenho de Cecília Meireles: *Mulher Chorando* sintetiza a abordagem que será feita neste capítulo. A mulher chora, mas esconde o rosto, como a bordadeira de *A Dona Contrariada*, ela esconde seu rosto e não se consegue ver suas lágrimas. Uma mão se torna máscara e sombra, porém, agora esta é feita com o seu próprio corpo. A mulher acostumou a esconder-se ou a viver escondida e, na falta de um véu ou de uma sombra, ela mesma cria com a sua pele. A outra mão permanece estendida para frente, a outra mão é a que escreve, por isso se encontra aberta, levando-a suas lágrimas para o mundo. A mulher chorando se torna a mulher escrevendo, onde a noite é permanente

em seu corpo e fixa em seu rosto, pois o desenho tem essa expressão indefinida, escura e mal contornada dos vultos da noite. As lágrimas estão secas e se transformaram em palavras. A mão aberta se encarrega de tecê-las. Porém, o rosto da mulher continua escondido de maneira análoga a seu nome para a história literária.

Neste capítulo, analiso alguns poemas do livro *Prisioneira da Noite* de Henriqueta Lisboa, alguns poemas de *Viagem e Mar Absoluto* de Cecília Meireles, e de Gabriela Mistral, o livro *Tala*. Estes livros buscam tematizar a melancolia através da corporização dos elementos que compõem os poemas, repetindo-os em diversos símbolos. O tema central de *Prisioneira da Noite* é a noite; nossa primeira forma de conhecimento. Em *Viagem*, a noite aparece e reaparece constantemente ora em um poema, ora em outro. Em *Mar Absoluto* a noite é uma constante juntamente com a melancolia. E o que é a noite e o sonho senão uma grande viagem ao que não se conhece? Um mar absoluto do desconhecido? Em nenhum desses livros, a noite não é uma noite qualquer, e sim aquela que se confunde com a melancolia, uma melancolia corporizada, isto é, que passa pelo corpo e que se não se desfaz tão simplesmente com a luz. Enquanto o livro *Tala* foi escolhido, porque, embora *Desolación* apresenta poemas que tematizam a noite, *Tala* tem uma seção só com noturnos e poemas que representam a fugacidade do sonho num capítulo dedicado à morte da mãe.

O livro de Henriqueta Lisboa *Prisioneira da Noite* é considerado um marco em sua poesia, por representar uma mudança de estilo e de forma, isto é, a ruptura com a tradição falocêntrica. Já o livro *Viagem*, além de ganhar o maior prêmio da Academia Brasileira de Letras, foi considerado pela própria Cecília seu primeiro grande livro. Enquanto *Tala* é visto como a obra mais madura de Gabriela Mistral, assim como igualmente *Mar Absoluto* de Cecília foi considerado pela crítica. Todas as quatro obras representam a ascensão de cada poeta no meio literário circunscrito apenas aos homens, isto é, o romper dos silêncios que lhe foram impostos por serem mulheres.

“Eu sou a prisioneira da noite” diz o poema principal do livro com o mesmo nome de Henriqueta Lisboa (LISBOA, 1985, p.51). Sabe-se que dentro do útero da mãe, dentro do seu corpo, a escuridão nos absorve. A noite é a nossa primeira visão, trazida pelos escombros do corpo feminino como sugere *Noturno de la Consumación* de Gabriela Mistral “te olvidaste del rostro que hiciste/en un valle a una oscura mujer” (MISTRAL, 1993, p.13). Percebi que Cecília Meireles também enxergou essa relação entre a origem do ser, corpo de mulher e a escuridão inicial, nossa primeira noite, no poema *Mulher Adormecida*: “Moro no ventre da noite:/sou a jamais nascida/E a cada

instante aguardo vida” (MEIRELES, 2001, p.478). *Mulher Adormecida de Mar Absoluto* é um poema que descreve exatamente a trajetória do eu diante do desconhecido, aqui esse eu tem o corpo de uma mulher. E por essa peculiaridade, por não se conhecer e por não conhecer, o interior desse corpo acostumado a ser o outro é maior e mais intenso: “Até que de algum lado venha/a anunciação do meu segredo/desentranhar-me deste enredo” (MEIRELES, 2001, p.479). O desconhecido de dentro do ser, de dentro do seu corpo não deixa de ser uma noite inteira: “Profunda é a noite onde moro./Dá no que tanto se procura./Mas intransitável, e escura” (MEIRELES, 2001, p.479).

Ventre, noite, corpo de mulher, terra são substantivos que as três poetas relacionam com as profundezas e com o abandono, isto é, com a melancolia corporizada, como percebi nesta estrofe do poema *Noturno de la Derrota* de Gabriela Mistral: “*Esta tierra de muchas criaturas/me há llamado y me quiso tener;/me tocó cual la madre a sua entraña;/me ló di, por mujer y por fiel./Me meció sobre el pecho del fuego,/me aventó como cobra su piel!*” (MISTRAL, 1993, p.17). *Noturno de la Derrota* tem já em seu título uma ideia de noite onde a melancolia é inevitável, pois a sensação de derrota diante da vida é que faz com que o ser se refugie nesse estado de dor e reflexão. Novamente as entranhas ou o ventre feminino são lócus principal da origem do ser e da noite, um lugar para qual ele deverá sempre voltar para se encontrar. Se o ventre da mulher se parece com a terra, é porque tanto um quanto outro são escuros, profundos, misteriosos e trazem a vida para fora de seus corpos como se expulsassem o ser, a luz, a cobra ou o fogo: “*Me meció sobre el pecho del fuego, me aventó como cobra su piel!*” (MISTRAL, 1993, p.17).

A terra é como um corpo de mulher na qual se arrasta a cobra, o solo se torna uma pele por onde esse réptil passa, enquanto o fogo, o qual surge sobre a terra, tem peito. A noite é guardada em “seus liames, em seus musgos” (LISBOA, 1985, p.45) e sobrevive no interior de cada planta ou de cada coisa viva que dela depende: “Estarei um tempo divino/como árvore em quieta semente/dobrada na noite, e dormente” (MEIRELES, 2001, p.478). A semente também traz a sensação de abandono e de mistério, pois nunca se sabe quando e como germinará e se germinará. Contudo, a semente é cerne do futuro, e seu corpo frágil e relativamente inútil simboliza a esperança. Ela é inútil se observada sozinha, em cima da palma da mão parece um objeto inerte. Ela só poderá ser o que é dentro da noite da terra, e a árvore sair da noite que se encerra para a luz e para o fogo quando em semente, estiver dentro das entranhas

do chão. Por ter essa consciência, Meireles diz que ela, enquanto ser estará nesse tempo como “árvore em quieta semente/dobrada na noite,/e dormente”. E ela ficará assim até que a anunciação do seu segredo possa “arrancar-me à vagueza imensa,/consolar-me deste abandono,/mudar-me a posição do sono” (MEIRELES, 2001, p.479). A planta ou a árvore que sairá da noite que há dentro da semente só pode estar dormindo enquanto não brota. Para que ela acorde, haverá de ter uma força que faça com que arranque desta vagueza e que a console de sua solidão e abandono, ou seja, mudar o que antes parecia imóvel. A árvore quieta e dormente não deixa de ser uma representação do corpo e do estado lírico da poeta. E essa associação entre semente e noite, entre a possibilidade de existência da árvore e seu estado inerte com o corpo que dorme não é algo inédito, basta lembrar que a própria Botânica se refere à semente inerte que pode germinar, mas que ainda não germina como um estado de dormência. Para romper esta noite, sua inatividade e fazê-la brotar, é necessário quebrar o estado de dormência, isto é, “arrancar-me a vagueza imensa” (MEIRELES, 2001, p.479).

A terra em seu corpo de mulher pare flores e plantas, a mulher em seu corpo de semente brota, mas enquanto ela morar no ventre da noite, enquanto não for quebrada a dormência, arrancada e consolada de seu abandono e solidão, ela será “a jamais nascida/E a cada instante aguardo vida” (MEIRELES, 2001, p.478). Ela aguarda a vida como a planta dentro da semente, enquanto ser inteiro que espera seu momento para emergir como sujeito, o desabrochar para o mundo. Contudo, o eu-lírico com o seu corpo de mulher, ela não só aguarda a vida, ela guarda a vida ou a aguarda para guardá-la. E se antes ela, com o seu corpo de mulher, estava dentro da noite, dentro da semente, em outro momento; este corpo passa a ser noite, semente e terra: “*Esta tierra de muchas criaturas/me tomó cual la madre a sua entraña*” (MISTRAL, 1993, p.17).

Há solidão e abandono diante da vida que surge, seu corpo que agora é apenas seu e que se encontra errante perante o mundo são noturnos que não se preenchem com a luz e nem o com os dias. Diante da noite que se perde e da noite que se encontra há várias mortes experimentadas, o que significa a passagem de um estado ao outro, de dentro para fora e de fora para dentro, do dia para a noite e da noite para o dia. O que os poemas de Gabriela Mistral, *Nocturno de la Consumación y de la Derrota*, parecem compreender quanto o de Cecília Meireles, *Mulher Adormecida*, e *Prisioneira da Noite* de Henriqueta Lisboa, é que essa solidão não é única, ela tem variantes de significações, “pluralidade de vivências, seus múltiplos rostos” (PAIS, 2013, p.15). Porque a mesma depende das situações vivenciadas, da relação com a perda, mas

também depende da escolha do sujeito. A da Modernidade significa exatamente a indiferença do sujeito, ou dos sujeitos em relação ao tecido social, como também a disjunção do ser com o seu interior.

A diferença de concepção de solidão e melancolia que é encontrada, em cada uma dessas poesias, pode ser referenciada pelos estilos de cada poeta, embora a temática seja muito parecida e a concepção de noite — escombros de corpo de mulher e superfície desse corpo, terra e semente estejam presentes nas três. Em Mistral, essa ligação tem uma sacralização extremamente visceral, como nesta estrofe final de *Noturno de la Consumación*:

*He aprendido um amor que es terrible
y que corta mi gozo a cercén:
he ganado el amor de la nada,
apetito del nunca volver,
voluntad de quedar con la tierra
mano a mano y mudez con mudez,
despojada de mi próprio Padre,
rabanada de Jerusalem.
(MISTRAL, 1993, p.15)*

A terra para Mistral é explorada tanto como solo, quanto chão e quanto lugar da onde se veio. Há um profundo respeito pela ancestralidade, e as referências bíblicas são colocadas para trazer esse tom mítico a algo que parece saltar para corporalidade e para o erótico: boca, amor, grito, cara, peito e gozo compartilham o mesmo poema que; oração, São Francisco e Jerusalém. Só mesmo a “*voluntad de quedar con la tierra/mano a mano y mudez con mudez*” (MISTRAL, 1993, p.15) pode trazer o equilíbrio e sacralizar o corpo erótico. Enquanto em Cecília Meireles, a relação entre noite, terra e corpo de mulher é mítica, musical e sensorial. Uma terra-noite e uma noite-terra que encanta como uma mãe que canta à noite para seu filho dormir, quanto uma mulher para seduzir, e assim fazer a vida brotar, sair de suas profundezas. Já em Henriqueta Lisboa, a ligação entre esses elementos ou corpos é algo essencial e primordial transfigurando o mítico em realidade. Em Lisboa, o corpo, a terra e noite da mulher emanam a própria palavra poética, a qual quando exclama, segundo PAZ (2012, p.55) é um grito lançado ao vazio:

Quando a palavra é um instrumento do pensamento abstrato, o significado devora tudo: ouvinte e prazer verbal. Veículo de intercâmbio, ela se degrada. Nos três casos, se reduz e especializa. E a

causa dessa comum mutilação é que a linguagem se torna para nós um utensílio, instrumento, coisa. Toda vez que nos servimos das palavras, nós a mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras, é um servo delas. Ao servi-las, ele a devolve sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. (PAZ, 2012, p.55)

A origem da linguagem está no corpo, o mito como uma expressão dela deve passar por ele antes de existir. Tanto que para se servir da palavra, Paz afirma que é necessário mutilá-la. Só se mutila algo que tem uma forma, um corpo. Para Octávio Paz, a linguagem primordial do ser humano é o gesto: “Os homens falam com as mãos e com os rostos. O grito adquire significação representativa e indicativa ao aliar-se a esses movimentos” (PAZ, 2012, p.41). E essa linguagem quando alia gesto e grito, corpo e som, imitação e balbúcio acaba por criar a uma nova realidade pautada na atmosfera mítica, pois: “Talvez a primeira linguagem humana tenha sido a pantomina imitativa e mágica. Regidos pelas leis do pensamento analógico, os movimentos corporais imitam e recriam objetos e situações” (PAZ, 2012, p.41). A afirmação de Paz pretende se referir ao ser humano em geral, contudo, como é recorrente na linguagem ocidental, o masculino (o poeta) usado para dar essa suposta abrangência esconde a visão de que a palavra como um todo pertencia apenas aos homens. E se eu analisar a condição da mulher e na cultura da mulher em relação a essa ancestralidade da linguagem e a sua permanência, chego mais uma vez na discussão sobre o que é o silêncio, já que este foi o lugar historicamente destinado a ela, e a importância dele para criação de sentido.

Conforme já foi salientado, entendo que no início da linguagem, as mulheres podem ter tido iguais condições com os homens, e conforme o avanço da civilização, centrada na hierarquização onde o homem assume total poder e controle, a mulher foi ficando cada vez mais relegada ao silêncio. Aquilo que Paz chama de linguagem primordial se tornou a única linguagem possível para o sexo feminino; gestos e gritos, rostos e mãos, corpo e som, mito e magia. Garcia explica que, para o patriarcado: “A palavra da mulher é então caracterizada como um discurso vazio, útil, insignificante” (GARCIA, 1995, p.26). Insignificância determinada pelo monopólio da linguagem, da língua e da fala pelo homem. Este via a palavra da mulher como inacabada e a caracterizava como fruto de um corpo e de uma mente deficiente.

Contra a determinação masculina de anular a palavra de autoria feminina, inserem-se, com angústia e melancolia as três poetisas objetos desse estudo, as quais

lutam não apenas com a própria palavra através de seus poemas, mas também como leitoras e críticas literárias de obras de outras escritoras latinoamericanas. A poesia de autoria feminina é uma demonstração de força e de que essa palavra não é insignificante, mas reveladora. Pode-se imaginar o quanto essa força aumenta e essa revelação da palavra se completa quando essa autoria é acompanhada de uma criticidade, leitura e principalmente, divulgação de outras colegas de maneira técnica e também política.

O silêncio se relaciona direto com a noite e, a exclusão da mulher dos meios sociais com a sombra. Em volta de sombra e silêncio, há um corpo que só se expressa diante da noite e do vazio. Um corpo que só pode ser de mulher, porque foi este que experimentou o isolamento e o silêncio com maior força, fazendo deste sua morada ou quase o seu lugar de origem. A sombra e a noite se alastra na paisagem natural. Por isso eu analiso a expressão desta noite corporizada, deste silêncio com um lócus, sombras que gesticulam e fazem deste silêncio uma linguagem própria: “E em minhas mãos pousaste, e o silêncio explicou-se” (MEIRELES, 2001, p.502). E isso em metáforas como a cobra que se arrasta na terra (MISTRAL, 1993), árvore em semente adormecida (MEIRELES, 2001) e musgos que envolvem como dedos (LISBOA, 1985).

Os poemas *Nocturno de la Consumación* junto com *Nocturno de la Derrota* fazem parte de uma seção do livro *Tala* de Mistral chamada *Muerte de Mi Madre* na qual apresenta seis poemas chamados Noturnos e que busca representar a falta da mãe e a melancolia que desta separação emana. Tanto é que, a própria poeta sentiu a necessidade de colocar uma nota ao título de *Consumación*. A nota se refere à página 157 onde há um texto falando sobre o que é saudade (palavra a qual ela pega emprestada da Língua Portuguesa). A morte da mãe seria uma noite eterna e essa não precisa ser física, basta crescer para perdê-la. Há outra nota, na página 154, que se refere ao título da seção: *Muerte de la Madre*, e que é um verdadeiro poema em prosa sobre a aventura do ser dentro de si-mesmo:

No son ni buenos ni bellos los llamados frutos del dolor y a nadie se los deseo. De regreso de esta vida en la más prieta tiniebla, vuelvo a decir, como al final de Desolación, la alabanza de la alegría. El tremendo viaje acaba en la esperanza de las Locas Letanías y cuenta su remate a quienes se cuidan de mi alma y poço saben de mi desde que vivo errante. (MISTRAL, 1993, p.154)

A disjunção do ser com seu próprio interior significa vivenciar a experiência da

morte em vida. A morte, outro símbolo relegado ao feminino e que significa a limitação do corpo ou o final do mesmo. Tanto é que a figura da morte é uma mulher com uma foice, a qual tem o poder de ceifar, cortar, limitar e por um fim ao corpo. Ela resgata a mãe terrível, já que, o nascimento não deixa de ser uma morte, sair do ventre escuro, do lugar de origem, da nossa primeira visão e adentrar a vida, onde a primeira coisa que perturba é a luz forte, é como sair da noite para o dia. A luz representa nosso desprendimento do corpo da mãe: “Ai da Alvorada!/Noite perdida” (MEIRELES, 2001, p.234). A separação e o abandono, a saída do paraíso. Ganhamos um corpo individual ao preço de muita solidão. O choro do nascimento não poderia ser mais emblemático de uma melancolia eterna.

A noite se torna essa viagem, esse regresso ao interior quando nos aproximamos da despedida e da separação do corpo do outro, da presença do outro. Quando já adultos; ao reprimir-nos dentro de nós mesmos, a escuridão nos traz o medo e a solidão: “A noite envolveu-me nos seus liames, nos seus musgos” (LISBOA, 1985, p.51). Não é por acaso que, a solidão, a noite e a melancolia são substantivos femininos. Para o ser, o corpo da mãe será um grande ausente para todo sempre, confundindo-se com uma pequena morte experimentada. Revelar a noite é falar do primeiro corpo com que tivemos contato, é desvendar esse feminino obscuro que reside no interior de cada pessoa. Enquanto natureza, principalmente aquela que se encontra à noite, torna o reflexo, a extensão desse corpo interiorizado. Por essa razão, a noite em *Viagem* tem gosto de terra, cheiro de pedra, tem corpo, tem lábios e suspira:

Noite

Úmido gosto de terra
cheiro de pedra lavada
— tempo inseguro do tempo! —
sombra de flanco da serra
nua e fria, sem mais nada.

Brilho de areias pisadas,
Sabor de folhas mordidas,
— lábio da voz sem ventura! —
Suspiros de madrugadas
Sem coisas acontecidas.

A noite abria a frescura
Dos campos todos molhados,
— sozinha, com o seu perfume! —
Preparando a flor mais pura
Com ares de todos os lados.

Bem que a vida estava quieta,
 Mas passava o pensamento...
 — de onde vinha aquela música?
 E era uma nuvem repleta,
 Entre as estrelas e o vento.
 (MEIRELES, 2001, p.228)

Noite e terra não são apenas substantivos que se associam no poema de Meireles, são corpos que engolem a essência do ser. A terra guarda o alimento que sustenta a vida do corpo, sua existência, e a noite, o mistério da alma. As folhas são mordidas, há cheiros de pedra, brilho de areia, estrelas e vento, perfume e campos molhados tanto pela chuva quanto pelo sereno.

Há a sugestão de que essa chuva não aconteceu à noite, sobrando para ela apenas as gotas frias e a sensação de umidade. Se for o sereno e o orvalho, estes não deixam de dar para a noite o frio e as sobras, as pegadas da passagem de um corpo como os pisões e as mordidas (por essas ações sabe-se que existem pés e uma boca). Gabriela Mistral também faz essa ligação entre terra e noite, entre terra e corpo e noite: “*Yo te digo que me has olvidado/pan de tierra de la insipidez/leño triste que sobra em tus haces/pez sombrío que afrenta la red/Yo te digo com outro que hay tiempo/de sembrar como de recoger*” (MISTRAL, 1993, p.14). O pão da insipidez de Mistral combina com os “suspiros da madrugada/sem coisas acontecidas” de Meireles (2001, p.228).

Bem que a vida estava quieta,
 Mas passava o pensamento...
 — de onde vinha aquela música?
 E era uma nuvem repleta,
 Entre as estrelas e o vento.
 (MEIRELES, 2001 p.228)

A música transcrita no poema da autora carioca tanto no ritmo quanto na temática se assemelha a música que se espalha no poema de Mistral e que também se mostra no texto:

*No te cobro la inmensa promesa
 De tu cielo em niveles de mías;
 No te digo apetito de Arcángeles
 Ni Potencias que me hagan arder;
 No te busco los prados de música
 Donde a tristes llevastes a pacer.*
 (MISTRAL, 1993, p.14)

Para ambas as autoras, a música do poema pode ser encontrada nos campos e nos prados. Nos dois poemas, essa música se confunde com a própria incerteza e com a paisagem natural. Ouvidas tanto na noite, elas são tristes como as cantigas de ninar e, ao mesmo tempo, mórbidas. Na noite, as coisas são para serem ouvidas sem se preocupar com a imagem. Cantamos a tristeza e dor mais facilmente nesse período das vinte e quatro horas, e se o céu estiver pleno de nuvens, há um prenúncio de passagem e escuridão. As nuvens representam a lamentação ou a chuva que está para cair, enquanto os campos molhados e os prados úmidos são as lágrimas que já foram derramadas. Tristeza, canto, lágrima, chuva, nuvem e noite se associam no mesmo ritmo tanto no poema de Mistral quanto no de Cecília.

Um pouco diferente dos poemas de Cecília Meireles e Gabriela Mistral, o poema de Henriqueta Lisboa que nomeia o livro, *Prisioneira da Noite*, elege a noite como o mote principal para que o ser humano encontre na solidão toda a sua natureza. Para que encontre, através da noite, com o feminino e que para ele dê um novo corpo, materializando-o em figuras como a rosa por exemplo. Em relação ao título, Henriqueta assume sua identidade de poeta mulher ao dizer-se prisioneir(a) e não prisioneiro, colocando o eu-lírico no feminino. Entendo que, essa colocação se deve à noite trazer em si todas as polaridades tidas como negativas e associadas historicamente a esse feminino, alijado das instituições de poder e reprimido junto com todas as emoções pelo Patriarcado. Segundo a pesquisadora Blanca Lobo (1966), se existe uma poeta a quem se pode comparar Henriqueta, essa poeta seria Emily Dickinson:

Não há dúvida de que mereça Henriqueta Lisboa esse lugar na poesia brasileira contemporânea. Embora seus primeiros escritos reflitam os simbolistas europeus e brasileiros, sua poesia mantém seu próprio tom único e cor. O movimento modernista brasileiro libertou em Henriqueta Lisboa muito da energia criadora. A liberdade de composição apressou o desenvolvimento da nova atitude de Henriqueta Lisboa para com a poesia: uma síntese de misticismo, de esteticismo e um senso vivo de realidade. Sua arte tem claramente evoluído e sua poesia tem sido notada pela sua individualidade. Abandonou qualquer movimento particular, mas, no entanto, tem sido aceita pelos seus contemporâneos. Reivindicou a liberdade da técnica do verso moderno e, não obstante, não se desligou de muitas formas e regras tradicionais, fundindo de maneira singular o passado ao presente. (FILHO, 1966, p.37–38)

A obra de Henriqueta Lisboa é vista como dissonante pela crítica tradicional,

porque é feita uma individualidade tida como mística, principalmente após *Prisioneira da Noite*, marcas da estética libertadora do Modernismo justamente naquilo que ela não se assemelha. Essa caracterização que sofreu Lisboa não é privilégio somente dela, mas acompanha as leituras mais estratificadas de Meireles e Mistral e posso estender para estas duas, a análise anterior de Filho em que a Modernidade aparece em suas poesias na fusão entre a liberdade e a técnica.

Não é só a melancolia, mas a noite, a tragédia e a morte também se associam historicamente ao feminino. Na divisão dicotômica, a qual nossa análise procura desconstruir, mas que ao ser desconstruída, também é afirmada, o masculino se pôs como o fogo, a luz que construiu a civilização, enquanto o feminino foi relegado à parte escura do nosso ser, a sua parte instintiva, primitiva, natureza. A conquista da noite representa para a sociedade patriarcal; a conquista da natureza; a força da dominação masculina, enquanto sua domesticação não deixa de se parecer com a submissão imposta ao feminino. Contudo, essa parte escura, inconsciente de cada ser, quando revelada pelo corpo, mostra que não é tão frágil como se propagava, ao contrário, e ela pode confundir e dominar aquele que se sente senhor de si, ou seja, a mente, o eu.

No trecho já citado de *Nocturno de la Consumación* de Gabriela Mistral; “*Yo te digo que me has olvidado/pan de tierra de la insipidez/leño triste que sobra en tus haces/pez sombrío que afrenta la red/Yo te digo com outro que “hay tiempo/de sembrar como de recoger”*” (MISTRAL, 1993, p.14) como em todo poema há um conflito entre as polaridades difundido através dos elementos que aparecem. No final, é o princípio feminino que restaura a ordem das coisas, encarnado em terra, água, noite, árvore que absorvem a outra polaridade em seu interior. A terra guarda o pão, lenha e o peixe (o rio nasce da terra), mas não de uma maneira qualquer. Cada elemento aqui é um corpo que tenta romper a sua própria solidão, a sua própria noite e a noite que se instalou ao redor. Aqui a palavra pez em espanhol pode ser peixe quanto resina das árvores, a rede pode ser o leito de pano quanto a rede que pesca peixes e essa ambiguidade é estimulada pelas palavras anteriores como pão e lenha. A lenha cozinha e assa o pão e o peixe, contudo, anterior ao seu estado de lenha seu corpo era um galho ou um tronco de árvore que liberava a resina como se esta fosse um leite. Enxergo no poema uma luta entre um elemento e outro, entre um estado e outro, entre as polaridades, igual a luta da noite contra o dia, a qual por não querer se acabar na vinda da aurora, pois ela se instala dentro dos seres.

O título do poema, *Nocturno de la Consumación* diz o que será esse poema: uma

noite que consome e uma noite onde se consome, tanto o corpo quanto o ser, o alimento quanto o tempo e a natureza quanto o dia. A noite vai se consumindo quando as primeiras luzes do sol aparecem, da mesma forma que a lenha se consome com o fogo e vira brasa. A brasa solta cinzas e fuligem que enegrecem tanto o espaço quanto o corpo. Esse pão, essa lenha, esse peixe e essa resina se confundem com o corpo do leitor e tem a finalidade de passar uma mensagem que há tempo para tudo. Mas se há pão, faces, sobras, tristeza e resina, supõe que o tempo maior é a noite. A noite é sugestionada tanto pelo título, quanto pela sequência dos substantivos e adjetivos que vão desenhando algo obscuro e sombrio, o alimento é vazio e só se completa no corpo.

A relação entre boca e noite é tão próxima que existe a expressão na boca da noite para dizer de seus mistérios e principalmente, da solidão que dela ecoa. Pois *“como Tu me pusiste em la boca/la canción por la sola merced; como Tú me enseñaste este modo/de estirarte mi esponja com hiel/yo me pongo a cantar tu olvidos,/por hincarte mi grito outra vez”* (MISTRAL, 1993, p.14). É na noite que sobrevive a canção de cuna, a canção de ninar, último resquício de uma cultura feminina (LEMAIRE, 1994). Se há canto em suas profundezas, este só pode ter saído da boca de uma mulher que embala o seu filho para dormir. Esse canto se confunde com o gemido de dor e se finca pelo tempo afora da madrugada.

A noite de cada poeta apresenta diferenças substanciais, mas todas ganham corpos e são vistas como portas tanto do interior do ser quanto do seu exterior, ou o próprio limite entre esses espaços. A noite nos poemas de Cecília Meireles é musical, é viva e derrama-se em natureza. Sua noite é quase uma tarde, enquanto a do poema de Mistral é tensa, dramática e mortal. A noite de Mistral é como uma madrugada que nunca termina. Mas tanto uma quanto a outra são noites que mordem, apresentam formas de um rosto e lábios, isto é, um corpo e supõe que este seja de mulher. A de Henriqueta é o alto da noite onde o auge é a meia noite e a solidão. Sei que quem passa a noite solitariamente acordado descobre a melancolia, porque ela é indissociável de um estado de desolação e desprendimento que se manifesta durante a vigília. De acordo com Peter Gay, (apud GISZSBURG, 2013, p.49), a melancolia era considerada uma doença dos tempos, um mal do espírito que poderia definir uma personalidade. Ela seria a *“menos masculina das doenças”* (GISZSBURG, 2013, p.49). Neste sentido, melancolizar-se seria um ato que remeteria o eu ao próprio eu, sacrificando a impessoalidade para encontrar a subjetividade, considerada historicamente como uma polaridade feminina.

Segundo o pesquisador José Machado Pais, “embora vivida individualmente, a solidão é um fenômeno social” (PAIS, 2013, p.14). Para ele, deve-se entender a solidão como um estado de subjetividade, o que diferencia de uma experiência individual de ficar só: “Estamos perante uma solidão civilizada, que silencia a exteriorização do sentimento perante a dor” (PAIS, 2013, p.15). Neste sentido, a rosa, os mais femininos dos símbolos, simboliza essa solidão civilizada, pois ela exterioriza a dor que o ser da Modernidade não consegue expressar: “Na noite não posso ficar como uma rosa pendida,/porque o homem solitário viria tomar-me pela mão,/imaginando que sou a que procura amor” (LISBOA, 1985, p.52). E não é por acaso que a rosa é uma espécie de planta que ama o sereno noturno se vivificando durante a madrugada.

A rosa sintetiza o estado de subjetividade que a solidão representa, mas que se particulariza quando experimentada pela poeta. A rosa tem o seu corpo, sua forma de flor, mas que ao se inclinar, se parece como o corpo da persona poética, corpo de mulher. Metonimicamente, em forma de mão, espera o ser amado. Tomar pela mão a amada pode ser um convite para uma dança, como pode ser para o casamento, a consumação e a consagração do amor. Casar para a Igreja Católica é tornar um só corpo. Como já se tornou o eu-lírico e a flor. Só falta o amado se dispor a entrar nessa unidade material, obrigando a flor mulher inclinar-se, a pender-se. Cecília Meireles também percebeu essa ligação entre rosa, noite e solidão e no poema *Música* comparou a mesma com a rosa encarnada, isto é, com a rosa corpórea na forma da noite:

Música

Noite perdida,
não te lamento:
embarco a vida

No pensamento,
busco a alvorada
do sonho isento.

Puro e sem nada,
— rosa encarnada,
intacta, ao vento.

Noite perdida,
noite encontrada,
morta, vivida,

E ressucitada...
(Asa da lua

quase parada,

mostra-me a sua
sombra escondida,
que continua

a minha vida
num chão profundo!
— raiz prendida

a um outro mundo)
Rosa encarnada
do sonho isento,

muda alvorada
que o pensamento
deixa confiada

ao tempo lento...
Minha partida,
minha chegada,

é tudo vento...

Ai da alvorada!
Noite perdida,
noite encontrada...
(MEIRELES, 2001, p.232–234)

Este poema apresenta um formato extremamente musical com versos de 5 e 4 sílabas alternadas e estrofes curtas de três versos que se completam na estrofe seguinte. A música da estrutura do poema se confunde com a temática musical que dele se revela. Há uma procura pela noite no texto que se materializa no ritmo, nas rimas alternadas (ada/ida) (ento/unto), nas assonâncias (em/un) e nas aliterações. Uma noite que se expressa entre a vigília e o sonho, entre a solidão de quem fica acordada de madrugada e a corporificação do espaço. Um espaço que vai aparecendo conforme o dia que se anuncia: “mostra-me a sua sombra escondida,/que continua a minha vida/num chão profundo!/raiz prendida” (MEIRELES, 2001, p.233), ou de acordo com os sons e os cheiros que se desenham durante o período noturno. A rosa simboliza bem isso, ela é o ápice de uma imagem de beleza e perfeição, porém, é na noite que ela se transforma, justamente quando não a enxergamos.

Para interiorizar o que significa a percepção das formas e do espaço durante a noite, o porquê da exaltação da música e do perfume (a rosa é símbolo de aroma), devemos imaginar a vida de um cego que, para se localizar e se apropriar da realidade, precisa lançar-se dos sentidos da audição, do olfato e do tato como uma maneira de

conhecer e de conceber o espaço exterior. O cego percebe de um jeito todo particular o fora do seu corpo e, à noite com sua escuridão imensa, nos faz mergulhar nesse outro universo do sensível e suscita em nós outras formas de sentir. A rosa, por exemplo, é uma flor que não precisa ser enxergada para senti-la, pois, o melhor de sua existência está no cheiro enquanto o pior está em tocá-la. Símbolo da beleza, ela corporiza a melancolia quando é respirada junto com a dor: “Também com este ar da noite:/sussurrante de silêncios,/cheio de nascimentos e pétalas” (MEIRELES, 2001, p.463). Por isso a rosa de Henriqueta pende-se, a de Cecília prende-se. Uma parece ter mãos, a outra, raízes como seus pés. As duas com corpos que subvertem toda a representação da noite em seu movimento: “mostre-me a sua/sombra escondida/que continua/a minha vida/num chão profundo” (MEIRELES, 2001, p.233).

Um outro poema que fala da rosa é esse de Cecília Meireles que está no livro *Viagem*:

Cantiga

Ai! A manhã primorosa
do pensamento...
Minha vida é uma pobre rosa
ao vento.

Passam arroios de cores
sobre a paisagem.
Mas tu eras flor das flores
imagem!

Vinde ver asas e ramos,
na luz sonora!
Ninguém sabe para onde vamos
agora.

Os jardins têm vida e morte,
noite e dia...
Quem conhecesse a sua sorte
morria.

E é nisso que se resume
o sofrimento:
ai a flor — e deixa o perfume
no vento!
(MEIRELES, 2001, p.283)

Este poema de Cecília Meireles resume o significado da rosa “a flor das flores” e da noite para a sua obra. A melancolia que invade a vida do eu-lírico é metamorfoseada

na rosa abandonada ao vento. Conforme o poema se desenrola ou a cantiga, a expressão flor das flores se reveste de ambiguidade que, tanto pode ser a rosa, quanto o ser amado (Tu). A rosa despedaçada e seu perfume que se esvai com o vento que corporifica a dor ou, mais precisamente, essa melancolia que não passa, mas que fica no ar e que pode tomar conta do eu a qualquer momento. Não é efêmera, embora parecesse finita. A dor pode voltar porque ela não se vai completamente e se a rosa se desfolha, outra nasce no lugar, enquanto o vento que levou o seu perfume também pode trazê-lo. Uma imagem semelhante à de Henriqueta Lisboa, em que o seu corpo se transforma na rosa solitária e pendida ao sabor do vento da noite.

Figura 10 - Amargura. Desenho do perfil de Cecília Meireles pelo seu primeiro marido Fernando Correia Dias.



Fonte: *Poesia Completa de Cecília Meireles*. Editora Nova Fronteira, 2001.

A concepção de tempo aqui não é passageira, mas é cíclica e retorna como uma velha cantiga que a mulher profusa durante a madrugada: “Vem ver a luz sonora!” (MEIRELES, 2001, p.283). A cantiga pode ser maternal, de sedução ou de perda do amor, isto é, de uma melancolia eterna. Ela se transforma em lanterna em meio à escuridão que se instalou. Há neste poema a luta entre os contrários novamente, e o conflito entre as dicotomias se acentua quando o eu-lírico diz que os jardins têm vida e morte, noite e dia. O jardim passa a simbolizar o limite entre o escuro e o claro, entre existir e fenecer, entre solidão e o abandono, entre a dor e o desespero. Desse modo, o jardim se torna a maior representação do tempo cíclico, o qual é a própria filosofia da poesia ceciliana. Uma rosa morre para outra nascer, um dia acaba para acontecer a noite e uma tristeza vai para que se instale outra. Apenas a canção sobrevive.

Na noite, o tempo torna-se infinito dentro da lei do eterno retorno, e o espaço, imóvel “quero os caminhos da madrugada e estou presa” (LISBOA, 1985, p.51), e tanto dormindo quanto acordado, a noite é morte. A origem da vida para os mitos antigos surge como um triunfo sobre o caos, imagem de um eterno escuro. “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A Terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz” (BIBLIA, 2008, p.3). E essa luta entre trevas e luz será uma constante na poesia sobre a noite das três poetisas analisadas. A flor ou a rosa seria o corpo que conseguiria conciliar a noite e o dia, a luz e as trevas: “Vinde ver asas e ramos,/Na luz sonora!/Os jardins têm noite e dia” (MEIRELES, 2001, p.283).

Não são apenas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa que utilizam a figura da rosa para simbolizar; tanto a melancolia, quanto o tempo de vida e a morte. A rosa e a noite. Gabriela Mistral também se recorre a ela para desnudar os mistérios da madrugada como no poema *La Medianoche*: “*Fina, la medianoche/Oigo los nudos del rosal;/la savia empuja subiendo a la rosa*”⁸⁸ (MISTRAL, 1993, p.34). Neste trecho, a meia noite tem uma espessura, uma dimensão no espaço. Sua hora é fina, mas é suficiente para a seiva do roseiral circular dentro do caule e fazer crescer a rosa se assemelhando as imagens da vivificação da flor das flores durante a madrugada, exploradas também pelas duas outras poetisas. No livro *Tala*, encontrei outras poesias onde noite, rosa e melancolia se entrelaçam. Quase sempre, a noite é o cenário ideal dos dramas mistrelianos e quando a poeta chilena não especifica essa parte do tempo, a

⁸⁸ Têñue, à meia-noite/Ouço os nós do roseiral/a seiva se empurra subindo a rosa.

noite está sugestionada nos contrastes entre sombra e luz, entre tristeza e alegria. Mais uma vez, a rosa aparece para conciliar ou para encarnar um sentimento preciso. Tanto Gabriela Mistral, quanto Cecília Meireles, quanto Henriqueta Lisboa viam em seu formato e em seu corpo; raiz, caule cheio de espinhos e pétalas cheirosas e macias, a união dos contrastes, das dicotomias. A rosa é o próprio corpo da noite que tenta sobreviver à chegada do dia:

La Rosa

*La Riqueza de centro de la rosa
Es la riqueza de tu corazón.
Desátala como ella:
Su ceñidura es toda tu aflicción.*

*Desátala en un canto
O en un tremendo amor.
No defiendas la rosa:
te quemaria con el resplandor!⁸⁹
(MISTRAL, 1993, p.41)*

A rosa se torna mais viva, mais rosa durante a noite, porém sua seiva funciona como a luz do dia, a luz sonora de Cecília que, neste poema, é a igual a riqueza de um coração. Semelhante ao poema de Meireles, *Cantiga*, há ambiguidade de vozes nestas duas estrofes, e ora a riqueza (com letra maiúscula para acentuar seu caráter de nome) está dentro da rosa, ora dentro do possível amado (ou leitor). A flor das flores tem o seu corpo metamorfoseado no corpo do outro, tanto por dentro, quanto por fora. Metamorfose parecida trouxe o poema de Henriqueta Lisboa, a rosa como a transfiguração do corpo, mas em Lisboa, esse corpo não é o corpo do outro, mas o dela mesma. Em Mistral, a rosa também se desmancha como a de Meireles. Ela se desmancha através da melancolia transbordada nas palavras: *desatata*, *ceñidura*, *aflicción*, *tremendo*, *quemaria*, *resplandor*. Estas palavras lembram objetos, coisas ou seres que se esfrelam, se despedaçam, se tornam cinzas que nos queimam, restos de luz que nos refletem. As palavras que denotam ações também se remetem a um corpo em pedaços; *desatata*, *aflicción*, *tremendo*. Um corpo que não pode continuar inteiro ou que se enxerga na impossibilidade de continuar inteiro é algo recorrente na obra das

⁸⁹ A riqueza do centro da rosa/é a riqueza do teu coração/despeta como ela/sua censura é toda sua aflição/Despetala em um canto/ou em um tremendo amor/não defendas a rosa/te quemaria com seu resplandor.

três poetas, por essa razão, a melhor escolha poética que se tem é transcendê-lo. A transcendência ou a extensão de um corpo mutilado, para que se reconstrua o eu, é a chave das imagens e figuração criada pelas escritoras. É preciso estender esse corpo na paisagem para transcendê-lo, é preciso fazê-lo dormir e sonhar, morrer um pouco para voltar à unidade. Por essa razão, a rosa se pende, o corpo dorme como semente e o ventre da mulher se transfigura em um vale escuro onde o ser humano se torna o prisioneiro da noite, da sua própria noite. Presas neste abismo, entre o sonho e o devaneio, entre a dor que expõe o limite do corpo e a solidão, as escritoras latinoamericanas só encontram a restauração desejada do corpo na melancolia altamente reflexiva trazida pela palavra não posta.

Henriqueta Lisboa parece demonstrar uma melancolia eterna em seus poemas. Ela sabe também que é na noite que a morte se próxima dos vivos. Nos três versos da poeta, citados anteriormente, o eu lírico transfigura sua solidão trazida pela noite na imagem da rosa pendida. Já Cecília Meireles, faz da rosa encarnada um lugar de sonho. A rosa se torna lugar da solidão, mas também do encontro. Sua noite é plena. Sabe-se que flor é também símbolo de efemeridade, ela é o corpo do abandono, de vida e morte, enquanto o amor por si só já tem essa ligação com a morte. Por essa razão, o eu lírico diz que não pode ficar. O tempo depois do dia desperta em si essa ligação com tudo que a rosa representa e também com a solidão do amor. Outro poema em que a flor aparecerá trazendo esse abandono é este:

Flor

Descerrou-se a corola ao vento da noite
em largas pétalas, num desejo de voo.
Delicada e trêmula, como um beijo nos olhos,
uma gota de orvalho buscou-lhe o seio.

Foi o quanto bastou
para que a haste vergasse perto do cálice.
(LISBOA, 1985, p.56)

Neste poema, vê-se a imagem da flor abrindo-se ao vento da noite, num desejo de voo, isto é, de liberdade. A flor que se abre, se desfolha, é como se descorporizasse. A imagem da flor se descerrando ao vento, isto é, se desfolhando, mais uma vez aproxima Henriqueta de Cecília: “Minha vida é uma pobre rosa/ao vento” e “E isso que resume o sofrimento/cai a flor e deixa o perfume/no vento” (MEIRELES,2001, p.283). O vento carrega consigo um toque de despersonalização e espiritualidade. Ele passa e

não fica. É exemplo próprio da descorporização e da não materialidade. Assim, o vento da noite povoa o poema de mistério, enquanto a gota de orvalho beija a flor, e esse beijo é o responsável pela envergadura do cálice.

A ternura expressa nesta cena seria responsável por uma quase morte ou morte: fica a dúvida no poema se a gota de orvalho bastou para matar a flor. Contudo, a flor desfolhada pela ação do vento da noite e a gota envergando o seu cálice ao beijá-la, liga mais intimamente esse tempo com a morte, porque é ação do seu vento que inicia esse desfolhamento, enquanto o beijo traz a relação amor e morte para a imagem da flor: “Amor — espada de dois gumes, cada qual mais frio e mais forte: se a vida está no que resumes, és o caminho para a morte” (LISBOA, 1985, p.70). A morte tem uma ligação extrema com o abandono e com a solidão, o que tanto na noite, quanto no amor, é a palavra certa que domina seu espaço-tempo. Solidão trazida pelo anoitecer não deixa de se tornar um segredo, “o segredo que veio sangrando da eternidade como o fruto do ventre materno” (LISBOA, 1985, p.72), os segredos não deixam de ter essa intimidade com a morte: “Alguém me espera, alguém me esperará para sempre, porque sou prisioneira da noite” (LISBOA, 1985, p.51).

Vejo que existe essa mesma ligação entre noite e morte, morte e amor que, encontrei nos poemas de Lisboa e igualmente no poema *Cantiga* de Meireles, citado anteriormente, no qual a pobre rosa desfolhada ao vento simboliza o sofrimento do eu-lírico em perder o ser amado, sentimento que se assemelha à morte: “Os jardins têm vida e morte,/Noite e dia.../Quem conhecesse a sua sorte/Morria” (MEIRELES, 2001, p.283). Essa perda, da qual se fala no poema, a morte que só se conhece através do jardim, não se refere apenas ao amor, pois como já salientei, o verso, “Mas tu eras flor das flores” pode ser esse ser imaginário quanto a rosa. Ao ler como a rosa, a morte que só se conhece por meio do jardim se aproxima do conceito de abandono e solidão pelo qual todo ser passa assim que nasce e que está no âmago de cada indivíduo.

O jardim, para humanidade, carrega miticamente a representação da chegada da vida e do fim dela, pois foi no “Jardim do Éden” que Deus teria dado o sopro de vida para o ser feito de barro e transformado em humano, como também teria acontecido neste jardim; o pecado original que seria a maior causa do nosso desterro como espécie. Expulsos do jardim, conseguimos nos deparar com o abandono, com a solidão e com a morte, a qual chegou pela desobediência à figura de Deus. Essa desobediência significava a revelação de um segredo, o segredo que estava contido no fruto da árvore do conhecimento. Contudo, saber o segredo tinha um preço terrível, e esse preço era

fenecer, o limite do corpo. O resgate do jardim como um lugar, ao mesmo tempo, inicial e primevo e um lugar de abandono e de solidão, isto é, do início e do fim, da vida e da morte, é uma constante na obra das três poetisas aqui estudadas.

No antigo testamento, o primeiro ato de Deus foi de romper o caos original, a escuridão infinda e lançar a luz. As trevas e as águas eram constitutivas desse caos original. Todo nascimento é um sair desse caos, mas é o caos o primeiro que nos constitui. É dele que sai a nossa verdadeira matéria, o constitutivo do nosso corpo. E antes do início, Deus pairava sobre as águas. Como na poesia de Henriqueta Lisboa, “Fascinação do mar”, na qual o poeta afirma: “Sonhei com o mar. E ele era terrível,/como a cólera de Deus” (LISBOA, 1985, p.53). A cólera de Deus seria o ato que rompe o caos, as trevas. Essa cólera, para a poeta, seria o ato de criar o mundo, criar a matéria. Enquanto a luz passa a representar o início da criação e também o início da existência de Deus, dominando as trevas através da nomeação da luz e criando a vida. A palavra é o ato. E a noite, o inconsciente da criação que é rompido por ela. Neste sentido, o poema *Fascinação do Mar*, representa o que é anterior à criação, *o sono primevo* (LISBOA, 1985, p.126).

Um início onde a palavra da mulher era mágica e tinha corpo, diferente da palavra descorporizada, apagada e invisível que a civilização pautada na polaridade masculina reservou para a ela. O resgate da ancestralidade de palavras que, por séculos, foram descorporizadas e silenciadas, oriundas da polaridade oprimida e negada, o resgate do feminino, é um ato mágico proferido por uma poesia que em si; marca um lugar de inserção e de pertencimento. Por existir e coexistir em um meio dominado por homens, por escrever, publicar e proferir críticas literárias em um círculo todo patriarcal, é que a poesia de Gabriela Mistral, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa desenham novamente os contornos dessas palavras antes relegadas ao cerne da noite, trazendo a corporalidade delas como a luz na sombra, desvelando o véu da face. Sobre essa afirmação da mulher através da palavra, Garcia diz que:

A não — afirmação social da mulher reproduz-se na sua não afirmação pela palavra. Tanto na vida quanto na arte elas ficam confinadas às construções masculinas. Qualquer tentativa de autonomia intelectual por parte das mulheres passa a ser vista como sintoma de algum distúrbio psíquico, pois o dom criativo é considerado masculino, restando à mulher a reprodução, a dedicação ao outro, enfim uma vida sem história. (GARCIA, 1995, p.26)

Uma vida sem história; um destino para o qual não nasceram Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral, muito menos suas obras, em parte por elas inscreverem seus nomes dentro de um círculo literário restrito aos homens, mas também pela melancolia transfigurada nas construções metafóricas e estilísticas de seus textos, subvertendo a linguagem permitida. A mitologia explica de maneira sintomática toda essa luta por autonomia moral e intelectual que as mulheres enfrentaram e enfrentam dentro de uma sociedade que lhe reservou pouco espaço ou não lhe reservou, deixando-as em volta de sombras.

Nos mitos antigos encontramos deuses masculinos representando a força e a luz do Sol: Ra do Egito e Zeus, com seus raios, na Grécia Antiga. A luz ou o fogo sempre foi um privilégio dos deuses, e quem ousasse entregar essa luz, esse fogo para os humanos era punido, como Prometeu, com a expiação eterna. Segundo a Bíblia, no Novo Testamento, Jesus significa luz para o Mundo, “e disse Jesus, eu sou a luz do mundo e quem me segue não andará nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida” (João, 8:12). Talvez por isso haja a simbologia da crucificação como punição, por trazer essa luz aos homens. Os poetas e as poetisas são os seres que utilizam as palavras para dominar a escuridão interior, ou o lugar do feminino. As palavras, tanto para os poetas como para Deus, são a própria luz. Já para as poetisas mulheres, as palavras são o abismo, elas não podem iluminar porque as levam de volta para o lugar de origem. Os vocábulos com sua carga conceitual falocêntrica só pode recolher as poetisas para a noite que existe em cada uma delas. Suas faces têm os contornos das sombras.

Contudo, a noite será tão necessária quanto o dia, o feminino quanto ao masculino:

O Viajante: Certamente saberás que amo a sombra como amo a luz. Para que haja beleza do rosto, clareza da palavra, bondade e firmeza de caráter, a sombra é tão necessária quanto a luz. Não são adversárias: antes, elas tomam amigavelmente a mão da outra e quando a luz desaparece, a sombra foge atrás dela. (NIETZSCHE, 2013, p.18)

Nietzsche, em *O Viajante e a Sua Sombra* (2013), trabalha não apenas com a polaridade da noite, a escuridão e sombra, mas com sua suposta oposição à luz e ao dia. O filósofo revela que as dicotomias são as duas faces do mesmo lado. Como no poema *Noturno*, de Lisboa, no qual a imagem do fogo e da luz é preponderante: “Meus desejos inquietos, à hora que não há socorro, dançam livres como libélulas, em redor do fogo”

(LISBOA, 1985, p.57–58). Digo que tanto os desejos irrequietos, quanto o fogo, quanto a própria libélula trazem uma figuração diferente para um poema que se chama *Noturno*. Fogo, luz, vento, escuridão são matérias sem corpo definido. Sem contornos explícitos e que podem abarcar outros corpos. Há uma quebra de expectativa, pois se imagina pelo título do poema uma construção negativa. *Noturno* é uma palavra que se associa à melancolia, morte, fantasia, sonhos e loucura. E a alegria que esses três versos finais do poema expressa, sintetizada pela expressão “dança ao redor do fogo”, o calor dos desejos irrequietos, a “imagem da libélula” parecem contrastar com o título. Contudo, a poeta os coloca de forma a complementar, pois isso tudo só acontece *à hora que não há socorro*, isto é, de madrugada.

Gabriela Mistral é uma poeta que, igualmente à Henriqueta Lisboa, faz dos mitos bíblicos um mote para a representação da busca pelo tempo cíclico que é o início de todos os inícios se encontra com o fim. O poema *Nocturno de la Derrota*, por exemplo, se reporta à Lazaro, Melquisedec, Abel e Cristo, construindo uma narrativa que lembra uma peregrinação do eu em busca do conhecimento mais importante, o conhecimento de si-mesmo. Encontrei na primeira estrofe, o jogo entre sombra e luz, entre dia e noite encarnando a tentativa de união dos contrastes e das polaridades, mas o que o poema procura é a dissolução e a confissão do absoluto fracasso. Somente o corpo pode chegar mais perto dessa unidade desejada. E o corpo em *Nocturno de la Derrota* é violentamente fragmentado em partes numa relação direta com ações da natureza representadas pela luz. Na primeira estrofe aparece os pés, na segunda, as mãos e a pele interferidos com a ação da brasa ou do raio, como se a unidade do corpo fosse a própria noite a ser desbravada. *Nocturno de La Derrota* se assemelha com o poema *Expectativa* de Lisboa, o qual será analisado em seguida, e onde as figurações de fogo e luz existem para afirmar a escuridão. E figura da rosa retorna como conciliadora desse encontro ou desencontro:

Nocturno de la Derrota

*Yo no he sido tu Pablo absoluto
que creyó para nunca descreer;
uma brasa violenta tendida
de la frente com rojez.*

*Brasa breve he llevado en la mano,
Llama corta há lamido mi piel.
Yo no supe, abatida del rayo,
Como el pino de gomas arder.*

*Viento tuyo no vino a ayudarme
Y blanqueo antes de perecer.*

*Caridad no más ancha que rosa
Me há costado jadeo que ves.
Mi perdón es sombría jornada
en que miro diez soles caer;
mi esperanza es muñon de mi misma
que volteo y que ya es rigidez.
(MISTRAL, 1993, p.16)*

A personalidade manifestada nos pronomes; “*Yo, mi, misma*” se apresenta como a salvação da jornada da poeta em busca de si mesma, ou de vencer a derrota. O corpo neste poema é um corpo mutilado pela chama, pela brasa, pela luz que o corta e sangra. A mutilação mantém o corpo vivo e o leva a transcendência, pois através da mesma é que os sentidos sobressaem e se apuram, ligando parte por parte que foi separada. A rosa encarna o corpo reconciliado, nem tão largo e nem tão estreito quanto o sentimento de caridade ou de perdão da poeta: “*caridad no más ancha que rosa*”. O perdão, um preceito dos ensinamentos de Jesus, torna-se uma sombria jornada para a mesma, ou seja, um caminho escuro e difícil do próprio eu, principalmente, da mulher em seu interior: “*mi esperanza es muñon de mi misma*” (MISTRAL, 1993, p.16).

Em *Nocturno de la Derrota*, a figura bíblica de Paulo é comparada com o tormento vivido pela poeta entre o bem e o mal, entre o escuro e o claro, entre o dia e a noite, entre viver e morrer, entre ser e não ser. Um dilema difícil da onde só restará partes de um corpo. Paulo é colocado neste poema, como um símbolo da derrota e do fracasso, mas daquele que faz ressurgir um novo início para o ser. Nada é mais contravertida e emblemática do que a figura de Paulo na Bíblia, um sujeito que vivia para perseguir, fazer o mal e matar pessoas pela sua fé e que por um momento, por um raio de Deus se converte para o bem. A conversão de Paulo mostra que o bem pode ressurgir do mal e que não há polaridade estanque e absoluta. O perdão divino é a chave do retorno e a ponte de elo entre um lado e outro. Outra alusão ao fundador da Igreja Católica é a própria manifestação do corpo mutilado, já que, ele tinha uma ferida na coxa, a qual não conseguia curar, apesar de ter o poder para tal. Essa figura da coxa de Paulo aparece intrinsecamente nas sensações despertadas por esse corpo mutilado e mostra a tentativa do eu de ser pleno e inteiro, mas que esbarra na própria incapacidade.

Para Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Gabriela Mistral, ao invés de opostas, as chamadas polaridades são vistas como complementares, adiantando a filosofia moderna, que terá por essência o fim dos binarismos. Como Nietzsche, a poeta

iniciará a aproximação entre os opostos não só entre conceitos, mas também na forma, na linguagem, fundindo uma na outra, as linguagens poéticas e a filosófica que, cada vez mais, se parecerão, porque “toda a linguagem tem no silêncio sua origem e seu fim” (NUNES, 1969, p.139).

Expectativa

Neste instante em que espero
 uma palavra decisiva
 instante em que de pés e mãos
 acorrentada estou,
 em que a maré montante de meu ser
 se comprime no ouvido à escuta,
 em que meu coração em carne viva
 se expõe aos olhos dos abutres
 num deserto de areia,
 o silêncio é um punhal
 que por um fio perdura
 sobre o meu ombro esquerdo.

E há uma eternidade
 que nenhum vento sopra neste deserto!
 (LISBOA, 1985, p.56)

No poema acima, o corpo transborda em partes, ele aparece dividido e fragmentado: mãos, pés, coração, carne, ouvido, ombros, olhos. Há uma grande violência nessa divisão como se essas partes tivessem sido dilaceradas, porém, elas não estão livres e nem soltas, estão presas e envoltas de feridas e dores. Em *Expectativa* dialogam o corpo da persona poética, o qual se identifica no feminino “acorrentada”, com o corpo do agressor; os olhos do abutre. Diferencio o corpo do outro pelos pronomes possessivos em oposição à preposição de. Os pronomes individualizam o corpo, assim como a flexão de gênero. Essas partes: coração, carne, ouvido, ombros e pés pertencem a um todo, a um corpo inteiro e que se identifica no poema como o corpo do eu-lírico, o qual é um corpo de mulher.

Henriqueta, Cecília e Gabriela expressam a mutilação do corpo na poesia, pois ele nunca é apresentado como algo inteiro, embora há uma busca pela unidade. São olhos, mãos, pés, face, boca, dedos, peito que aparecem particularizados e separados nos versos como se fossem únicos e independentes. A particularização e a divisão de um corpo em múltiplos pedaços deram a impressão de que este não fosse existente em suas poesias. A noite vista como ausência e como um espaço vazio não seria vista como um período aglutinador. Ainda mais se essas partes fizessem um todo corporal que

historicamente foi objeto. Segundo Jean Louis Fournel, durante a história, “o corpo das mulheres é claramente objetivado como corpo encarregado da moderação das paixões masculinas” (FOURNEL, 2003, p.84–85). O corpo feminino, visto como um objeto pertencente ao homem, dificilmente seria reconhecido como presente no texto de autoria de uma mulher. Se o corpo não lhe pertencia, logo seu texto deveria ser descorporizado.

Para as poetisas, a expectativa da linguagem é a única certeza trazida pela noite, a palavra seria decisiva não só para a criação, mas também para a libertação desse corpo: “instante em que de pés e mãos, acorrentada estou” (LISBOA, 1985, p.56). A palavra se corporizaria na espera, pois o silêncio em *Expectativa* ganhou o corpo de um punhal que dilacera lentamente o ombro da poeta. A melancolia se evidencia na aceitação da espera da palavra como se fosse um destino.

Observei uma profusão de contrastes que se unem em imagens, nesta última poesia de Henriqueta Lisboa, como a maré que se comprime, por exemplo. São oposições entre corpos mutilados e limitados e matérias que transbordam a sua forma como o mar. Contudo, o mar se comprime dentro do próprio ser. Este mar que se transborda está dentro do corpo, presente em sua poesia e como esse corpo, ele se comprime em sua finitude. A maré montante pode ser a pura melancolia que não cabe dentro, mas que se busca caber. Uma matéria feita de lágrimas dentro de outro corpo, algo que se transborda e que não tem forma dentro de uma forma.

Em seguida, há a quebra dessa oposição enxergada na imagem da poeta em carne viva, corpo em feridas, esperando os abutres num deserto de areia, uma imagem de quase morte, mas que aspira à eternidade do vento desse deserto. Em um poema que não fala da noite diretamente, mas que se constrói por meio dela, “neste instante em que espero”, o deserto parece ser mais um contraste que se absolve em profusão, pois o deserto lembra sol. Contudo, o deserto se torna maior à noite, porque eterniza o silêncio e o faz “um punhal,/que por um fio se pendura,/sobre o meu ombro esquerdo”. Somente a linguagem pode salvar essa expectativa que se consome igual ao Prometeu acorrentado (imagem da carne viva da poeta exposta aos abutres no deserto).

A palavra decisiva não deixa de ser a luz da criação, e este poema se torna metalinguístico, porque a eternidade que se menciona neste deserto pode ser lida como aquele momento em que a poeta se encontra sem inspiração, sem conseguir criar, à espera da palavra decisiva, que é o início do poema. Segundo Nelly Novaes Coelho, a poesia feminina busca, através da conscientização da palavra como criadora do real, “um novo conhecimento de vida (talvez uma nova unidade) no ponto de junção entre a

apreensão do multifacetado mundo aqui e agora” (COELHO, 1996, p.250). Apenas a palavra pode libertar a poeta das correntes de um mundo já nomeado, mas dividido. Outrora essa mesma palavra já tinha dado a luz aos homens, agora o que a domina é o silêncio que corta como um punhal. Mas a poeta espera esse instante, o instante do nascimento da linguagem, ou da iluminação da noite, enquanto a sua falta, que não deixa de ser falha, pode ser saboreada como eternidade.

Tanto a filosofia quanto a poesia terão por semelhança, na Modernidade Estética, a consciência de que a linguagem é falha, e que por isso se questionarão todas as definições. A escuridão e a noite não serão mais negativas, enquanto a morte ganha amplas significações e construções, pois foi através da palavra que a civilização falocêntrica separou significante e conceito, o visível e o invisível, entre o masculino e o feminino, entre a razão e a loucura, entre a vida e a morte: “A palavra e a ideia são a causa mais visível que leva a crer nesse isolamento de grupos e ações: não nos servimos deles somente para designar as coisas, cremos usualmente que por eles captamos a essência” (NIETZSCHE, 2013, p.29). Por esse motivo, Nietzsche, elabora uma filosofia que aproxima a linguagem filosófica da poética em busca da conciliação entre todas as dicotomias. Há uma reconstrução do mundo pela linguagem, mas antes deve-se reconstruir a linguagem pela linguagem, porque nela se oculta toda uma mitologia que reforça as significações do que são os seres humanos.

A luz é recente no mundo, ela representa o domínio da civilização sobre a natureza, do homem sobre a mulher, do ser consigo mesmo. Dentro do ser existe o reino do obscuro, ou da melancolia, portanto: “Meu pensamento em febre,/é uma lâmpada acesa,/a incendiar a noite” (LISBOA, 1985, p.57). Em uma relação parecida, Gabriela Mistral apresenta a semelhança entre luz e palavra, mas agora essa palavra é estendida para o corpo, como em *Nocturno de la Derrota*: “*uma brasa violenta tendida/de la frente com rojez./Brasa breve he llevado en la mano/Llama corta há lamido mi piel*” (MISTRAL, 1993, p.16).

Luz que afirma a escuridão, chama-se que se acabam em brasa e resquícios do real ganham um corpo e mostram uma nova relação exercida pela voz da mulher. Uma palavra que se faz poética por uma voz que seguramente fora emudecida e que representava o outro, só poderia trazer como proposta a reconciliação entre conceitos, abstrações e realidades. Sobre o silenciamento das mulheres, Michelle Perrot (2003) diz que esse silenciamento pesa principalmente sobre os seus corpos, relegado apenas à reprodução, contudo, um corpo cantado e admirado por poetas e artistas das mais

diversas matizes: “ Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p.13).

A palavra poética, proferida por uma mulher que se faz poeta e não poetisa, não poderia ser estática ou cúmplice dos conceitos e das verdades históricas: “Meu caminho é sem marcos nem paisagens/E como o conheces? — me perguntarão./— Por não ter palavras, por não ter imagens./Nenhum inimigo e nenhum irmão” (MEIRELES, 2001, p.322). Por romper barreiras na estética e na vida é que essa palavra só poderia trazer o obscuro, à noite, a morte e o corpo como outro lugar de pertencimento e de conceitualização das coisas do mundo: “Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada?/Por que não se acendem agora, sim, agora, os candelabros das igrejas?” (LISBOA, 1985, p.52). Contudo, a crítica falocêntrica não reconhecia esse lugar de pertencimento, a palavra poética vinda de um corpo outro, e por essa razão, acreditou que essa palavra fosse descorpórea, aérea e sem lócus. A razão para isso se encontra na própria concepção do corpo feminino na sociedade com sua matriz patriarcal de concepção de mundo, na qual esse corpo é visto como objeto não pertencente ao ser que o carrega, no caso a mulher. Assim explica Rachel Soihet:

Território há muito considerado de posse e cultivo masculino, “vaso receptor”, ora sagrado, ora laico, o corpo das mulheres foi várias vezes identificado por seus mistérios e forças [...] Em meio à transformação dos corpos femininos em espetáculo para homens e terreno de reprodução para eles, sublinha Michele Perrot, emerge a mulher sem direitos sobre o próprio corpo, contida, ou quase sem corpo (SOIHET, 2003, p.2)

Se o corpo da mulher não pertence à mulher, naturalmente que seu texto também não. Seu texto, que não seria seu, deveria obedecer a modelos já estabelecidos ao seu sexo, e a palavra, proferida por esse corpo alienado de si mesmo, seria medida, moldada, esteticamente acabada para agradar e ser útil. Não poderia esse texto ter corpo próprio, ter voz própria, emanar vontades, transcender o seu mundo medido e ser substancialmente original. Como Nelly Novaes Coelho esclarece, havia regras para a mulher escrever, tal como para se comportar, um código de conduta literária, no qual sua participação seria igual à designada para o seu sexo pelo patriarcado, a de veículo receptor que enfeita e agrada:

No panorama geral da literatura finissular, a poesia feminina expressava “o sorriso da sociedade”, — rótulo com que a crítica classificou a poesia lírica-juvenil então em moda nos salões elegantes e revistas femininas ou culturais em geral. Poesia que cantava a convencional graça feminina, ingênua e casta; mimetismo; lamentos de amor; desilusões; sonhos incansáveis; subjetividade alienadora; etc. Em meio à estagnação criadora do entre séculos a mulher repetia fórmulas poéticas que prolongavam o Romantismo para além de seu tempo criador. Exceções feitas àquelas raras que tentaram a inovação, aderindo às formas parnasianas, da arte pela arte. Essa uniformização da matéria poética resultava, sem dúvida, da então pacífica submissão da mulher aos cânones que a sociedade lhe impunha como verdades absolutas ou como paradigmas de ideias e de comportamentos a serem incorporados ou seguidos por ela. Daí a conotação pejorativa que o rótulo “poesia feminina” acabou por adquirir. Na verdade, nela se ouvia uma voz-objeto que apenas repetia o discurso oficial da sociedade. (COELHO, 1996, p.242)

A poesia de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral, nascida em meio a essa visão e submissão da escrita feminina, não poderia escapar dessa influência, muito mais presente na recepção de suas obras do que propriamente fruto de seus textos. Essas três autoras, apesar de utilizar de temáticas e figurações por vezes parecidas com aquelas utilizadas pelas poetisas de salão, claramente subverteram o cânone imposto. Cada poeta mostrou o quanto era dona de seu texto quanto de seu corpo, como também de sua vida. Aliás, a poesia das três, ao contrário do que se postula, tem corpo, tem substância e tem voz própria fazendo o que COELHO (1996) diz ser objetivo da poesia de homens e mulheres: a compreensão de um mundo multifacetado e de um novo conhecimento de vida. Nessa multifacetação da realidade, esse outro conhecimento nada mais é do que o desvelar das noites que há dentro do ser, e principalmente das mulheres.

Essa outra visão do ser, ou o lado obscuro e negado do real só terá nomeação no final do século XIX com Freud, ao dividir a psiquê humana em consciente e inconsciente. “Oh forças para caminhar! Forças para vencer o/inebriamento da noite” (LISBOA, 1985, p.51). Nestes versos de Henriqueta Lisboa, vejo a metáfora do caminho e o uso da interjeição para reforçar a ideia de que há um trajeto a seguir para sair do inebriamento da noite, ou seja, do inconsciente. Este trajeto ou caminho exige da persona poética um ímpeto quase sobrenatural, por isso há um clamor por forças para vencer o inebriamento da noite.

Caminhar para fora do escuro, nada mais é do que trazer o inconsciente para o consciente. Essa mesma comparação entre noite e caminho com a viagem que o ser faz

dentro de si mesmo é vista também no poema, já citado, *Despedida* de Cecília Meireles: “Que procuras? — Tudo./Que desejas? — Nada./Viajo sozinha com o meu coração./Não ando perdida, mas desencontrada/Levo o meu rumo na minha mão” (MEIRELES, 2001, p.430). Neste poema, Cecília reforça o seu eu-lírico no feminino através da flexão de gênero totalmente marcada nas palavras; **sozinha**, **perdida** e **desencontrada** na mesma estrofe. Não muito diferente de Henriqueta Lisboa que constrói não apenas o poema *Prisioneira da Noite* no feminino, como também o livro homônimo. O título se coloca no feminino; **prisioneira**. O corpo inicia sua aparição de forma particularizada na palavra mão. É o corpo o único capaz de tomar a direção para este caminho que leva ao interior do ser; “Levo o meu rumo na minha mão”.

Para Benedito Nunes (1998), a insatisfação que o ser mergulha em si mesmo traz uma efusão de subjetividades que o sujeita ao tempo e à morte: “Irreversível e ambíguo, o tempo suplente da noite concede-nos o presente como ganho, o que desgastando transformou em lembrança” (NUNES, 1998, p.264). A finitude humana tornou-se o principal motivo para a busca pelo domínio da escuridão. A mulher a culpada por essa finitude. Seu corpo seria a síntese do ciclo da vida e da morte e seu ventre se compararia com a terra, unindo essas duas polaridades essenciais para os seres vivos, como nesta estrofe já citada: “*Esta tierra de muchas criaturas/me ha llamado y me quiso tener;/me tocó cual la madre a su entraña;/me le di, por mujer y por fiel./¡Me metió sobre el pecho de fuego,/me aventó como cobra su piel!*” (MISTRAL, 1993, p.17).

A terra se transforma em metáfora para o corpo, mas um corpo de mulher que faz de suas entranhas sua profundidade. Essa relação entre terra e corpo feminino também é trazida por Cecília Meireles em *Despedida*; “Deixo aqui meu corpo, entre o sol e a terra./(Beijo-te, corpo meu, todo desilusão!/Estandarte triste de uma estranha guerra...)/Quero solidão” (MEIRELES, 2001, p.430). O corpo no final do poema aparece inteiro ao ser restabelecido pela terra. A melancolia atinge seu ápice nesta estrofe final, quando este corpo no limiar da vida e da morte tem uma última ação, o beijo à desilusão. Neste poema de Cecília, o corpo chega ao seu limite, ele está prestes a romper a vida e tocar a morte, por isso paira entre o sol e a terra como se dormisse ou morresse depois de tanto caminhar e viajar para o interior de si.

Neste momento, ele se transforma em corpo, como se a poeta o abandonasse ao término do caminho como um símbolo que restou dessa viagem; “Estandarte triste de uma estranha guerra...” (MEIRELES, 2001, p.431). Contudo, sem ele seria impossível essa busca, esse desvelamento da noite interior. As reticências marcam o quanto não se

pode deixar esse corpo totalmente, pois a angústia experimentada na viagem presa em sua pele, uma estranha guerra onde a tristeza é mais do que um adjetivo, se torna uma marca indelével. Por último, o verso sozinho “Quero solidão” (MEIRELES, 2001, p.430) resume toda a ânsia da poeta desde o título *Despedida* (a busca, o caminho, a partida) transfigurada no corpo abandonado entre o sol e a terra. O eu se revela como se saísse de um buraco e termina por se colocar acima do silêncio imposto para a sua forma corporal. O verbo querer demonstra poder e vontade, enquanto a solidão e a tristeza não têm escolha, elas são parte desse corpo peregrino como a mão que agarrou o seu rumo no início do poema.

O corpo feminino permite um novo grau de subjetividade, talvez mais além do que se pôde imaginar naquela época, justamente porque ainda permanecia quase um mistério, já que, o padrão anatômico e médico era o corpo masculino. Existiriam mais noites em seu interior: “*me toco cual la madre a su entraña*” (MISTRAL, 1993, p.17). A significação cultural de mistério que a mulher obteve reside no fato de ter um órgão reprodutor escondido, ao contrário dos homens. E esse interior, essa noite corporizada não deixou de ser percebida na descoberta da psiquê e do inconsciente. Tanto foi assim, que Freud desenvolveu suas pesquisas e seus trabalhos em relação ao inconsciente tratando do que a sociedade chamava de histeria feminina, manifestada na corporalidade de pacientes mulheres.

A noite representa nossos medos, nossa pequenez, porque ela engole todo espaço do mundo e nos torna minúsculos: “Contudo, mesmo quando a noite foi conquistada, o outro tipo de treva não desapareceu; simplesmente mudou de terreno. A noite sempre foi um tempo de medo” (ALVAREZ, 1996, p.33). Engole o mundo como o corpo da mulher engole o do homem. A luz representada pelas palavras liberta o ser das presas e das entranhas do outro, o ser dos mistérios. Assim, o ser humano buscou dominar a escuridão de fora com aprimoramento do fogo e com a invenção de luzes artificiais, enquanto a de dentro continuava grande, materializada no corpo do outro com o seu lado voraz e terrível.

Somente a palavra pode penetrar a escuridão, como o peito de fogo e a cobra que veste a pele de Mistral, só a luz pode dissolver a noite, pode preencher o vazio, que é na verdade o corpo do esquecimento. A palavra, quando transformada em poética, se assemelha à luz destrinchando a escuridão com a nomeação, que é o princípio da criação, da gênese “Vim verdes a luz sonora” (MEIRELES, 2001, p.283). Enquanto para as mulheres, a palavra as direciona ao caminho oposto, e por não conseguir se

livrar dela, só restará a melancolia:

[...] as coisas só se aproximam de nós quando a nomeamos e, portanto, quando a prendemos no âmbito da linguagem, que já constitui o mundo humano. Toda fortaleza, toda segurança a conquistar na existência livre que ela projeta para o futuro parecem depender da elaboração das palavras fluentes da palavra vida, que tenham a força originária e mítica do Verbo. (NUNES, 1969, p.134)

A palavra tem o mérito de romper com o abismo que existe em todos os seres. Mas para as poetisas, ela o revela e o corporiza: “Ó palavra cruel:/só de pronunciar-te,/meus lábios têm fel” (LISBOA, 1985, p.66). Como na poesia de Henriqueta Lisboa, que mitifica a imagem sombria e subterrânea do que é o ser. Corporiza-se na melancolia. Prisioneiras da noite, vagamos nos limites da subjetividade, de um feminino não descoberto, que são maiores que os limites da existência: “Não há mais alma, a noite é escura,/a carne é fraca, tomba o corpo” (LISBOA, 1985, p.67).

O ser está ocupado em existir com seus dias e noites interiores: “O ser que conquistamos não é, pois, aquele para o qual nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói e que é, de qualquer modo uma realidade provisória, mutável e substituível” (NUNES, 1969, p.133). O desejo tem familiaridade com o medo porque são indizíveis, porque mostram o fracasso da linguagem. Por isso, Lisboa procura encontrar o abismo do ser aderindo ao silêncio, e este será palpável: “Oh o segredo, o segredo para sempre,/o segredo que o Poeta não sabe traduzir,/embora todas as línguas lhe sejam familiares” (LISBOA, 1985, p.71). E é na noite que o silêncio se manifesta com a sua maior força.

Para Corbain, “o silêncio é o aprendizado e o domínio de si. Ele aumenta a capacidade de controlar os reflexos. Evita a dispersão do espírito. Facilita o exame interior” (CORBAIN, 2009, p.83). O silêncio que foi por tanto tempo o lócus do feminino se manifesta, por exemplo, no poema *Despedida* de Cecília Meireles, analisado anteriormente. Ele se corporiza nas reticências, nas pausas, no jogo das imagens, no verso final separado dos outros; “Quero solidão”. Desejar a solidão é como se pedisse para voltar ao silêncio, ambos são estados inerentes. O poema de Henriqueta Lisboa também aprofunda essa relação com o silêncio ao utilizar tantas interjeições quanto possíveis, a fim de criar uma sensação de limite entre a voz e o silêncio, entre o suspiro e a dor: “Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada/Oh forças para caminhar!”(LISBOA, 1985). Ela mesmo confessa que fazia do silêncio e da sombra sua

morada (LISBOA apud MACHADO, 2009, p.18). Já em Cecília Meireles, a utilização de interjeições no poema *Despedida* se expressa em um aparente diálogo, como se fosse duas vozes; “Que procuras? — Tudo./Que desejas? — Nada”. Um diálogo que não passa de uma conversa do eu consigo mesmo, do ser dentro da noite.

Por esta reflexão de Corbain, é por meio do silêncio que se organizam os sentimentos e os pensamentos. O historiador ainda define que o silêncio da noite se distingue do silêncio do dia, o da noite é o grande silêncio que “dá um novo sentido à luz da sensibilidade romântica e da estética do sublime” (CORBAIN, 2009, p.83). Paradoxo é saber que só se pode tocar esse silêncio por meio da palavra. As três poetisas desta pesquisa sabem se nutrir do grande silêncio para tocar a poesia, elas sabem o quanto a escuridão nos absorve, porque nos criamos maiores em oposição a ela:

[...] é precisamente pela comparação com o reino do obscuro, nos confins da terra do saber, que o mundo da ciência, claro e próximo, bem próximo cresce sem cessar em valor — o que nos é necessário é tornarmo-nos bem próximos dos objetos próximos! E como fizemos até aqui, não deixar nosso olhar passar com desprezo por sobre eles para se dirigir às nuvens e aos espíritos da noite. **Nas florestas e nas cavernas, nas terras, pântanos e sob os céus cobertos — é ali que o homem viveu durante muito tempo**, ali viveu pobrementemente nos diversos graus de civilização durante séculos e séculos” (NIETZSCHE, 2013, p.35)

Segundo Alvarez (1996) em seu livro *Noite*, a conquista da noite sempre foi uma aspiração humana (ou seria dos homens?) e a invenção de lâmpadas e luzes artificiais uma coisa recente na história: “No escuro, entanto, a mão tateia,/procura a lâmpada, suspende-a,/e a luz se faz, alta e pura” (LISBOA, 1985, p.67). Gozar a noite sempre foi símbolo do privilégio social, pois os trabalhadores e os camponeses sempre tiveram seu tempo regulado pelo surgimento da escuridão: hora de dormir quando o sol se põe, hora de acordar quando o sol nasce. Somente na Modernidade, se pensou em popularizar a luz artificial com o objetivo de estender o tempo de trabalho desses trabalhadores principalmente nas fábricas, as quais passaram a produzir indefinidamente: “Depois da conquista física da noite, a busca avançou para a escuridão interior, a escuridão dentro da mente” (ALVAREZ, 1996, p.33).

A palavra, para Freud, transformou-se em instrumento médico para se acessar o inconsciente, a noite dentro da noite. Descoberto o sonho também como uma porta de acesso, porém, apenas quando esse sonho se manifesta por meio das palavras: “Ó sonho perfeito/, dos cinco sentidos!/A Eleita e o Eleito,/em dias não vindos...” (LISBOA,

1985, p.59). Novamente a interjeição presentifica como um início ou uma introdução, a partida do silêncio para a palavra. O sonho é outro aspecto que liga o ser com a sua mais profunda noite, presente também na poesia de Gabriela Mistral e de Cecília Meireles. Veja a poesia de Mistral *La Fuga*, em que a poeta inicia uma peregrinação através do sonho à procura do rosto de sua mãe. O sonho é outro aspecto que liga o ser com a sua mais profunda noite:

FUGA

*Madre mía, en el sueño
ando por paisajes cardenosos:
un monte negro que se contornea
siempre, para alcanzar el otro monte;
y en el que sigue estás tú vagamente,
pero siempre hay otro monte redondo
que circundar, para pagar el paso
al monte de tu gozo y de mi gozo.*

*Mas, a trechos tú misma vas haciendo
el camino de juegos y de expolios.
Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos,
mas no podemos vernos en los ojos,
y no podemos trocarnos palabra,
cual la Eurídice y el Orfeo solos,
las dos cumpliendo un voto o un castigo,
ambas con pies y con acento rotos.*

*Pero a veces no vas al lado mío:
te llevo en mí, en un peso angustioso
y amoroso a la vez, como pobre hijo
galeoto a su padre galeoto,
y hay que enhebrar los cerros repetidos,
sin decir el secreto doloroso:
que yo te llevo hurtada a dioses crueles
y que vamos a un Dios que es de nosotros.*

*Y otras veces ni estás cerro adelante,
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:
te has disuelto con niebla en las montañas,
te has cedido al paisaje cardenoso.
Y me das unas voces de sarcasmo
desde tres puntos, y en dolor me rompo,
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,
y tú eres un agua de cien ojos,
y eres un paisaje de mil brazos,
nunca más lo que son los amorosos:
un pecho vivo sobre un pecho vivo,
nudo de bronce ablandado en sollozo.*

Y nunca estamos, nunca nos quedamos,

*como dicen que quedan los gloriosos,
delante de su Dios, en dos anillos
de luz o en dos medallones absortos,
ensartados en un rayo de gloria
o acostados en un cauce de oro.*

*o vas en mí por terrible convenio;
sin responderme con tu cuerpo sordo,
siempre por el rosario de los cerros,
que cobran sangre para entregar gozo,
y hacen danzar en torno a cada uno,
¡hasta el momento de la sien ardiendo,
del cascabel de la antigua demencia
y de la trampa en el vórtice rojo!*

(MISTRAL, 1993, p.6–7)

Neste poema, Gabriela Mistral se coloca como um ser errante a procura da figura materna. Ela está em um sonho que modifica uma paisagem, conforme a poeta vai percorrendo o mesmo. A mãe logo se confunde com essa paisagem, seu corpo e o lugar são unos e dentro do sonho, que é como se fosse dentro da noite, o silêncio se apresenta inteiro: “*mas no podemos vernos en los ojos, y no podemos trocarnos palabra*” (MISTRAL, 1993, p.6). A imagem de um caminho que se percorre e de uma paisagem que se costura vai derramando uma atmosfera surrealista que se desdobra no corpo de quem caminha e de quem busca. O sonho percorrido prende a figura materna e engana a morte. A noite definitiva que seria a morte é tratada de maneira ambígua em todo poema. O desenho da paisagem com ricos detalhes faz com que se esqueça do vazio que uma ausência materna pode trazer. A poeta resvala as profundezas da palavra sonho e há noites na paisagem que vão se iluminando, conforme ela vai percorrendo o caminho tanto com os pés, quanto com as palavras. As expressões cardenosos e negros dão o tom noturno do início, e como um labirinto, um percurso sombrio transforma cada passo ou verso.

Cada passagem de *Fuga* discute o limite da própria existência e do sentir ultrapassando as fronteiras geográficas e os territórios do corpo de quem caminha ou de quem espera. O título sugere uma evasão permanente durante todo o poema que não se totaliza, porque a paisagem também não é fixa. A figura materna é, ao mesmo tempo, o motivo e uma personagem de uma poesia que parece apresentar uma narrativa, mas tem uma construção de parábola na qual é sugerida o tempo cíclico. Um monte vai aparecendo enquanto outro vai sumindo, igual os passos, criando uma atmosfera finita. As palavras; “*vagamente, niebla, circundar, has disuelto, soplo, ablandado*” e a

expressão “*nunca nos quedamos*” demonstram o caráter corrosivo do tempo e do espaço no poema. Palavras e expressões como estas também são recorrentes na poesia cecilianiana e lisboniana.

E o encontro entre a figura da poeta e a sua mãe naquele ambiente de devaneios se manifesta de uma maneira corporal, apesar delas não se tocarem, nem se olharem no rosto: “*Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos, mas no podemos vernos en los ojos*” ou “*porque mi cuerpo es uno, el que me diste;/y tú eres un agua de cien ojos,/y eres un paisaje de mil brazos*”. Nestes versos, o corpo se metamorfoseia na paisagem e parece maior e mais inteiro do que foi. Só assim, a figura da poeta se une com a figura da mãe, pois no sonho, uma busca a outra, ou são um corpo apenas: “*Pero a veces no vas al lado mío:/te llevo en mí, en un peso angustioso*”. Contudo, a integração entre corpo e paisagem, a sua extensão no ambiente que circunda é mediada pelas palavras e pelo silêncio, sugerindo a cada movimento, a ondulação das mesmas. Como na primeira estrofe, a assonância das palavras constrói essa alternância entre o som e o nada: “*cardenosos, contornea, monte, vagamente, redondo, alcanzar, haciendo*”.

Usar assonâncias para criar ondulações e com isso, emergir os limites entre a palavra e a não palavra: “*y hay que enhebrar los cerros repetidos,/sin decir el secreto doloroso*” (MISTRAL, 1993, p.7) é algo recorrente também na poesia das outras duas poetisas brasileiras como na poesia *Cantiga* e *Música* de Cecília Meireles, as quais, seus títulos, já representam essa ultrapassagem do silêncio pelo sentido e a palavra, sua expressão e não o seu contrário.

Há uma atmosfera de loucura que permeia o poema *Fuga*, por isso ele só se realiza e se aceita como sonho. A loucura e a melancolia são próximas, e uma pode ser tomada como manifestação da outra. Segundo Carla Cristina Garcia (1995), a sociedade patriarcal sempre associou a loucura à mulher, principalmente naquelas que ousavam romper o papel social que lhe foi imposto. A confinamento ao espaço privado e os rígidos papéis sociais de esposa e mãe faziam com que a mulher encontrasse na depressão e na melancolia uma forma de se auto-libertar, de se encontrar e de conferir significados ao vazio que era obrigada a sentir: “A doença acaba sendo uma tentadora válvula de escape a toda esta prisão que é o papel da mulher e uma real oportunidade para estar sozinha” (SHOWALTER apud GARCIA, 1995, p.27).

Estar sozinha consigo mesma não deixa de ser uma busca que pode ser comparada a peregrinação desenhada por Gabriela Mistral no poema *Fuga*, em que no título, enxergo esse escape das opressões impostas por uma sociedade dos homens às

mulheres. E não é que não o tema desta poesia seja a busca da filha pela mãe narrada através de elementos surreais. Uma busca por uma mãe (como no opúsculo da escritora anônima). O surrealismo foi uma corrente estética e filosófica da Modernidade que propunha a total superação de uma realidade parcial por meio de uma revolução na linguagem na qual, as dicotomias seriam eliminadas. Para isso, seria necessário deixar o inconsciente falar, principalmente o sonho com suas impossibilidades sendo possíveis, pois: “a realidade é contraditória, incoerente, permeada pela imaginação e comandada por forças primitivas, impulsivas, passionais. Por que a arte não seria assim também? Os sonhos são como pensamentos livres e arte tem de aprender com eles” (PIZA, 2001, p.29).

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa também são vistas com influências surrealistas. Para Leila Gouvêa (2001), se houve alguma tendência ou movimento, em que a crítica masculina conseguiu encaixar Cecília, foi a surrealista com suas aproximações inesperadas e seu purismo sobrenatural. Enquanto Massuad Moisés situa Cecília e Henriqueta no Simbolismo e Rangel também destaca o neossimbolismo da poesia de Lisboa e sua noturnidade. Mário de Andrade, por sua vez, em carta à Henriqueta Lisboa a indaga pela pouca adesão de sua poesia aos temas nacionais (apud MACHADO, 2009). Vejo quanto a crítica masculina necessitava analisá-las e enquadrá-las de acordo com as correntes em voga, forjadas por um círculo literário de produção e crítica que elaboraram suas próprias regras e conceitos.

Como já foi especificado, as poetisas, estudadas nessa pesquisa, usavam a palavra com a intenção, de acessar as profundezas do ser. E profundidade lembra escuridão, poço, porão, sótão, lugares que não se podem adentrar, lugares que se revestem de noite: “Após a noite, em que a setes sombras ergueram sete montanhas,/e rasgaram sete abismos,/para impedir a consumação da loucura” (LISBOA, 1985, p.75). Lugares que se confundem com a simbologia do útero e da vagina.

E é por isso que Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral como poetisas se assemelham ao criador da vida no reino das palavras. Ao se mover através das palavras, elas procuram vencer a morte, que é o símbolo maior do desejo humano. Entendo que a noite representará não só o medo, mas o terrível, a assombração dos mortos:

Romance

É Maria Flor de Maio
 o nome de uma menina:
 Procurai nesta cidade
 a mais delicada e linda:
 é Maria Flor de Maio.

Sempre de branco vestida,
 tem os olhos cor de hortênsia.
 Manhã cedo vai à missa,
 de dia cuida das crianças
 — Maria que é flor de maio.

E quando vem vindo a noite
 espera que chegue o noivo.
 Mas com tal constrangimento,
 com tal rubor à face,
 que eu tenho pressentimento
 que Maria Flor de Maio
 morre antes de casar-se.
 (LISBOA, 1985, p.67)

No poema acima, *Maria Flor de Maio*, é mulher e flor ao mesmo tempo, lembrando que maio é o mês de Maria, mãe de Jesus, o título desse poema se torna alegórico. Maria, a representação ideal de mulher para o patriarcado; a virgem, a pura, a mãe sem nenhum pecado dá o nome ao poema como se fosse sinônimo de flor. Por ser mês de Maria, maio também representa o mês das noivas, por isso ela está sempre de branco, vai à missa, mas toda vez que chega a noite, *Maria Flor de Maio* morre esperando o noivo. Há nessa passagem, a metáfora da perda da virgindade e da pureza.

A descrição das vestes de *Maria Flor de Maio* parece de um fantasma ou de uma santa. Seu corpo é flor, tem os olhos da cor das hortênsias, seu rosto se avermelha de pudor. Esse poema lembra uma lenda muito popular, principalmente em Minas Gerais, terra de Henriqueta Lisboa, da assombração da noiva de branco que vaga à noite no cemitério, ou na encruzilhada da estrada. Lembra também o conto da Bela Adormecida que, dormindo é como se morresse para esperar o amado. Igual às flores que à noite murcham ou se despetalam. O sono como a imagem da morte (ALVAREZ, 1996), une ainda mais a noite e o terror, a noite e o medo, a noite e o mistério, a noite e mulher.

Só recentemente, com as investigações neurológicas, se descobre que, quando estamos sonhando, estamos tão ativos quanto acordados. A passagem para o outro mundo existe, se não em nossa consciência, para um eu interior que não conhecemos. Descobrimos que somos fragmentados no momento da história em que buscamos a plenitude. Henriqueta Lisboa escreve em *Prisioneira da Noite* que: “O roxo-marinho do

crepúsculo ia-se transformando aos poucos num tom fosco de pérola de antemanhã,/E ninguém pensava em partir porque não havia mais esperança” (LISBOA, 1985, p.71). A incompletude passa a ser fonte inesgotável da angústia. A melancolia uma questão de existir: “Estou convosco, Irmãos, à hora das lágrimas, à hora em que se apagam as luzes que acendestes de mãos trêmulas” (LISBOA, 1985, p.73). Porque o real é falho, a realidade fica impossível de se obter. O que se tem apenas é o significante levando a outro significante (LACAN, 1966).

A escrita, ao invés de aproximar do real, nos afastou dele definitivamente. Ela forma um mundo próprio e a poesia um mundo dentro do outro. Por essa razão, Platão já tinha expulsado os poetas da República. Henriqueta Lisboa corrobora essa visão ao enterrar o poeta no poema *Visita*: “No alto do morro há um cemitério humilde, onde o poeta foi enterrado” (LISBOA, 1985, p.58). A morte na escrita aproxima o ser da única realidade de que se tem certeza, que é a finitude do indivíduo. O discurso parte do corpo com o intuito de vencê-lo. O ser se descobre parte da matéria, mas a matéria é perene, enquanto ele parte em busca do eterno. “Isso que faz tão leve a terra, sob o corpo do poeta” (LISBOA, 1985, p.59). A poesia violenta a linguagem em busca dessa eternidade. E a poeta traz para a forma linguística a melancolia literária, ou o que Sartre irá chamar de Náusea, “forma emocional violenta da Angústia, que arrebatava o corpo, manifestando por uma reação orgânica definida” (NUNES, 1969, p.94).

Benedito Nunes (1969) mostra, sobre a obra de Clarice Lispector, de que maneira essa angústia nos dá uma compreensão preliminar do ser. O ser que se angustia abandona a si mesmo. Nos poemas de Henriqueta Lisboa, essa angústia é disfarçada por uma impessoalidade na linguagem, mas que reflete no estranhamento das imagens: “Lá fora — ao sol, à chuva, ao frio —, rastejarei à flor do chão, estarei no ar em clorofila...” (LISBOA, 1985, p.63). E é nesse sentido, que a poeta traz para a sua poesia uma angústia disfarçada em substantivos, em palavras que aparentemente não combinam, mas que se unem para ativar os sentidos: “O círculo protetor da linguagem esvazia-se deixando lugar para o silêncio” (NUNES, 1969, p.95). Para Kierkegaard, segundo Benedito Nunes, a angústia é o vestígio da liberdade, da consciência.

A diferença entre melancolia e angústia dentro da literatura pode se traduzir em dois momentos: a angústia violenta a linguagem, e aparece de maneira espontânea. Já a melancolia, como evento literário e não como patologia, é a passagem dessa angústia para a reflexão, para a construção de uma outra linguagem: “Sinto que sou raiz amarga, Terra gretada é minha sede, Núcleo de sombras é meu cárcere” (LISBOA, 1985, p.63).

Nesse sentido, a melancolia na poesia elabora a perda e a dissociação do ser. A poeta que a absorve em sua escrita, pensa muito mais na morte e dispõe de uma visão mais profunda da realidade. Como Henriqueta Lisboa, que elaborou uma poesia que tem um conceito próprio da efemeridade do ser, como diz Bueno (1980, p.9): “coaço do eterno dentro do efêmero”. Para Ginzburg, “a estética da violência e da melancolia trabalha com o movimento tenso entre vida e morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque” (GINZSBURG, 2013, p.28–29).

Henriqueta Lisboa colocará em sua poesia a natureza de maneira um tanto ríspida: há uma distância entre o eu lírico e uma paisagem idealizada. A natureza, para a poeta, é de uma esfera intimista, mas de maneira nenhuma é fonte de contemplação ou ligação com o mundo. Ela só pode ser vista em uma tensão dramática, onde se colocam em confronto a vida e a morte, como no poema Singular:

Em vez de amar singelamente
 uma casa pequena com jardim,
 uma varanda com pássaros,
uma janela em que o sereno há uma bilha de barro
 um pessegueiro, uma canção e um beijo
 — o pessegueiro de seu pomar,
 a canção popular;
 e o beijo que poderia alcançar
 — a minha musa ama precisamente
 o que não existe nesse lugar.
 (LISBOA, 1985, p.59)

Este poema expressa uma atitude não idealizada por parte do eu lírico em relação à natureza, marcada no início pela conjunção adverbial “*em vez de*”. Em vez de a musa da poeta, isto é, sua inspiração, amar a paisagem idílica de forma como se espera da feminilidade, sua musa ama “precisamente o que não existe neste lugar” (LISBOA, 1985, p.59) ou seja, ama o deslocamento do espaço, e não o seu preenchimento, ama o que não há. Ama o nada. Como diz o pesquisador Fábio Lucas (LUCAS, 1985, p.9) sobre a obra de Henriqueta Lisboa:

Seu ressurgimento para o mundo é apologético. Assim, dois núcleos temáticos ocupam a produção poética desta escritora: de um lado, uma esfera intimista, em que as forças de Eros e Thanatos se digladiam num prolongado jogo dialético. Daí, na obra de Henriqueta Lisboa, a onipresença da morte, algo que tem em identidade com os simbolistas. Mas a obstinação do tema, aqui, vem de uma intimidade contrariada, quase um sucedâneo do princípio do prazer. A morte, então, aparece como um desafio, cuida a poeta de exaltar seus heróis — literários,

civis e religiosos — convertendo em tópico de sua poética o canto de liberdade. Nesta esfera, não raro assume um tom polêmico, pois no tema da liberdade se inserem igualmente as interdições sociais e psicológicas. (LUCAS, 1985, p.9)

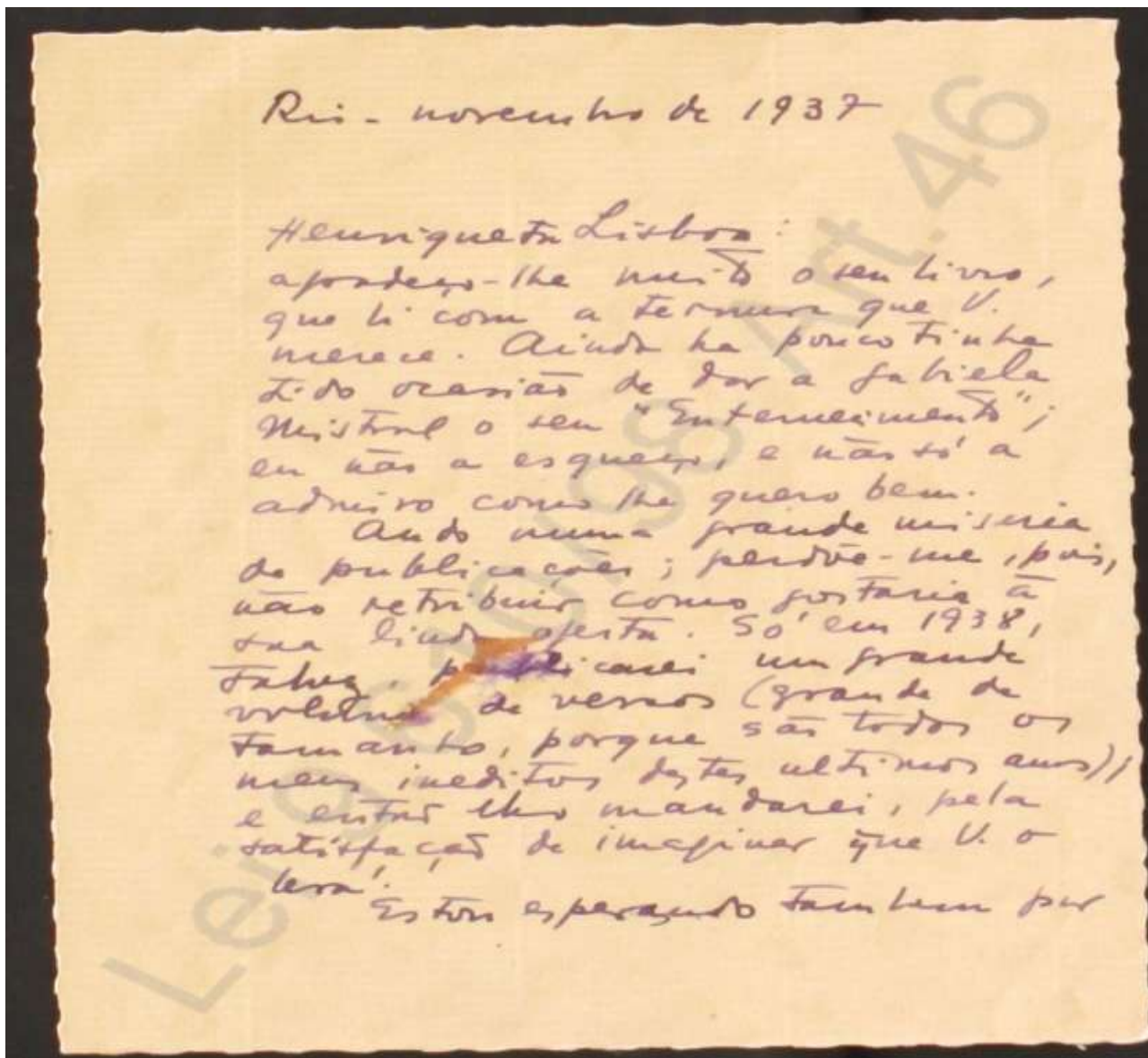
Depois de ultrapassar a onipresença da morte, se chega ao Nada. E é lá, no Nada, que a angústia encontra o seu alívio. No nada há uma eternidade negativa que se configura no senso trágico da noite. A linguagem poética evidencia o paradoxo: “aceito a anulação da consciência como posse completa e absoluta, depois da penhora do sujeito sobre si mesmo” (NUNES, 1998, p.266). Henriqueta, Cecília e Gabriela expõem isso, em suas poesias, elas procuram transformar a angústia do ser em essência do real, mas o que a poesia encontra novamente é apenas o silêncio. Evidencia-se a morte das linguagens falocêntrica para as autoras, enquanto a melancolia se torna o último resquício de si mesmas.

10. AS CARTAS - CORPORIFICAÇÃO DO ENCONTRO DO TEXTO COM O CORPO OU OUTRA EXTENÇÃO DO MESMO

Ao final do século passado, antes do surgimento da Internet, as cartas eram a forma de comunicação mais palpável e mais inteligente de se estreitar os laços entre duas pessoas. Escrever uma carta era como ter um passaporte que levava a presença de uma pessoa a outra, ou seja, presentificava a ausência. É como se as cartas tivessem o poder de teletransportar o corpo daquele que a escreve para perto de quem a ela se destina. O corpo no texto, o texto no corpo vivificado nas palavras que buscam tocar, roçar, beijar e abraçar, para além do assunto do qual se fala, o corpo do ser levado para quem se deseja transformar em leitor. Aqui em leitora. Para os escritores quanto para escritoras, as cartas não eram apenas um meio de comunicação, mas um gênero literário e também um exercício de escrita, no qual o escritor testava o próprio estilo e verificava as suas emoções e pensamentos.

A carta se constituía, antes de ser postada, uma autoleitura para o autor, e não seria diferente para as escritoras. Contudo, para além da autoanálise, na primeira metade do século XX, as cartas para as poetisas e escritoras latinoamericanas foram um meio de afirmação e estreitamento político. Uma maneira de materializar uma rede de apoio e de interação que, muitas vezes, não encontrava espaços abertos na sociedade para se manifestar publicamente. O gênero epistolar mantém as redes de contato, em certa medida, no campo privado. Porém, como são cartas de escritoras que se movimentavam no espaço público, estas cartas acabam por expor os limites entre o privado e o público. As mulheres que escreviam na América Latina encurtavam territórios e aproximavam relações ao trocarem entre si estas cartas, mas criavam um novo círculo literário, no qual suas movimentações e existências eram permanentes e presentificadas.

Figura 11 - Carta de Cecília Meireles à Henriqueta Lisboa, na qual Cecília conta para a poeta mineira que deu o seu livro *Enternecimento* para Gabriela Mistral. Gabriela Mistral e Henriqueta ainda não se conheciam.

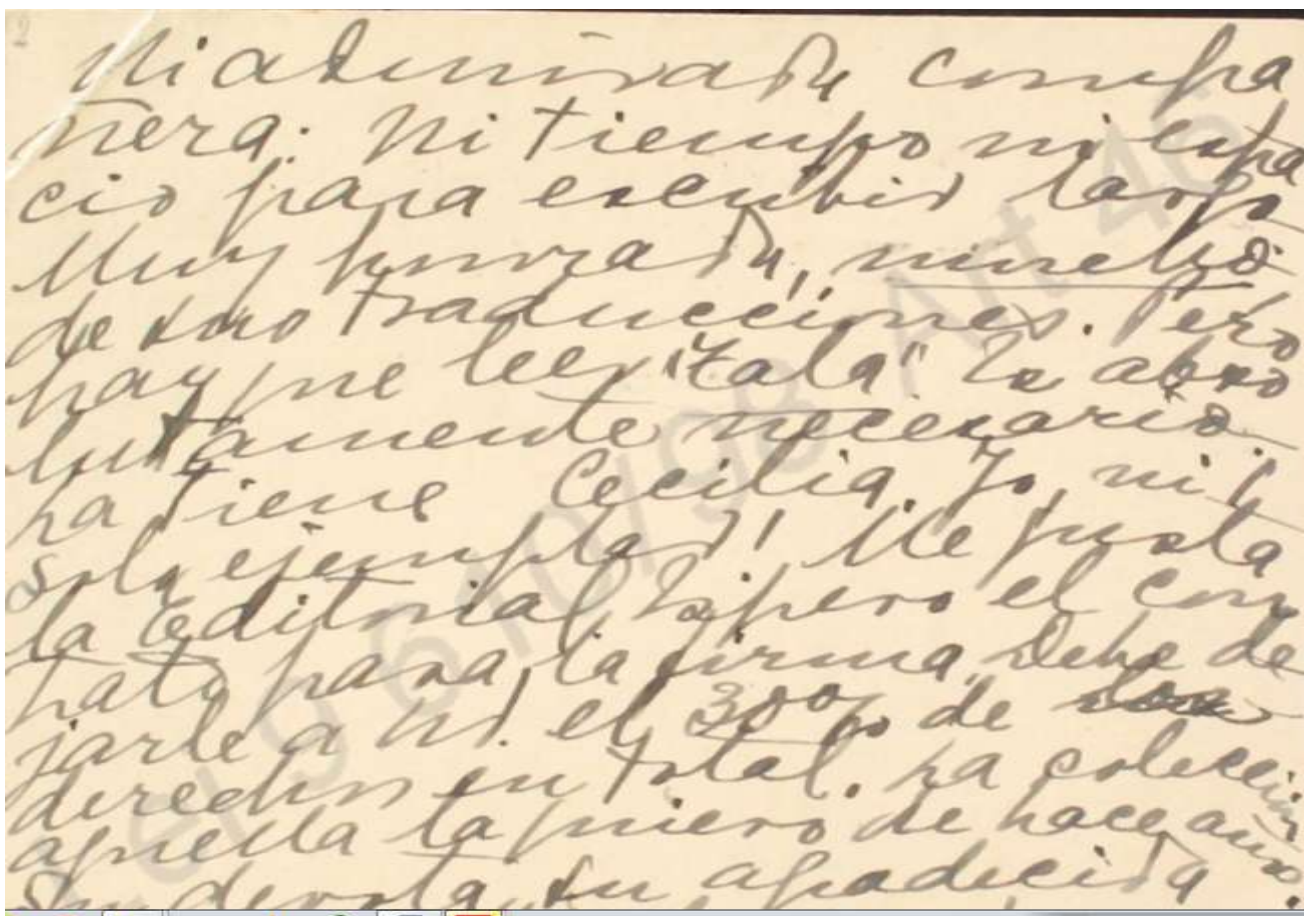


Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

Como eu já disse anteriormente, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral tiveram uma sólida relação através de cartas trocadas por mais ou menos dez anos. A primeira a se comunicar com a poeta chilena foi Cecília Meireles. Por carta, Cecília Meireles enviou posteriormente o endereço de Mistral a Lisboa e recomendou que escrevesse à poeta chilena. A poeta de *Vaga Música* tinha certeza que ela receberia bem os seus textos. Assim, Henriqueta Lisboa escreveu a Gabriela Mistral se

apresentando. Constantemente, todas as três citavam a companheira ausente para sua destinatária, dando notícias e corporificando uma possível ausência e estabelecendo um encontro virtual entre si.

Figura 12 - Carta de Gabriela Mistral à Henriqueta Lisboa. Nesta carta observei a letra de Gabriela que se torna quase indecifrável. Notei também a falta de data e marcação de espaço na carta. O que salta em nossos olhos é a menção ao nome de Cecília Meireles e ao livro de poesias de sua autoria *Tala*.



Fonte: Arquivo de Escritores Mineiros, Acervo Henriqueta Lisboa, UFMG.

Todas as três escreviam uma para outra em suas línguas maternas. Para Mistral, as duas línguas neolatinas seriam como irmãs siamesas que viveram separadas e há de recuperar as origens comuns, ibérica e peninsular das duas línguas (MISTRAL, 2005): “El regreso a la unidad no há partido de la Península pecadora del cisma verbal sino de esta América que, como los jóvenes, no tiene escleróticas las coyunturas y, gracias a Dios pude com este y outros escorzos” (MISTRAL, 2005, p.25). Isso demonstra que, a aproximação fixada pela correspondência, trocada entre elas, guardava também uma

aproximação linguística. Era importante para cada uma escrever na sua própria língua, para que a comunicação refletisse de fato, o que era o mundo da outra e seus corpos encarnassem suas palavras. De acordo com Mistral, caberia à América Latina a união dessas duas línguas que sofreram com o divórcio linguístico já na península:

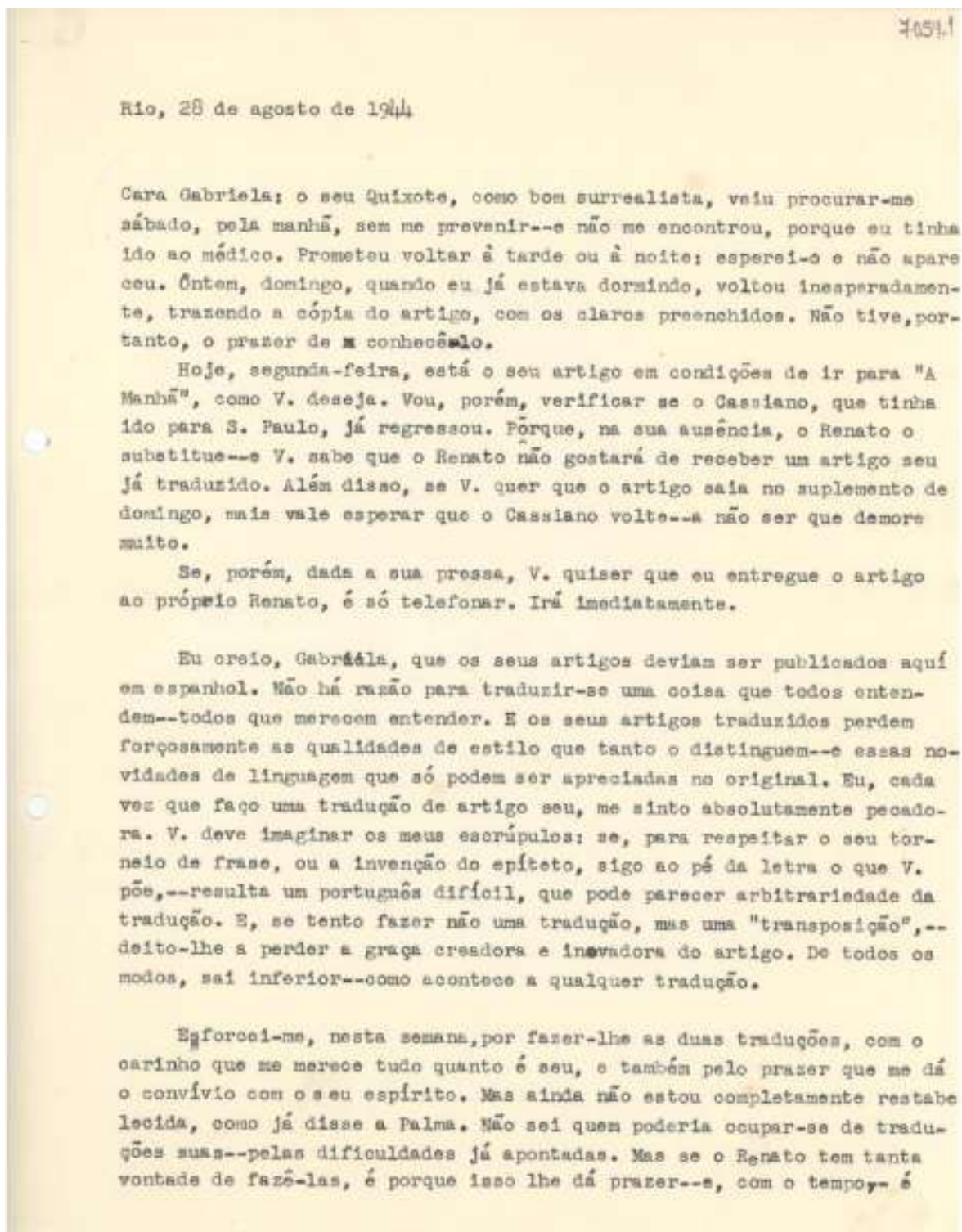
*Nuestros dos idiomas habían vivido de espaldas vueltas, sin odio alguno, pero también si amor; como dos rios, congelados em pleno trópico, sin que um ímpetu viniese a quebrar SUS águas paradas y a echarlo uno en el outro. Muchas veces el verbo luso y castelhano me han parecido un árbol absurdo partido em dos frondazones que, separadas em el tronco solo por cinco pulgadas, se repudian y dividen em ló alto por um rasgón y um vazío de metros. El tronco es uno, la savia es una, la espécie y el género también; pero el árbol há tenido la loca humorada de no verse las frondazones mellizas. De rama a rama, no corre ninguna palpitação emocional común y su raiz púnica parece un mito que nos contaram.[...] Cada uma de nuestras lenguas, **grandes señoras, y por allí soberbias**, se había resistido a dar el primer paso, aunque este ni siquiera sería dramático, ya que odio no hubo nunca. Así fue como se remató la impasse. (MISTRAL, 2005 p.26–27)⁹⁰*

O primeiro passo para aproximar essas duas senhoras, a língua portuguesa e a língua castelhana, seria dado por estas três poetas em suas epístolas que, escritas em suas línguas maternas, roçam a língua materna de sua destinatária, a língua da outra. Mais do que comunicação, o que se vê em comum nesta troca de idiomas é o cumprimento de um projeto linguístico de unidade. Estava estabelecida a ciranda de ternuras, a ciranda literária entre essas três poetas latinoamericanas.

As cartas foram tão importantes no processo de afirmação de suas escrituras que; se não fosse a constante troca de correspondência entre si, posso afirmar que a evolução de suas poéticas não seria a mesma. Porque elas não serviam apenas para que presentificassem os seus corpos e vidas para a outra pessoa que estava recebendo-a, mas, presentificavam as suas palavras de maneira a atingir à palavra e o texto da outra. Como nesta carta de Cecília Meireles à Gabriela Mistral, na qual, ela comenta a importância de se manter os seus escritos na língua original:

⁹⁰ Nossas duas línguas viveram com as costas viradas, sem qualquer ódio, mas também se amor; como os rios, congelados no meio dos trópicos, sem que um ímpeto venha quebrar suas águas imóveis e jogá-las uma na outra. Muitas vezes, o verbo luso e castelhano me pareceu uma árvore absurda dividida em dois galhos que, separados no tronco apenas por cinco centímetros, são repudiados e divididos em alto por uma lágrima e um vazío de metros. O tronco é um, a seiva é uma, a espécie e o gênero também; mas a árvore teve o humor louco de não ver os galhos gêmeos. Do ramo ao ramo, não há palpitações emocionais comuns, e sua raiz púnica parece ser um mito que nos foi dito... Cada uma de nossas línguas, grandes e orgulhosas senhoras, resistiu ao primeiro passo, embora isso não fosse mesmo dramático, já que o ódio nunca esteve lá. Foi assim que o impasse terminou (MISTRAL, 2005, p.26–27).

Figura 13 - Carta de Cecília Meireles à Gabriela Mistral. Diferente da maioria das cartas escritas para Henriqueta Lisboa, as quais intercalam manuscritas com as batidas à máquina, as cartas de Cecília enviadas à Mistral são quase todas datilografadas. Repare no tom literário e ficcional desta.



Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional do Chile. Sala Gabriela Mistral.

Por meio das cartas, as três não trocavam apenas confissões de seu tempo, mas como já foi dito, também trocavam poesias, textos, livros, informações e até receitas. Foi por meio da correspondência que Gabriela Mistral conheceu a obra *O Menino Poeta* de Henriqueta Lisboa, obra que considerou uma das maiores obras-primas da América do Sul. No arquivo de Belo Horizonte, arquivo de Escritores Mineiros da UFMG, encontrei na parta que cabe à Henriqueta Lisboa, as cartas de Gabriela Mistral e as de Cecília Meireles à poeta de *Enternecimento*. Já no catálogo online das Bibliotecas Chilenas, em pesquisa no Chile, encontrei digitalizadas as cartas de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa à Gabriela Mistral. Faltariam as cartas recebidas por Cecília Meireles, não fosse a indisposição de seus herdeiros em reconhecer que seu arquivo não deveria ser uma propriedade privada, mas patrimônio cultural e literário da sociedade brasileira. A única obtida enviada à Cecília é uma cópia pertencente ao arquivo de Mistral.

Figura 14: Única carta que conseguí acceso das que foram enviadas para Cecília Meireles. Carta enviada por Gabriela Mistral que, diferente das que enviava para Henriqueta, preferiu mandar datilografada à poeta carioca.

16619
921160

Cara Cecilia, que estén en salud y que se acuerden de que existimos (Si no va a venir, dígamelo, para mandarle copia de aquellas notas cambiadas con el payron y que deseo pasen por sus ojos...). Nosotros mas o menos; el calor a mi me descoyunta bastante y Connie no está bien tampoco.

Como soy incapaz de escribir frances a toda anchura, tengo que pedirle, querida, el favor grande de llamar a Falco y leerle lo que sigue, traducendoselo. Lo mas pronto que le sea posible.

Querida Falco, tuve su cartita y antes he tenido recados suyos! Nada he contestado, no por mala gana, sino porque he tenido bastante trabajo el mes pasado, para Argentina-cosas literarias-y para Chile. Ademas, mi vista ha bajado tanto con la rebelde infección del riñon, que me desalienta bastante escribir corto y no puedo casi escribir extenso. Estoy mandando a toda mi gente puras tarjetas.

A mi no me extraña la tardanza de sus papeles. No quiero recordar la que doña Hortensia ha ido por doceava vez (12 veces, oigalo bien) al FORUM de Petropolis, sin conseguir su cartera ni pagar siquiera que se la prometen para un dia proximo. Nada, absolutamente nada. Y es una brasilera, y es la hija del primer hombre de este pais, y hace sus diligencias con tan acuidad como si fuese extranjera.

No me extraña lo que a usted le ocurre, pero en cambio no entiendo, me deja perpleja su falta completa de conocimiento de cualquier pais extranjero, de cualquier mentalidad nacional en relacion con el de fuera U, personaje no la recibe; pero ese señor tiene de 7 a 27 mil dossiers iguales al suyo, y ese señor no sabe de usted sino poco o nada. Y no recibir en una oficina publica no tiene ningun sentido grave, no corresponde en absoluto a una negativa en casa particular; solo quiere decir que el jefe esta muy ocupado. Cúrese usted de espanto si no encuentra buenas maneras. Una vez en Francia, a mi me han preguntado si sabia firmar, siendo mi pasaporte diplomático y estando escrito en frances....

El mal, lo que seña a perder todas las diligencias hechas, querida, es que usted, despues de ser presentada, no insiste, que abandona el asunto, que no vuelve, que deja que la demarche se afianche, que la invaga a usted un pesimismo negro, y todo lo tira al mar... Hay que ir a ver, no una sino diez veces al señor Melo Franco, y unas cinco al señor Graça A., y otras tantas al Ministro de Justicia, que contesto al señor Moses sobre su asunto, dejando entender que eso se haria. Doña Hortensia no puede bajar ahora con frecuencia, porque le han dado un trabajo urgentísimo de tamarati, y su amiga, yo, tampoco bajo, o bajo por una hora, pues el calor me embrutece y me da un golpe congestivo al que tengo que escapar enseguida. Nosotras solo le hemos abierto el camino, pero ahí está, y usted debe saber que es lo que le ocurre. Le ha pasado a cada sudamericano, en superlativo, en cada pais de Europa, excepto los nordicos y los sajones: la latitud es eso, lentitud, buena voluntad y abandono.

Naturalmente, yo arreglaré esa pequeña cuestion con la escuela de aquí. Y quiero decirle, recordarle, porque usted lo olvida todo, que hace dos meses le previne y declaró que, durante CUATRO MESES, yo no podría ayudarle por tener un compromiso serio de dinero. Han pasado dos; me quedan todavía Diez y Nueve completos. Si hermanos se puso a hacer unas dos habitaciones mas en su casa y contrajo una deuda; añadida ella a otra más menos importante, se han creado un lote de obligaciones urgente. Yo le aconseje venirse a Petropolis con el dinero que tenia y que, entonces, bastaba para sus gastos de seis meses. Usted prometio y no vino. Mi un solo consejo mio lo ha seguido usted, querida. Es natural que a mi me dé cierto poder aconsejarla una vez mas. Hay en usted un derrotismo que una madre no puede tener para la lucha economica, un derrotismo imperdido-

Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional do Chile. Sala Gabriela Mistral.

Com as diferentes cartas em minhas mãos; as cartas que foram pertencentes à Gabriela, e as que foram pertencentes à Henriqueta, percebi uma diferença nos estilos, formas e *corpus* das cartas. É como se não fossem as mesmas pessoas; ao escrever para Lisboa se descobre uma Cecília um pouco diferente da Cecília que escreveu para Mistral. Este nome seria comum aos dois arquivos. Nas cartas enviadas para Henriqueta Lisboa, Cecília fala mais dos seus problemas domésticos e para Gabriela, mais de seus problemas e dificuldades em conciliar trabalho intelectual e poesia. Há um humor mais velado nas que enviou à Mistral, enquanto para Henriqueta, esse humor é mais escrachado.

O diálogo entre Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa se mostra quase completo ao visitar os dois arquivos. Já a poeta de *Tala* envia uma carta totalmente diferente para Cecília das que ela enviou à Henriqueta, as quais estão quase todas à mão, inelegível sem data, sem dedicatória, quase não se distinguiria o início do fim e nem para quem se dirige, muito menos o conteúdo. Agora, a carta que ela enviou à Cecília tem dedicatória e é datilografada.

As que Cecília enviou para as duas também são diferentes. Para Henriqueta Lisboa é normal as cartas ultrapassarem duas páginas para Mistral, uma. Há mais cartas manuscritas de Cecília à primeira do que a última, mas o tom afetuoso se mantém nas duas. Escrever uma carta à mão era sinônimo de respeito. É possível que nas cartas, as escritoras criaram também uma persona literária e que não fosse a mesma para outra. A carta como corpo do texto, também mudaria de acordo com a leitora que iria recebê-la. Se a carta é uma escrita direcionada, pessoalizada para o seu destinatário é de supor, que não será a mesma para uma e para outra, obrigando a remetente a também não ser igual.

Nas únicas cartas que encontrei de Henriqueta Lisboa, as que forma enviadas para Gabriela Mistral, encontrei também uma grande variedade de estilos. É possível visualizar nas cartas, algumas datilografadas e outras manuscritas, umas que tem datas marcadas e outras não, umas em papel timbrado e outras que parecem uma escrita sobre a escrita. Nas cartas de Cecília Meireles, para as duas poetisas, pude ver uma diferença ainda maior. Para Henriqueta Lisboa, há mais cartas manuscritas e cartões de felicitação. Há um tom mais confessional nas enviadas por Cecília à Henriqueta.

As cartas ficcionaram o encontro entre as três poetisas ao se tornarem a concretização de uma sub-rede, enquanto pude notar que, mesmo em uma relação direta entre remetente e destinatário, a poeta terceira nunca estava totalmente ausente e seu nome citado era uma forma de corporificar a presença da outra. Além das cartas, há uma

confluência entre as suas imagens, suas personas e a impressão física. Ela parece que sai da esfera do corpo e se imprime no corpo dos poemas, ou os poemas se inscrevem em seus corpos. A imagem física de Gabriela Mistral, aliada com sua impressão humana e espiritual, se corporificou nos olhos de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, determinando as suas impressões e análise da poesia poeta chilena. É descrita de forma poética o encontro de cada uma com a outra. A poesia transbordava também em suas faces.

Outra coisa altamente observada é como nas cartas as poetisas sentiam-se à vontade para expressar as dificuldades e os seus próprios julgamentos sobre a crítica masculina. Para Cecília Meireles, em uma de suas cartas à Henriqueta Lisboa, a crítica falocêntrica teria que aprender com as mulheres, a analisar um texto literário, porque as mesmas não se enveredavam apenas para leitura bibliográfica. Já a poeta de *Tala* reclama para a poeta de *Prisioneira da Noite* que em seus anos de Brasil nunca viu um livro dela publicado aqui, enquanto Henriqueta Lisboa diz à Gabriela que só os elogios da poeta chilena para a fazer esquecer a crítica masculina, pouco penetrante à poesia. Neste sentido, as três autoras encontravam na troca de correspondência; um território livre, no qual, elas poderiam transitar do espaço privado ao público sem nenhuma censura e expor as dificuldades e barreiras colocadas pelo patriarcado. Além disso, as cartas se constituíam em exercícios de aprimoramento literário, onde elas poderiam costurar novas personas poéticas no *corpus* não só dos textos, mas também de seus papéis; molduras costuradas à três em seus próprios espelhos.

Figura 15 - Carta de Henriqueta Lisboa à Gabriela Mistral. Notei como Henriqueta reclama das posições da crítica masculina ao seu trabalho e como vê Mistral como amiga e conselheira.

6887

Belo Horizonte, 20. 6. 1944

Caríssima Gabriela,

Valeu a pena um crítico
(e ainda não o li) ter tratado com pouca
bondade o meu livro, para que me fosse
dado receber, depois de tão longo silêncio,
uma carta de minha ilustre amiga!

Esta significativa prova do seu in-
teresse, do seu carinho pela minha
poesia, eu a recebo de coração feliz,
enternecidamente. Há quanto tempo
aguardava letras suas! De Gabriela
não me bastam notícias por telegrama.
E, apesar do tom de tristeza que há nas
suas palavras de agora, creio que deve
sentir-se melhor desde que se anima a
escrever. Estou sempre pensando em
ir visitá-la mas, os meus trabalhos no
colégio não me permitem afastamento
senão por poucos dias. Por poucos dias,

Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional do Chile. Sala Gabriela Mistral.

Conclusão: O Encontro da Madre Literária

Mulher e escrita. Duas palavras que pareciam não se entender, não combinar, marcadas pelas imposições que limitavam suas ações e seus desdobramentos. Escrever tornou-se um ato masculino por excelência e dividiu as eras, os tempos e as culturas. A escrita confundiu-se com a própria palavra e determinou que quem dominasse a sua técnica teria acesso ao mundo civilizado, ao mundo patriarcal que se formara. A cultura oral se deslocou para um lugar vazio do tempo, onde sua existência representou a ancestralidade e a anterioridade da linguagem. A palavra oral, transformada em vento, mitificou-se num reino inabitável, fronteira entre o silêncio e o corpo. A mulher — ser relegado pelo patriarcado para a invisibilidade, com seus braços, colo e lábios quase balbuciando, não pôde se tornar um sujeito ativo, sua história foi roubada pelos homens, porque a palavra escrita lhe fora negada. Se ela ousasse prender a palavra negada com os seus dedos, costurar seus textos, ela estaria quebrando e rompendo com os territórios previamente demarcados pelo homem. Escrever para a mulher, passa a ser sinônimo de rasgo e movimento, das sombras que estavam nos cantos se ramificando nas ruas, da corporificação da ruptura com todos os dogmas de feminino submisso que o patriarcado lhe outorgou.

Neste sentido, Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa, ao decidirem escrever poesias, além de professoras e intelectuais, estavam sendo feministas sem precisar dizer que eram. A ação de mover-se, de se deslocarem do espaço determinado da casa para a rua, do silêncio para o verbo, da margem para o papel, do vazio e do esquecimento para a história são atos feministas que se ensinam pelo exemplo e pelo legado. As três poetisas, dentro do campo artístico que escolheram, sofreram com a quase total ausência de uma tradição literária feminina, na qual, elas pudessem encontrar o suporte necessário para empreenderem uma escrita que fosse de mulher. Quando decidiam olhar para a tradição literária, as três descobriam que esta era patrilinear, como se a literatura fosse uma herança genética e patrimonial passada de pai escritor para filho escritor, e em qual círculo, a mulher não teria nunca nem lugar e nem referência.

Na falta da mãe literária, as poetisas, da metade do século XX na América Latina, se descobriram e criaram uma rede de interação, comunicação, compartilhamento e afirmação. Se elas não tinham um passado em que pudessem se espelhar, e escolher valores literários proferidos por mulheres, elas tinham umas às outras no mesmo

espaço-tempo eleito. As poetas se deslocam, não apenas do território da casa para a literatura, do silêncio para a escrita, mas de seus territórios geográficos e literários, pois em seus lugares de origem não conseguiam se pertencer. Por isso, elas recorreram às cartas para estender seus corpos, além do círculo literário que determinava o seu modo de escrever. Elas sabiam que, isoladamente não poderiam construir a ruptura necessária, pois não se identificavam com os valores estéticos criados pelo patriarcado. As três poetas precisavam se fortalecer em grupo, procurar confluências com outras escritoras mulheres. Se em seus territórios geográficos, isto é, em seus países e estados, não encontravam suas iguais, somente uma unidade continental poderia responder aos anseios que lhe são comuns.

A rede latinoamericana e sulamericana de poetas e escritoras estava formada. Para as mulheres escritoras, a finalidade da rede era a autodefesa de uma mídia jornalística e de uma crítica que insistiam em estereotipá-las com substantivos e adjetivos já determinados pelo patriarcado para o seu sexo. Os mesmos valores que o patriarcado atribuía à mulher, a crítica literária falocêntrica projetava sobre as figuras pessoais das escritoras, como também para os seus textos.

À mulher, começa a ser permitido o exercício da escrita, desde que esta fosse “bela, recatada e do lar”, tanto na vida, quanto em sua literatura. Ousar fugir de todas as prerrogativas literárias e pessoais, autorizadas pelo *Pater* literário, seria condenar a sua obra para o esquecimento ou para o reino dos estereótipos. Cria-se um verdadeiro paradoxo para a mulher escritora: rasgar todos os véus que a encobriam e não permitiam sua afirmação como artista, ou vestir a roupa da mulher obediente e boa também com a sua arte? Com o tempo, as escritoras e poetas como as nossas três analisadas, aprenderam a cozer a fantasia perfeita, para que, a crítica patriarcal não enxergasse os bordados-textos que realmente teciam. Por isso, nasceu entre as escritoras da América Latina, na primeira metade do século XX, a necessidade não apenas estética, mas política de se afirmarem, se entenderem e se confluírem em torno de princípios comuns e principalmente, de seus nomes.

A rede invisível se materializava através das atividades pessoais e acadêmicas de cada escritora, as quais não eram nunca individuais. Cartas, artigos, a troca de livros, conferências, traduções, encontros pessoais, entrevistas e a própria arte serviram como instrumentos para a afirmação de princípios estéticos e filosóficos comuns entre as escritoras. A rede se estendeu por um Continente, e dentro dessa rede se formaram sub-redes menores e regionais. As sub-redes são verdadeiras cirandas que se alimentam em

si-mesmas. Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral formaram uma ciranda literária entre os territórios do Chile e do Brasil e tiveram a oportunidade de estreitá-la em um só país e dois estados no período de 1940 a 1945. A vinda de Gabriela Mistral para morar no Brasil pode ser considerada um marco na vida e na obra das três, levando as poetisas à maturidade estilística. A sincronia estava dada, os temas que as três elegeram se tornaram parecidos; os símbolos, as metáforas, o vocabulário e os recursos estilísticos foram aproximados.

Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral verteram em comunhão os interesses semelhantes de suas vidas para a literatura. Uma encontrou na outra, a confluência necessária para assegurar seus projetos de vida e de escrita e fortalecer seus próprios valores estéticos. A escolha estética, traçada na poesia por nossas três poetisas, foi tachada como individual e solitária, em parte pela incapacidade da crítica falocêntrica de ler as obras dessas poetisas, se não por moldes pertencentes a uma tradição literária masculina, e não criada pelas mulheres. As estéticas vanguardistas propuseram rupturas, mas que não fugiam de um círculo linguístico e semântico do patriarcado, quando não afirmavam valores estéticos e morais caros ao mundo masculino como: o urbano, a velocidade, a fragmentação, a tecnologia, a paródia, a matéria, a objetificação etc. Nossas três poetisas expressam uma poesia anti-urbana e anticapitalista, almejam uma poesia que busca a totalidade, os valores espirituais encarnados no sensorial e na natureza, os sentimentos unidos com o pensamento, a dualidade e a ambiguidade, o mito, a própria natureza, a fala sussurrada do balbucio e inútil, a canção original e o anterior à própria palavra. Temas caros à Modernidade Estética, mas que chocam diretamente com as vanguardas, principalmente na linguagem.

Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral preferiram seguir os seus próprios caminhos e romperam com a ruptura modernista, mas a única ruptura que valia era a deles, as dos donos da palavra, por isso as tacharam de antigas e alheias, quando a ruptura que elas traziam era uma ruptura contra o próprio sistema, na qual a poesia surge como salvação e resistência. Os temas e as imagens da nuvem, água, flor, rosa, pedra, rios, terra, árvores, caminho, sonho, vales, montanhas e mar se unem às imagens fragmentadas de um corpo: olhos, boca, lábios, pés, mãos, dedos a fim de despertar sensações e movimento.

Para a crítica masculina, a poesia de autoria feminina é descorpórea, principalmente a de nossas três autoras. Os rótulos de alheias, etéreas, místicas,

sensíveis, perenes, efêmeras inundam a interpretação, tanto da imagem pessoal de nossas três poetisas, quanto de suas poesias. Na verdade, a descorporificação que a crítica falocêntrica postulou de suas obras, esconde a visão da própria sociedade patriarcal em que o corpo feminino é um ausente, ou nem existe. Se o corpo feminino nem é considerado corpo, se o paradigma social é o corpo masculino, naturalmente, enxergar nas poesias escritas por mulheres, os seus corpos subscritos (os corpos inexistentes) seria algo impossível dentro desses parâmetros.

Mas esse corpo existe, embora mergulhado nas noites da história, nas sombras dos cantos das casas. Esse corpo existe e fala não somente com a boca, mas com as mãos, olhos, pés, dedos, com a pele e com as lágrimas. As lágrimas se verteram em palavras, os contornos se presentificaram e a natureza pôde agregar suas sensações e sentimentos. A natureza trouxe o mito, o corpo já era poesia. As palavras não poderiam dizer o que pensavam e sentiam, porque elas estavam carregadas de um conceitual, como dizia Gabriela, que não é o reino nosso, porque não foi a mulher que as conceituou. As palavras foram furtadas pelos homens e transformadas em uma espécie de santuário dos princípios da hierarquização que eles criaram, para esconder a mulher, para relegar o corpo feminino à sombra, para cobrir seus rostos com a permanência da noite. Não imaginavam que, dessa não linguagem, desse não-lugar, da noite e da sombra, a mulher poeta pudesse fazer a sua própria linguagem, pudesse costurar as vestes de sua arte. Porque se lhe fecharam os lábios, ainda tinham as mãos, se lhe impediam às palavras, ainda tinham o sussurro e lhe sobravam os fios imaginários das sensações e dos mitos. Havia no interior da noite, a canção de ninar para cantar a si mesma, os lábios quase cerrados murmuram, os braços não parariam de balançar, o colo de acalantar e o ventre de parir. Em algum lugar do não lugar, em um canto qualquer sobriaria uma caneta tinteiro ou um lápis para que elas pudessem escorrer nos papéis suas lágrimas secas.

A melancolia, expressão da noite, se torna a única linguagem plausível para as mulheres se tornarem poetisas. Ela é a força que emanou do silêncio para a palavra, ela não é a tristeza calada, mas a resistência, o olhar de distanciamento dessa mulher e a sua reprovação de mundo que está cada vez mais se tornando vazio; matéria oca sem espírito, paisagem morta sem sentimento, progresso cru destruidor de quimeras, corpos sem sensações e a vida sem a pureza do mito. Melancolizar-se na escrita é vencer todas essas desilusões, é vencer tanto a noite quanto o dia e trazer para a palavra sua magia inicial e ancestral. Melancolizar-se na escrita é tecer com as palavras anteriores à

própria palavra conceitual, quando falar era a coisa, quando na oralidade elas tinham o poder de encantar, adivinhar, fazer, construir, aparecer, ninar, embalar, amar e verter a dor.

Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa, ou seria Cecília Mistral, Henriqueta Meireles, Gabriela Lisboa? Seria Gabriela Meireles, Cecília Lisboa, Henriqueta Mistral? As três, na ciranda que criaram, já não eram mais bordadeiras e costureiras de palavras sozinhas e de poéticas solitárias. Suas obras, na verdade, se fizeram como uma colcha de retalhos coletiva, a seis mãos, uma tecia e passava seu texto-tecido à outra, a outra tecia com os fios da outra e assim iam cozendo suas obras. Para camuflar a melancolia e o corpo, os quais eram instrumento e expressão de suas vestes poéticas, elas precisavam de uma palavra, uma palavra máscara que sintetizasse em sua origem essa força e que na superficialidade, mostrasse para os homens a doçura que eles desejavam. Assim apareceu a palavra ternura, constantemente trocada entre elas, através de cartas, artigos e poesias. Ternura, uma palavra poética que as remetia à expressão que o patriarcado exigia da mulher: materna e doce. Entretanto, elas resgatam a força mítica dessa palavra, na qual ser terno é quase entristecer-se, uma tristeza branda, uma melancolia. O materno terno dessa palavra retorna a sua primitividade, em que ser mãe não era submissão e sim criação com a sua ambiguidade de amor e de terrível. A palavra ternura não deixa de ser a mão-véu da figura de Cecília, a que esconde o choro, a verdadeira melancolia. Ternura, uma palavra tantas vezes usada pelas três para designar como elas próprias escrevem e como a outra escreve. Ternura melancolizada, escrita do corpo, escrita corporal, poesia-tecido costurado a seis mãos.

Assim, também foi costurada essa tese. Fui uma costureira-bordadeira para juntar cada pedaço de pano de vida e de obra que aqui se insere, para descobrir nas vestes de cada poética, as agulhas e as linhas que cada uma usara, os tecidos de suas palavras, a ternura-melancolia de suas expressões. Sinto que não construir essa tese sozinha, elas construíram comigo, fizeram uma nova ciranda, uma nova colcha de retalhos que o resultado é este trabalho. Elas foram me indicando os caminhos, nos quais, uma me ensinava sobre a outra, uma trazia o tecido e a linha da outra, costurávamos e não sabíamos ao certo as vestes que teríamos. A imagem de descorpóreas, que nossas autoras receberam, foi uma estratégia da crítica literária falocêntrica para jogar a produção poética delas de volta para o silêncio. Silêncio, do qual, essa crítica, no fundo acreditava que elas nunca deveriam ter saído. Formam-se as redes entre as poetisas. Juntas, presencialmente ou através de suas palavras, elas costuram

e tecem poéticas. A escrita delas se fortalece como uma escrita coletiva e não individualizadas.

Figura 16 - Cecília Meireles e Gabriela Mistral em Petrópolis



Fonte: *Poesia Completa de Cecília Meireles*, Editora Nova Fronteira, 2001.

A foto de Cecília Meireles e Gabriela Mistral juntas representa muito bem o que

foi essa construção coletiva, e o que significou a presença de Gabriela Mistral nesta rede. Ela era a ponte entre as duas Américas: a Hispânica e a Portuguesa. Ela era o eixo da rede que agregava as poetisas das duas línguas. Pela representatividade, pelas premiações, pelo reconhecimento e pela força, Gabriela Mistral encarnou a mãe literária reencontrada. A mãe na literatura que as mulheres buscavam para construir uma tradição literária feminina. A expressão das duas na foto é de admiração mútua. Raramente encontramos uma foto dessa época com tamanha espontaneidade e expressão. Uma olha para outra, os rostos se encontram e se assemelham, parecem que se tornam o mesmo rosto, uma única voz. As mãos e a postura do corpo também. Faltou nesta foto Henriqueta, o encontro presencial entre as três que tanto elas desejaram por cartas. Mas não importa, a ciranda estava formada, a ternura no olhar, e o sorriso das duas, mostra que conseguiram vencer; com o corpo a escuridão e, com as mãos a noite. Nenhuma lágrima restou, a não ser em palavras corporificadas. As vestes da Melancolia e do Corpo estavam plenamente costuradas e tecidas para que a poesia emergisse plena, e como essa tese, parida.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, ed. 34. 2003.

ALVAREZ, A. **Noite – A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANDERSEN. Hans Cristian. O patinho feio. In: ANDRADE, Mário. **O empalhador de Passarinho**. São Paulo: Martins, edição, 1955.

ANDRADE, Mário. *Cecília e a poesia* in: **O empalhador de passarinho**. 2º edição São Paulo: Martins, 1955.

_____. Coração Magoado in: **O empalhador de passarinho**. 2º edição São Paulo: Martins, 1955.

_____. Gabriela Mistral in: **O empalhador de passarinho**. 2º edição São Paulo: Martins, 1955.

_____. *Viagem* in: **O empalhador de passarinho**. 2º edição São Paulo: Martins, 1955.

ANONIMA. *As mulheres, um protesto por uma mãe* in: MUZART, Zahidé. **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, Edusc, 2000.

ANONIMA. *As mulheres, um protesto por uma mãe* in: BERNADES, Maria Theresa. Escritora Anônima in: MUZART, Zahidé. **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, Edusc, 2000.

ARAUJO, Raimundo. *A mulher na Academia de Letras* in: **O Malho**, número 143, 19 – 02 de 1952, p.18. Fundação Casa Rui Barbosa.

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa**. VI Volume. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1948.

AYALA, Walmir. **Dois Poemas**. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1959.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo:ed. Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Livros a Mancheias**. Sem referências — texto recortado, 12 de agosto de 1956, Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. Ritmo e Ascese Poética — Henriqueta Lisboa in: **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BANDEIRA, Manuel org. 3. **Conferências sobre cultura hispano americana**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1959.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BARTHES, Roland. *O artesanato do estilo* in: **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *A morte do autor* in: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. De Ivan Junqueira, edição bilígue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

BEAUVOIR, Simone. **O sexo da mulher, tomo I**. São Paulo: 1959.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. 2ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008, p. 1536.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BUGANO, Tércio. **O Espetáculo Moral em Schiller**. Marília: Dissertação de Mestrado, Unesp, 2012.

BUENO, António Sérgio. *A mineiridade em Madrinha Lua* in: LISBOA, Henriqueta. **Madrinha Lua**. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CAMUS, Albert. **O mito de sifiso**. São Paulo: editora Record, 2008.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **La poesia de Gabriela Mistral**. Departamento de Letras, Cadeira de Literatura Hispano Americana. São José do Rio Preto: 1965.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athenas, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A formação da Literatura Brasileira v.1 v.2**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 12 edição, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. **Livros na Mesa**. Diário de Minas. Belo Horizonte, 15 de março de 1959.

CAVALIERI, Ruth Vilela. **Cecília Meireles: O ser e o tempo na Imagem Refletida**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. São Paulo e Rio de Janeiro: Brasiliense e UFRJ, 1993.

_____. *Literatura e Mulher, essa palavra de luxo* in: **Escritos no Rio**. São Paulo e Rio de Janeiro: Brasiliense e UFRJ, 1993.

_____. *Riocorrente, depois de Eva e Adão* in: **Escritos no Rio**. São Paulo e Rio de Janeiro: Brasiliense e UFRJ, 1993.

CHAVALIER, Jean. **DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS**. trad. Vera da Costa e Silva. .9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHAVES, Maria Lúcia Resende. **Que Histórias Aguarda, lá embaixo, o seu fim? Uma leitura de Se um Viajante numa Noite de Inverno, de Italo Calvino**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CHAVES, Wilson Camilo. **A Determinação do Sujeito em Lacan: da reintroção na psiquiatria à subversão do sujeito**. São Carlos: Edufscar, 2005.

CIOMMO, Regina Célia Di. **Ecofeminismo e Educação Ambiental**. São Paulo: UNIUBE, 1999.

CIXOUS, HÉLÈNE. **Le rire de la Meduse**. L'Arc, n 61, 1975, p.39–54.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711–2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. *Eros e Tânatos: A poesia feminina na primeira metade do Século XX*. In: **REVISTA INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS**. São Paulo: 40, p.239-250, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Feminina no Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Tempo, Solidão e Morte**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

CORBIN, Alain. **História do Corpo: Da revolução à Grande Guerra**. Trad. Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2005.

COUTINHO, Ediberto. *Escritora ou Escritor* in: **O Jornal**. Rio de Janeiro: Edição 1 de Agosto de 1960, Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa Rui Barbosa.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

DIAS, Laurita Lacerda. *Entre Senhoras*. Rio de Janeiro: O Globo, sem data. Arquivo de

Escritores Mineiros, UFMG, 2015.

DICIONÁRIO DE ESPANHOL-PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora, 1977.

DICCIONARIO AUSTRAL de la lengua española. Madrid: Colección Austral, 1993.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

EDWARDS, Jorge. **Vida e Obra de Gabriela Mistral** in: MISTRAL. Gabriela. Poesias Escolhidas. Prêmio Nobel a Literatura. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971.

FREUD, Sigmund. **O estranho** in: <https://fiorerouge.wordpress.com/2013/08/24/o-estranho-1919-sigmund-freud-parte-1/> acesso em 15 de março de 2016.

FILHO, Blanca Lobo. **A poesia de Henriqueta Lisboa**. trad. Oscar Mendes. Belo Horizonte: Edições, Movimento Perspectiva, Imprensa Oficial, 1966.

FRIEDRICH. Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOURNEL, Jean Louis. *Eugenia e Universalismo Imperial (O controle dos casamentos e da natalidade no pensamento político de Tomaso Campanella)* in: MATOS e SOIHET, Maria e Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FRAILE. Maximino Fernandez. **Gabriela Mistral Diez Acercamientos**. Santiago: Ediciones de Jaime Fener Mir, 2014.

HOUAISS. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

GABRIELA MISTRAL & CECÍLIA MEIRELES; GABRIELA MISTRAL Y CECÍLIA MEIRELES. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Santiago de Chile: Academia Chilena de La Lengua, 2003.

GARCIA, Carla Cristina. **Ovelhas na Névoa: Um estudo sobre as mulheres e a loucura**. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 1995.

GARTNER, Mariléia. **Mulheres contando histórias das mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina**. Assis: tese de doutoramento, Unesp, 2006.

GINZSBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2013.

GOYCOLEA, Mateo. *Trilce: Escritura de la convulsión y el desasosiego*. In: **Actas del Congreso SOCHEL 1999 (Sociedade Chilena de Estudos Literários)**. Santiago: Universidad del Chile, 2000, p.220.

GONZALEZ, Gralia Lopez. *Dos tendências em la Evolución de la Narrativa Contemporanea de Escritoras Mexicana* in: GONZALEZ, Arália. **Mujer y Literatura Mexicana y Chicana Culturas em contacto**. Tijuana: El Colegio de México, 1990.

GOUGES, Olympe. **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã** in:

<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores> . Acesso em 23/04/2015.

GUBERMAN, Mariluci. **O corpo na poesia hispano americana de vanguarda**. Londrina: Editora Uel, 1999.

HOLLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2 edição, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOSS, Mônica Van. **Feminino+Masculino: Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras, 1999.

LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1996.

LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do Gênero* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Isabel. **O corpo como texto e como discurso** in: *Análise Psicológica*, 3 (VIII)1990: 307–310. http://www.isabel-leal.com/portals/1/pdfs/1990_3_307.pdf, acesso em 13/11/2016.

LEMAIRE, Rita. *Repensando a história literária* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Jorge. **Poesia Completa volume II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

LISBOA, Henriqueta. **Aspectos da Literatura Hispano-Americana**. Belo Horizonte: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, Sem data.

_____. **Bárbara Heliodora**. Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 23 de abril de 1950.

_____. *Cecília Meireles* in: **Galeria Poética**. Belo Horizonte: Diário de Minas, Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 1949.

_____. **Discurso ao Receber o Prêmio Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1984. Acervo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. *Gabriela Mistral* in: **Galeria Poética**. Belo Horizonte: Diário de Minas, Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 1949.

_____. **Madrinha Lua**. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas

Gerais, 1980.

_____. **O Folclore e a Literatura Infantil**. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio. 26 de Outubro de 1969. Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Obras Completas — poesia geral (1929–1983)** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

_____. **Palavras de Henriqueta Lisboa**. Belo Horizonte: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 13 de agosto de 1971.

_____. **Palavras de Henriqueta Lisboa**. Belo Horizonte: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 2 de outubro de 1975.

_____. **Palavras de Poeta**. Belo Horizonte: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, sem data.

_____. **Poesia: Minha profissão de fé**. Belo Horizonte: Manuscrito, Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, sem data.

_____. **Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Edla Van Steen**. São Paulo: Entrevista em 5 de maio de 1982. Acervo de Escritores Mineiros, UFMG.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina in: www.members.tripod.com/ifilipe/llobo.html acesso em 24 de junho de 2014.

LOINAZ, Dulce Maria. **Gabriela e Lucila** in: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Completas**. Madrid: Aguilar, 1958.

LUCAS, Fábio. *A poesia de Henriqueta Lisboa* in: LISBOA, Henriqueta. **Obras Completas – Poesia Geral (1929 -1983)** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia**. Trad. João Lopes Alves. Lisboa: ed Presença, 1972.

KJELL, Strombiorg. **Pequena História da Atribuição do Prêmio Nobel a Mistral** in: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Escolhidas. Prêmio Nobel a Literatura**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971.

MACHADO, Adriana Rodrigues. **A lírica essencial de Henriqueta Lisboa**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

_____. **Rosa Plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa**. (Tese de Doutorado em Letras). Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, 2013.

MALLARMÉ, S. **Crise do verso** in *Divagações*, trad. Fernando Sheibe, Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MATOS & SOIHET, Maria Isilda e Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003.

MEIRELES, Cecília. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 1931.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1945. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1945. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1946. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1947. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1947. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Carta à Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1948. Carta manuscrita localizada em Belo Horizonte no Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG.

_____. **Discurso da Abertura do Congresso Internacional Federation J. University Nornere** Cidade do México, 1962. Manuscrito à Isabel Prado. Cecília Meireles não pode comparecer por motivo de saúde e seu discurso seria lido (porém o discurso também não foi lido). Discurso encontrado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

_____. *Expressão Feminina na Poesia da América* in: BANDEIRA, Manuel org. **3 Conferências sobre cultura hispano americana**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1959.

_____. **Melhores Poemas**. Sel. de Maria Fernanda. São Paulo: Global, 2000.

_____. **Poesia Completa I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Viagem/Vaga Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7^o ed, 2004.

MENEGALI, Helio. *A poesia da sensibilidade*. Folha de Minas, 04 de junho de 1937. Arquivo de Henriqueta Lisboa, UFMG, 2015.

MISTRAL, Gabriela. **Antologia**. Santiago de Chile, Zig Zag, 1946.

_____. **Antologia em verso y prosa.** Lima: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010.

_____. **A poesia infantil de Henriqueta Lisboa.** Belo Horizonte: Arquivo de Escritores Mineiros, UFMG, 11 folhas manuscritas, 1943.

_____. **Caminando se siembra — Prosas inéditas.** Seleção SAAVEDRA. Luís Vargas. Santiago: Lumen, 2013.

_____. Poesia Reunida. Santiago do Chile: LOM edições, 2015.

_____. **Ternura.** Buenos Aires: sem editora, 1945.

_____. **Tala.** Madrid: Zag, 1993.

_____. **Gabriela Mistral y Brasil.** Santiago: Embajada brasileña, 2005.

MOI, Toril. **Teoria literária feminista.** Trad. Amaia Barcena. 4ed. Madrid: Catédra, 2006.

MOLINA, Julio Saavedra. Gabriela Mistral, su vida y su obra in: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Completas.** Madrid: Aguilar, 1958.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial estudo sobre a poesia.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MOTTA, Leda Tenório. **Cecília Meireles – Revisão.** In: Especial Ângulo. São Paulo: Número 90, outubro – dezembro de 2001. Fundação Casa de Rui Barbosa.

MURARO, Maria Rose. *Breve introdução histórica* in: KRAMER e SPRENGER, Heinrich e James. **O Martelo das feiticeiras.** Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991.

MUZART, Zahidé. **Escritoras Brasileiras do Século XIX.** Florianópolis: Editora Mulheres, Edusc, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra.** Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, sem ano.

_____. **O viajante e sua sombra.** São Paulo: Escala, 2013.

NUNES, Benedito. *A Náusea.* In: **O Dorso do Tigre.** São Paulo, Perspectiva, 1969.

_____. *Aceitação da noite* in: **Crivo de papel.** São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Aceitação da noite* in: **Crivo de Papel, 2 edição.** São Paulo: Ática, 1998.

NETO, Miguel Sanches. *Cecília Meireles e o Tempo Inteiro* in: Meireles, **Cecília. Poesia Completa I.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

OLEA, Raquel. **Como traje de fiesta — loca razón em la poesía de Gabriela Mistral**. Santiago: editora USACH, 2009.

PAIS, José Machado. *Tempos de Solidão* in: **Sobre Cultura. Suplemento da Revista Ciência Hoje**, UFMG, dezembro de 2013.

PASSOS, Claribalte. *A posição da mulher na literatura moderna* in: **O Jornal**. Rio de Janeiro: Vanguarda Lux, 1 de fevereiro de 1947.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAREJO, Ramon. **Metapoesia y crítica del lenguaje:(de la generacion de los 50 a los novisimos)**. Caceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PRADO, Gloria. La Lucha sin trégua em la escritura de algunas mujeres in: GONZALEZ, Arália. **Mujer y Literatura Mexicana y Chicana Culturas em contacto**. Tijuana: El Colegio de México, 1990.

PEIXOTO, Sérgio. *A poesia pura francesa na poesia brasileira do abade Bremond e Paul Valery a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana* in: **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte: UFMG, v.18, n.1, 2000.

PERROT, Michele. *Os silêncios do corpo da mulher* in: MATOS & SOIHET, Maria Isilda e Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003.

PIZA, Daniel. *Uma utopia nas artes* in: VEREDAS. **Surrealismo**. Rio de Janeiro: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2001.

PIZARRO, Ana. **Gabriela Mistral el proyecto de Lucila**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

_____. (2004). **El «invisible college»: mujeres escritoras la primera mitad del siglo XX**. Cuadernos de América sin nombre, (10), p.163–176.

PONCE, Aníbal. **Educação e Luta de Classes**. São Paulo: Cortez, 1983.

QUEIROZ, Rachel. *Uma Romancista* in: **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Coluna Última Página, edição 0018, 13 de Fevereiro de 1954, p.91. Fundação Casa de Rui Barbosa.

RAYMUNDO, Maria Antonieta. **A poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Papelaria União, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1966.

ROYO, Grinor. **Dirán que está em la Gloria (Mistral)**. Santiago: Fondo de Cultura Economica, 1997.

SACAVONE, Lucila. Recursos Conceituras Feminismo e Ciências Sociais in: **Tecnologias Reprodutivas**, org Lucila Scavane. São Paulo: Editora da Universidade

Estadual Paulista, 1996.

SALLES, Ruth Silvia. *Tradução dos poemas de Gabriela Mistral* in: **GABRIELA MISTRAL & CECÍLIA MEIRELES; GABRIELA MISTRAL Y CECÍLIA MEIRELES**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Santiago de Chile: Academia Chilena de La Lengua, 2003.

SANTOS, Jeana Laura. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol.20, n.2, jul/dez.1995 p.77–99.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Jacicarla Souza. **Em torno de um (in) visible college na América Latina**. In: revistas.javerianas.edu.co, Universidade Estadual de Londrina, acesso em 06 de 01 de 2015.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa. *O Fantástico e a Inquietante Estranheza* in: **Dimensões do Fantástico, Mítico e Maravilhoso**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2011.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOAREZ, Dirceu. *Ela é a primeira mulher imortal* in: **Revista Alterosa**. Belo Horizonte: edição outubro e novembro, 1963, p.21–23.

SODREZ, Niomar Moniz. *Entrevista com Gabriela Mistral* in: **Suplemento Feminino, Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: edição 13951, 28 de abril de 1940 p.27. Acervo da Biblioteca Nacional.

SOIHET, Rachel. *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX* in: MATOS & SOIHET, Maria Isilda e Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003.

STEEN, Edla Van. **Entrevista com Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Acervo de Escritores Mineiros, Manuscrito, 5 de maio de 1982.

THAMOS, Márcio. **Desvio da linguagem: Descaminho Científico** in: Alfa, São Paulo, 53(1):p.99–1.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Trad. De Francisco Morais. Petrópolis, Vozes, 2004.

VALERY, Paul. **Gabriela Mistral** in: Revista Atenea 500, II Semestre 2009.

VARISKAS, Eleni. **Penser le sexe et le genre**. Paris: Press Universitaires de France, 2006.

VASCONCELLOS, Eliane. *Bárbara Heliodora* in: MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

VENANCIO FILHO, Paulo. *O Combate Diário pela Modernidade*. **Caderno Mais**. São Paulo: **Folha de São Paulo**, Domingo, 12 de janeiro de 1997 in: www1.folha.uol.com.br/1997/1/12/mais/11.html acesso em 13 de agosto de 2013.

XAVIER, Elódia. **Que Corpo é Esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WOOLF, Virginia. **Profissões para as Mulheres e outros artigos feministas**. São Paulo: LPM, 2012.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

ZEGERS. Otto Dor. **Angústia, melancolia y creatividad: el caso del poeta Rainer María Rilke**. in: <http://disonancias-zapata.blogspot.com.br/2016/06/angustia-melancolia-y-creatividad-el.html> acesso em 13 de julho de 2016.