

ROBERTA DONEGA SILVA

**SERENAS E DESESPERADAS:
representações femininas na obra poética de Cecília Meireles**

ASSIS

2015

ROBERTA DONEGA SILVA

**SERENAS E DESESPERADAS:
representações femininas na obra poética de Cecília Meireles**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Domingues
de Oliveira

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S586s Silva, Roberta Donega
Serenas e desesperadas: representações femininas na obra
poética de Cecília Meireles / Roberta Donega Silva. - Assis,
2015
117 f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. 2. Poesia brasileira. 3. Crí-
tica feminista. 4. Mulheres e literatura. I. Título.

CDD 869.91

*Para Cleuza (in memoriam) e Paulo,
meus pais, inspiração e força.*

Agradecimentos

À minha mãe (in memoriam), Cleuza Donega, por um dia ter me ensinado a beleza da poesia e o amor pela leitura, por ter percebido mesmo antes de mim mesma que eu pertencia ao mundo das Letras, por ter sido minha melhor amiga por dezessete anos, por ter me ensinado a lutar e por ser minha fonte inesgotável de inspiração.

Ao meu pai, Paulo Silva, por sempre ter acreditado em mim, por confiar na minha capacidade mais do que eu mesma. Pelas palavras inspiradoras, pelo abraço reconfortante, pelo cuidado e pelo amor. Por torcer sempre por mim e por fazer a minha caminhada sempre mais fácil com sua presença e amor.

Ao meu irmão, Paulo Henrique, pelas longas conversas sobre o futuro e sobre o hoje. Pela presença amiga e constante na minha vida, por me ajudar a aliviar a tensão e por me fazer rir.

À minha orientadora, Ana Maria Domingues de Oliveira, que me iniciou nos caminhos cecilianos e acadêmicos. Pelas conversas, pela paciência, por dividir comigo o encanto pela poesia e por Cecília, pelos muitos ensinamentos dentro e fora da sala de aula, por me guiar tão bem nessa trajetória e pelo carinho.

À professora Cleide Antonia Rapucci, pelos valiosos ensinamentos sobre a crítica feminista, pelas discussões e reflexões sobre o tema e pelas importantes contribuições ao meu trabalho. À professora Sandra Aparecida Ferreira, pelo entusiasmo e encanto ao ensinar crítica literária e pela valiosa colaboração na minha formação e no exame de qualificação.

Aos meus amigos, minha mais sincera gratidão. Agradeço a singularidade de cada um em minha vida, a paciência que tiveram comigo ao longo destes fugidios anos, as tardes prazerosas de conversas e companhia, as noites de diversão, os conselhos, as broncas, as palavras de incentivo, a presença, os sorrisos, os abraços e, principalmente, o carinho e companheirismo.

À minha família, agradeço imensamente o cuidado que sempre tiveram comigo, ensinando-me desde cedo a lidar com os mais diversos tipos de situação.

Agradeço também a compreensão que demonstraram durante estes anos e a presença sempre afetuosa em minha vida.

À toda equipe da pós-graduação, por todo suporte e pela disposição em ajudar sempre com muita simpatia e boa vontade. Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) o financiamento de minha pesquisa.

*“Quatro mil mulheres, no cárcere,
e quatro milhões – e já nem sei a conta,
em cidades que não se dizem,
em lugares que ninguém sabe,
estão presas, estão para sempre
- sem janela e sem esperança,
umas voltadas para o presente,
outras para o passado, e as outras
para o futuro, e o resto – o resto,
sem futuro, passado ou presente,
presas em prisão giratória,
presas em delírio, na sombra,
presas por outros e por si mesmas,
tão presas que ninguém as solta,
e nem o rubro galo do sol
nem a andorinha azul da lua
podem levar qualquer recado
à prisão por onde as mulheres
se convertem em sal e muro.”*

(Cecília Meireles)

SILVA, Roberta Donega. *Serenas e desesperadas: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles*. 2015. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO

A literatura produzida por mulheres ganha gradativamente mais espaço na história literária. O número de escritoras, representações femininas e até mesmo de críticas e historiadoras literárias continua crescendo, garantindo um lugar cada vez mais sólido para a mulher no meio literário. Dentre as escritoras que já ocupam um lugar consagrado no cânone literário encontra-se Cecília Meireles. Para alguns escritores, a poetisa ocupa um lugar neutro em sua poesia no que diz respeito à questão de gênero. De acordo com essa visão, Cecília privilegiaria assuntos considerados universais em detrimento da temática relacionada à experiência de ser mulher. Isso se explicaria pelo fato de a escritora colocar em evidência em seus poemas assuntos como a transcendência do ser, além de tratar em vários momentos da brevidade da vida e dos vários aspectos da morte, para citar alguns exemplos. Entretanto, estudos recentes indicam que a presença feminina na obra cecilianiana é mais evidente do que se supunha. A proposta deste estudo é selecionar poemas em que a presença feminina seja significativa e buscar compreender e analisar como a representação feminina acontece. Para tal, pretendemos nos apoiar na crítica feminista e, mais especificamente, na metodologia indicada por Elaine Showalter. Além disso, pretende-se observar as figurações do feminino enquanto construções sociais. Nosso objetivo final é contribuir para o enriquecimento das possibilidades de leitura da obra de Cecília Meireles, oferecendo mais uma perspectiva analítica dos poemas cecilianos.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Poesia brasileira. Crítica feminista. Representação feminina.

SILVA, Roberta Donega. *Calm and desperate: female representations in Cecília Meireles' poetry*. 2015. 117 f. Dissertation (Master degree in Literature). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2015.

ABSTRACT

The literature produced by women is increasingly winning its space in the history of literature. The number of writers, female representations and even critics and literary historians continue to grow, ensuring women ever more a solid ground in the literary world. Among the writers who already hold a renowned place in the literary canon lies Cecília Meireles. For some writers, the poetess occupies a neutral place in her poetry regarding to gender. According to this view, Cecília would favor some issues considered universal rather than topics related to the experience of being a woman. This could be explained by the fact that the writer highlights in her poems topics such as the transcendence of being, the brevity of life and in addition to that the various aspects of death, to show some examples. However, recent studies indicate that the presence of women in her writing is more evident than previously thought. The purpose of this study is to select poems in which the female presence is significant and thus seek to understand and analyze how women's representation happens. To accomplish that, we intend to support the feminist criticism and more specifically the methodology suggested by Elaine Showalter. In addition, we also intend to observe the women figurations as social constructions. Our final goal is to contribute to the reading possibilities enrichment of Cecília Meireles' work, offering a more analytical perspective of her poems.

Keywords: Cecília Meireles. Brazilian poetry. Feminist criticism. Female representation.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo primeiro: Cecília e a crítica	20
1.1. Cecília Meireles e o feminino	21
1.2. Cecília: marca feminina ou presença de mulher?	27
Capítulo segundo: O eu lírico feminino e o tu	45
2.1. A mulher como filha	48
2.2. A mulher como mãe	56
2.3. A mulher na relação amorosa	62
2.4. A mulher cíclica	69
2.5. A mulher navegadora	76
Capítulo terceiro: O eu lírico voltado para si	83
3.1. A mulher em busca de sua identidade	85
3.2. A mulher imersa no mundo da beleza	92
3.3. A mulher dormente	99
Considerações finais	106
Referências bibliográficas	112

Introdução

Toda manifestação literária, seja ela em forma narrativa ou poética, possui em comum a característica de imitar e representar a vida. Cada autor possui uma maneira de fazê-lo e um objeto diferente de trabalho, oferecendo assim sua própria perspectiva sobre o assunto. Para Zolin (2005), muitas obras literárias de autoria feminina trazem como tema central a representação da mulher. Para ela,

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança da mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou à mulher (p. 277).

Dessa forma, notamos que uma das preocupações das obras literárias produzidas por mulheres é a figuração das maneiras de viver e de ser da mulher. Assim, a figura feminina presente nos diferentes textos deve desempenhar papéis parecidos com os reais, formando um todo figurativo das várias manifestações do feminino. O mesmo acontece na obra poética de Cecília Meireles. Ao longo de seus livros de poemas, encontramos diversas demonstrações do ser mulher, feitas à sua própria maneira e de acordo com sua ótica particular.

Compreender as representações do feminino na obra da poetisa não é uma tarefa simples. Primeiramente, se faz interessante traçar o percurso de vida da escritora. Sabe-se que a obra literária é independente de seu autor, porém não se pode negar que dados biográficos muitas vezes auxiliam na compreensão de alguns temas abordados no texto poético. Num segundo momento, deve-se olhar atentamente para o conjunto da obra, buscando perceber as nuances entre as formas representativas, e, posteriormente, formar um panorama sólido das representações femininas, percebendo como elas acontecem, quais características se repetem e quais são singulares.

Cecília Meireles nasceu dia 07 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro. Como informa Darcy Damasceno na notícia biográfica incluída na coletânea *Flor de*

poemas, publicado em 1972, Cecília perde o pai, Carlos Alberto Carvalho Meireles, antes de seu nascimento. Na mesma época, morrem seus três irmãos mais velhos. Passado algum tempo, falece a mãe de Cecília, D. Matilde Meireles, quando a poetisa tinha ainda três anos. Dessa maneira, perda e solidão marcaram a vida da escritora, transformando-se, posteriormente, em matéria poética. Cecília fala sobre o assunto em entrevista à *Manchete*, transcrita por Damasceno em sua nota biográfica:

Essas e outras 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 essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. (...) A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore. (MEIRELES, Cecília, 1972, p. 41).

Para Antonio Carlos Secchin, a perda de parte de sua família gerou na poetisa o sentimento de orfandade, tido como origem de seu fazer poético: “Será a orfandade, portanto, a circunstância caracterizadora de uma estética da ascese, lugar geométrico que a poeta elege como morada” (SECCHIN, 2001, p. XXII). Assim, temos as características tidas como as mais marcantes da obra da poetisa: a efemeridade da vida, a passagem do tempo, a transcendência do ser e a presença da morte como grande produtora de metáforas.

Ainda em sua notícia biográfica, Darcy Damasceno informa ao leitor que

A avó materna [de Cecília Meireles], D. Jacinta Garcia Benevides, de origem açoriana, ficou responsável pela tutela da menina, pois foi a única sobrevivente da família, depois da morte prematura dos pais (Damasceno, 1972, p. 41).

Por ter sido criada por sua avó, Cecília teve grande contato com a cultura portuguesa. Na entrevista transcrita por Darcy Damasceno (1972), ela afirma ter ouvido muitas histórias do folclore açoriano, herdando de sua avó e,

consequentemente, dos portugueses, o misticismo, a paixão pelo folclore e histórias populares, o encantamento pelo mar e o sentimento de saudade de seus antepassados, temas também recorrentes na obra da poetisa.

Ainda segundo seu próprio relato, a autora de *Viagem* afirma ter aprendido a ler muito cedo. Além de ouvir histórias narradas por sua avó e sua pajem, Pedrina, ela se interessava pelos livros não apenas pela leitura, mas também pelo objeto:

Muita gente hoje me pergunta quais foram as minhas primeiras leituras. Na verdade, desde que aprendi a ler – e nisso fui um pouco precoce – li tudo que estava ao alcance da minha mão. Lembro-me que os livros ilustrados me interessavam muito. Além da leitura, os livros também já me interessavam como ‘objeto’, pelo seu aspecto gráfico, sua encadernação, beiras douradas, etc. Gostava muito desse papel que se chamava ‘marmoreado’ e que servia para forrar as encadernações por dentro e também por fora. (MEIRELES, 1972, p. 43)

Sua paixão e fascínio pelos livros resultariam, alguns anos depois, na vocação para o magistério. A poetisa fez o curso da Escola Normal, obtendo o diploma de professora em 1917. Havia também o interesse em outros estudos, como o de línguas, e alguns instrumentos musicais e canto. Todos estes elementos são perceptíveis em seus trabalhos poéticos, como cronista, tradutora, educadora e conferencista.

Segundo Damasceno (1972), no ano de 1922, Cecília se casou com Fernando Correia Dias, artista plástico português que contribuiu em vários periódicos da época e ilustrou os primeiros livros da poetisa. Foram fruto de seu matrimônio suas três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda. Correia Dias teve alguns episódios de depressão, chegando a cometer suicídio em 1935. Conforme afirma Maria Lúcia Dal Farra (2006), é nesse período em que Cecília torna-se mais atarefada:

É a partir de então que ela se sobrecarrega de atividades: torna-se professora de Literatura Luso-Brasileira e da disciplina Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal, ao mesmo tempo em que mantém uma coluna sobre folclore no jornal *A Manhã*,

outra, de crônicas semanais, no *Correio Paulistano*, outra, de escritos regulares, n' *A Nação*, além de organizar a revista *Travel in Brazil*. Para tanto muito lhe vale a sua aplicação nas línguas que conhecia tão bem, a ponto de ter sido, pela vida afora, excelente tradutora de Rilke, Virginia Woolf, Lorca, Tagore, Maeterlinck, Anouilh, Ibsen, Pushkin, assim como de antologias da literatura hebraica e de poetas de Israel, conhecedora que era Cecília da língua inglesa, francesa, italiana, espanhola, alemã, russa, hebraica e dos dialetos do grupo indo-irânico. (DAL FARRA, 2006)

Além dessas ocupações, a poetisa foi designada, em 1934, a dirigir o Centro Infantil no Pavilhão Mourisco. Ela e o então marido, Correia Dias, deixaram o lugar atraente para as crianças, com o que veio a ser a primeira biblioteca infantil da cidade do Rio de Janeiro. Porém, graças às perseguições políticas, o espaço foi fechado por Getúlio Vargas. Como justificativa, foi alegado que a biblioteca possuía obras que atrapalhavam a formação das crianças, entre elas, o livro *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain.

A poetisa também se ocupou com a realização de conferências em diversos locais. Seu itinerário como palestrante inclui Portugal, onde esteve com Correia Dias a convite das Universidades de Coimbra e Lisboa; Índia, onde realizou uma palestra na ocasião do falecimento de Rabindranath Tagore, poeta muito admirado pela escritora; e também o próprio Brasil, como quando teve a oportunidade de proferir uma palestra sobre a escrita de autoria feminina na América hispânica, pronunciando o ensaio intitulado “Expressão feminina da poesia na América”, em 1956. Estes são apenas alguns exemplos dos lugares pelos quais Cecília passou e dividiu seu conhecimento, já que a lista de assuntos e lugares é ainda mais extensa.

Em 1940, Cecília casa-se com Heitor Grillo, professor e engenheiro agrônomo. É ao lado dele que as viagens da poetisa se intensificam, passando por lugares como Estados Unidos da América (onde deu aulas na Universidade de Austin, do Texas), Argentina, Índia, Holanda, México, Itália, Uruguai, França, Bélgica, Porto Rico, Israel e, como não poderia deixar de ser, os Açores, terra de sua avó.

No dia 09 de novembro de 1964, a poetisa falece, vítima de câncer. Cecília Meireles deixa filhas, netos e projetos inacabados. Após seu falecimento, algumas

obras prontas foram publicadas, enquanto outras foram encontradas sem conclusão. Sobre o assunto, Leodegário A. de Azevedo Filho (1970) nos informa que

A livraria José Olympio Editora, no ano do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e do centenário de *Iracema*, publicou um livro póstumo, mas inacabado, de Cecília Meireles. (AVEZEDO FILHO, 1970, p. 175)

O livro em questão é o intitulado *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*, publicado em 1965. O autor igualmente afirma que alguns livros ainda encontravam-se inéditos, como é o caso de *Sonhos*, *Morena*, *pena de amor*, e *O estudante empírico*, além de mais de 450 poemas dispersos. Atualmente, todas estas obras acham-se publicadas e reunidas na *Poesia completa*, de 2001. Além disso, há também as crônicas escritas por Cecília Meireles, que foram parcialmente organizadas e publicadas após o falecimento da autora, sendo que muitas permanecem inéditas até hoje.

A biografia apresentada da autora do *Romanceiro da inconfidência* mostra como era seu perfil de mulher, tanto no espaço privado quanto no público. Cecília transitava e atuava livremente nos dois ambientes. Ela cumpria o papel tradicional da mulher, o da esposa e mãe, que cuida do lar, dos filhos e do marido, ao mesmo tempo em que cumpria o papel que ainda estava sendo construído no momento, o da mulher que trabalha fora de casa e atua no meio público e social. A poetisa foi uma mulher interessada e culta, que desenvolveu capacidades intelectuais, poéticas, educacionais, políticas e até mesmo musicais.

Como é possível notar, Cecília foi uma mulher de poucas transgressões sociais em sua vida pública. No que se refere à imagem que era tradicionalmente esperada da mulher, percebemos que a poetisa difere em poucos aspectos, como o fato de ter sempre trabalhado fora de casa e de ter se casado novamente após o falecimento de seu primeiro marido. Estes poucos rompimentos com a visão da época sobre a mulher não chegaram a ameaçar a manutenção da boa imagem da autora quer enquanto figura pública, o que envolve sua carreira como professora e jornalista, quer enquanto escritora, o que abrange sua atuação no mundo literário.

Para alguns críticos, que buscavam correspondências entre a poetisa e seus poemas, sua obra ainda correspondia àquilo que se esperava da literatura escrita por mulheres, apresentando características como a opção por um vocabulário polido ao escrever e a escolha de temas considerados de bom tom. Como afirma Ana Maria Domingues de Oliveira, "para muitos críticos, a poesia de Cecília Meireles corresponderia à expectativa daquilo que socialmente se considera e espera que seja a escrita feminina" (OLIVEIRA, 2007). Dessa forma, notamos um viés crítico que mantinha uma visão cristalizada sobre a literatura de autoria feminina, buscando sempre comprovações em obras como as de Cecília e estabelecendo semelhanças entre autora e obra literária.

Partindo destas questões de autoria feminina, este trabalho teve início anteriormente, em uma pesquisa de iniciação científica intitulada "Antologia comentada da figura feminina na obra de Cecília Meireles", desenvolvida por nós entre 2009 e 2010. O propósito dessa pesquisa inicial foi construir uma antologia com poemas que trouxessem uma imagem feminina, tanto em primeira pessoa (eu lírico) quanto em terceira pessoa (sobre quem se fala). Tendo em vista que muitos dos poemas cecilianos possuem eu lírico feminino, criamos outro critério de seleção: os poemas deveriam não apenas ter uma simples imagem feminina, mas também o tema deveria tratar de um aspecto do ser mulher. Finalmente, ainda como forma de delimitar o corpus, optamos por excluir da construção da antologia as obras poéticas infantis e as que possuem um tema central único, como é o caso do *Romanceiro da inconfidência* ou *Morena, pena de amor*.

As obras infantis não foram incluídas por possuírem temáticas e tom poético voltados para o público infantil, enquanto que o *Romanceiro da inconfidência* não entrou na seleção por possuir características de poética histórica, com o objetivo de contar os episódios passados na época da inconfidência mineira. Já *Morena, pena de amor* não participou da antologia por possuir um eu lírico feminino que fala o tempo todo sobre o sofrimento amoroso, de forma que todo o livro é voltado para a temática amorosa. Assim sendo, procuramos trabalhar apenas com obras que possuem matéria poética variada e direcionada para o público adulto.

No final da pesquisa, contamos ao todo com 96 poemas. Naquele momento, nenhum poema foi analisado profundamente, pois nosso objetivo era apenas fazer o

levantamento poético e tecer breves comentários sobre eles, indicando possíveis linhas de leitura e interpretação, tendo sempre como ponto de partida a figura feminina e a crítica feminista.

Nossas reflexões partiram da opinião de alguns críticos da poetisa, que afirmavam que a obra poética de Cecília Meireles é neutra no que diz respeito ao gênero, sendo que o eu lírico manteria sempre a posição universal do indivíduo, assunto que será retomado mais adiante. Com a antologia levantada, pudemos verificar que a suposta neutralidade apontada não se mantém. Todos os poemas que foram discutidos no trabalho revelavam uma forma de manifestação do feminino, mostrando uma voz poética engajada e atenta à realidade da mulher. Constatamos também que algumas representações aparecem de forma mais frequente enquanto outras são singulares.

Figuras da mãe e da filha, por exemplo, surgem em diversos momentos ao leitor de Cecília. Podemos perceber essa relação em poemas como "Orfandade", de *Viagem*, "A mulher e o seu menino", de *Vaga música*, "Canto", integrado em *Dispersos*, e, finalmente, os poemas "Lamento da mãe órfã", de *Mar absoluto e outros poemas*, e "Dolorosa", de *Baladas para El-Rei*, que fazem parte do presente trabalho. Outro ponto em comum entre eles, além da relação mãe-filho, é o sentimento de falta. Em cada um deles o eu lírico, ora incorporando a voz materna, ora a voz do filho, coloca em questão a ausência do outro, que, na maioria desses casos, está morto.

Outra imagem que também aparece em diversos momentos é a da tentativa de eternizar a mulher por meio da água, como acontece em "Evelyn", de *Mar absoluto e outros poemas*, "Naufrágio antigo", de *Vaga música*, e o poema "34", de *Metal Rosicler*.

Há ainda poemas que possuem representações femininas preocupadas com a questão da mulher na sociedade, como é o caso de "Prisão", incluído em *Dispersos*, "Balada das dez meninas do cassino", de *Retrato natural*, e vários poemas com mulheres indianas, presentes em *Poemas escritos na Índia* e em *Poemas de viagem*. Na maior parte destes casos, o eu lírico assume uma posição crítica em relação à precária situação feminina apresentada. São mulheres que sofrem com o papel que a sociedade lhes impõe, que figuram como prisioneiras de

diversos tipos de prisões conotativas (pensamento e vontades, por exemplo) e denotativas (casa e família, por exemplo), como dançarinas de casas noturnas e também como trabalhadoras humildes e desvalorizadas.

Dentre várias outras, estas são algumas das faces femininas que encontramos na obra poética de Cecília Meireles. No fim da pesquisa de iniciação científica, concluímos que a poetisa explora o universo feminino abordando diversas maneiras de ser mulher. Também pudemos constatar que ela mescla os vários femininos com o seu universo poético, constituído, entre muitos outros elementos, pelo mar, pela brevidade da vida e pela percepção e solidariedade para com todas as formas de vida.

Como demonstrado, a pesquisa realizada apresentava uma perspectiva panorâmica da obra ceciliana. Para compreender melhor a forma como a mulher aparece nos livros da poetisa tornou-se necessário focar a atenção em poemas com imagens femininas mais representativas para o conjunto poético. Assim, pretendemos apreender como a poetisa nos apresenta a mulher de seu tempo e como ela a coloca em seu universo poético

Para o presente trabalho, vários foram os poemas que nos chamaram a atenção, tanto os que possuem eu lírico feminino quanto os que tratam de uma imagem de mulher em terceira pessoa. Para a construção do corpus, percebemos que era importante entender como o sujeito poético feminino vê a si mesmo e como ele se relaciona com o meio. Dessa maneira, tornou-se importante entender como a mulher que toma a voz no poema se representa. Diferentemente do que ocorreu no trabalho anteriormente desenvolvido, neste momento pretendemos demorar nosso olhar em alguns poemas e analisar cada aspecto da voz feminina.

O corpus poético conta com oito poemas: "Dolorosa", de *Baladas para El-Rei*, "Epitáfio da navegadora" e "Lua adversa", de *Vaga música*, "Auto-retrato", "Lamento da noiva do soldado", "Lamento da mãe órfã" e "Mulher ao espelho", de *Mar absoluto e outros poemas* e, finalmente, "Desenhos do sonho", de *Sonhos*.

Cada um destes poemas traz uma representação feminina diferente, constituindo uma parte do leque ceciliano de mulheres. Tentaremos, por meio da seleção apresentada, mostrar que Cecília deixou sua marca de mulher na literatura,

revelando as variadas representações do feminino e sua interação com o meio cultural e social.

A intenção deste trabalho também é lançar uma nova possibilidade de leitura da obra poética de Cecília Meireles. Não pretendemos negar tudo o que foi dito até o momento sobre a poetisa, mas acrescentar uma perspectiva. Procuraremos analisar se, além de corresponder ao que é considerado e esperado da literatura de autoria feminina, Cecília escrevia sobre a mulher. Também pretendemos observar se ela se colocava como representante de seu sexo e refletia sobre os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade. Finalmente, buscaremos estudar a forma como as representações femininas acontecem em sua obra poética.

Para refletir sobre estas questões, faremos algumas considerações sobre a crítica feminista e visitaremos também alguns críticos de Cecília Meireles. Com isso, pretendemos ter uma base sólida do que foi dito sobre a poesia ceciliana e as visões que se cristalizaram sobre ela.

CAPÍTULO PRIMEIRO

CECÍLIA E A CRÍTICA

“Seria possível mexer com "literatura de mulher" (seja lá o que isso for) sem ocupar o lugar do feminismo nem cair na confusa ideologia do eterno feminino?”

(Ana Cristina Cesar)

1.1. Cecília Meireles e o feminino

Falar sobre literatura de autoria feminina é sempre uma tarefa delicada, que atrai muitos pontos de vista e verdades que se pretendem absolutas. Sem dúvida alguma, Cecília Meireles é um dos maiores nomes que nos saltam à mente quando o assunto é colocado na mesa, lembrada sempre por críticos e admiradores como Cecília, a grande poeta brasileira, cuja voz feminina canta com seu tom sóbrio as sutilezas do tempo, do mundo e da vida. Para eles, seus temas são universais enquanto o trato poético, ao mesmo tempo, é feminino, ideia que vai ao encontro do que pensa Sylvia Riverrun¹, quando falava a respeito de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa:

Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não 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. (RIVERRUN, apud CESAR, 1994, p. 142),

Contrariando já a primeira característica acima atribuída a Cecília, "poeta", optamos por usar, neste trabalho, a forma feminina do vocábulo, poetisa. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2002), em meados do século XX, a palavra "poetisa" ganhou um sentido pejorativo, principalmente em Portugal. Neste, momento, eram comuns os encontros sociais para salões de chá, por exemplo, nos quais as mulheres participantes da sociedade pequeno-burguesa tinham o hábito de escrever poemas como forma de passatempo para elas mesmas e para os convidados. Na maioria das vezes, os temas eram cotidianos, como a celebração de um nascimento ou batizado, casos amorosos e sentimentais, ou seja, temas considerados piegas e fúteis. Tais poemas serviam para entreter os convidados e amigos, como uma forma de prenda doméstica. A estas escritoras era atribuído o vocábulo "poetisa" e seus textos poéticos não eram considerados sérios pelos críticos literários. Dessa

¹ Sylvia Riverrun é apresentada por Ana Cristina Cesar em seu artigo "Literatura e mulher: essa palavra de luxo", publicado no *Almanaque* n.10, aparecendo em outros artigos. Segundo Cesar, Riverrun é uma pesquisadora brasilianista da Universidade do Texas. Tudo indica, porém, que ela é provavelmente uma criação de Ana Cristina Cesar.

maneira, o termo acabou ganhando forte carga pejorativa, relacionando-se a uma poesia menor e de ocasião.

Para diferenciar esse tipo de escrita tida como "séria" ou "maior", adotou-se chamar autoras de "poetas", como forma de reconhecimento da relevância literária de seus poemas. Dal Farra (2002) afirma que

A coisa chegou a tal ponto em Portugal que, para dar um exemplo, António Ferro, no editorial do *Jornal de notícias* de Lisboa, em 1931, a fim de explicitar a superioridade de Florbela, com o intuito de mantê-la bem distanciada das poetisas-de-salão, chega ao cúmulo de afirmar que a sonetista era uma "poetisa-poeta"! (DAL FARRA, 2002, p. 339).

Em pleno século XXI, é possível dizer que o feminismo lutou várias batalhas e teve algumas vitórias. Entretanto, a forma feminina do vocábulo em questão ainda possui sentido pejorativo. Por esse motivo, é importante retomar o uso da palavra "poetisa" numa tentativa de renovar seu sentido e retirar sua carga negativa, que, como em outros casos, possui não só a relação estabelecida pela "poesia menor", mas também a relação de mulher/negativo.

Com o aumento do número de escritoras, o sentido negativo do vocábulo passou a estar relacionado tanto com o tipo de poesia produzida (como passatempo ou séria), quanto com o fazer poético e os temas presentes na obra. Segundo Dal Farra (2002),

Muitas vezes, para referirmos uma poesia que não faz ostentação do seu gênero e que não aborda especificamente temáticas femininas (seja ela feita por uma mulher ou por um homem), costumamos designá-la como obra de "poeta". E, neste caso, a ausência do gênero é indicial porque, referindo uma poesia produzida por "poetas", nomeia-se, para tal, um vocábulo masculino, quando a nossa língua possui o respectivo feminino – poetisa. (DAL FARRA, 2002, p. 338).

Este parece ser o caso de Cecília Meireles. Sua obra poética abrange variados temas, sendo que muitos deles tratam da existência humana, dos questionamentos dos seres acerca de sua constituição física e de sua futura

transformação e união com o todo universal. Em seus poemas, Cecília não fala constantemente daquilo que era tradicionalmente tido como participante do universo feminino, como, por exemplo, os afazeres da casa, a relação doméstica e o corpo enquanto forma capaz de seduzir e ser seduzida. Entretanto, não falar constantemente não é o mesmo que não tratar do assunto em nenhum momento.

Os trabalhos domésticos não fazem parte do imaginário poético ceciliano enquanto rotina, mas é possível encontrá-los mesclados com a beleza e encanto diante de uma situação prosaica. O poema "Miraclara desposada", de *Mar absoluto e outros poemas*, possui passagens delicadas e inspiradas que tratam de Miraclara lavando seu enxoval:

Mãos de coral dentro da água,
na tinta, entre o sol e o sal,
Miraclara vai lavando
o seu antigo enxoval.

(...)

Miraclara, sal e sol,
Miraclara, sol e sal,
canta e lava, lava e canta
com uma dourada garganta,
defronte à minha janela.

L

(...)

(MEIRELES, 2001, p. 553-554)

O poema possui versos em redondilha maior, ritmo comum nas cantigas medievais. A presença trovadoresca não se nota apenas na métrica, mas também na musicalidade dos versos e na própria escolha lexical, como no caso do título, "Miraclara desposada", que remete ao ambiente medieval. É nessa atmosfera de outrora que Cecília insere o instante doméstico. Os detalhes corriqueiros sobre o trabalho são suprimidos, dando espaço a um olhar encantado, que encontra beleza, cores, sentimentos e musicalidade no simples ato de lavar o enxoval. Tradicionalmente, lavar roupa é um trabalho para ser feito por mulheres, assim como o enxoval é montado pelas mesmas. Portanto, vemos aqui temas que comumente são relacionados ao universo feminino.

Também é interessante notar a caracterização do enxoval como antigo. Ainda que presente nos costumes sociais no momento em que Cecília escrevia, o ato de compor um enxoval é tradicional e nos remete ao passado. Colocado nesse contexto, o “antigo enxoval” pode ser visto como a manutenção do que é tradicional. Além disso, esse costume acaba prendendo as mulheres ao passado, evitando a atualização da posição feminina. O adjetivo “antigo” também pode atribuir ao próprio enxoval a característica de velho. Essa possibilidade de leitura indica uma mulher que, mesmo enfrentando uma longa espera pelo casamento, mantém a expectativa de exercer seu papel feminino como esposa. Dessa forma, a manutenção passa da tradição feminina para a da posição social da mulher.

Quanto às relações domésticas, é possível encontrar vários poemas em que há esposas, maridos, filhos e outras pessoas do ambiente familiar. O poema "Cantiga do véu fatal", do livro *Vaga música*, mostra a relação entre marido e mulher no que diz respeito ao consumismo da esposa, que deve ser satisfeito pelo homem:

Por causa do teu chapéu,
por causa do teu vestido,
vais matando teu marido.

Quem dirá que por um véu
se arma tamanho alarido
de ficar homem perdido!

(...)

Morre com cara de réu,
pensando em cada pedido
que tem de ser atendido.

(...)

Porque, por esse chapéu,
porque, por esse vestido,
já está morto o teu marido.

Só não está num mausoléu:
vai por teu braço, transido,
mal-comido e mal-roupido.

(...)

(MEIRELES, 2001, p. 367-368)

A morte subjetiva do marido acontece pelo desejo mimado de sua esposa, de forma que a harmonia neste ambiente familiar é instável. É possível perceber que o eu lírico usa um tom irônico, servindo-se, para criar tal efeito, do exagero. A esposa é tratada como uma pessoa exigente e mimada, enquanto o marido é visto como um coitado que vive e trabalha apenas para satisfazer os desejos da mulher. Percebemos, assim, não só a presença do ambiente familiar, como também uma crítica à maneira como ele era visto pela sociedade e aos papéis tradicionalmente pré-estabelecidos aos sexos.

Podemos notar, neste poema, certo tom irônico na voz do eu lírico. O uso constante do exagero, como em “Quem dirá que por um véu / se arma tamanho alarido / de ficar homem perdido!”, indica que o sujeito poético aumenta a proporção da situação na tentativa de demonstrar o exagero presente no olhar de quem está de fora. Dessa maneira, percebemos uma crítica da poetisa em relação à sociedade, que tradicionalmente vê a mulher como mimada e aproveitadora do parceiro.

No que diz respeito ao corpo, podemos observar a sensualidade feminina no poema "Banho imaginário", que foi incluído em *Dispersos*:

Minha amiga desabrochará na sua banheira egípcia,
chinesa ou persa,
na sua banheira que tem lótus por fora
e é como barca de deusa:
corpo invisível, apenas o rosto róseo acima da água,
seus vagos olhos com pinta de ouro
sobrevoadando um tempo de princesas incertas.

Desnastrados pelos ombros seus espessos cabelos.

Sua mão tirará os anéis que tinha esquecido,
e cheia de espuma tomará uma esponja cor-de-rosa,
que irá passando lentamente pelos braços.

(...)

(MEIRELES, 2001, p. 1749-1750)

Neste poema, a sensualidade é percebida primeiramente no ambiente. As origens possíveis da banheira, "egípcia, chinesa ou persa", remetem o leitor aos tempos antigos, às histórias de Cleópatra, ao ambiente com pouca luz e tons dourados. A banheira recebe o corpo nu, que "desabrochará", como num ato de

atingir a maturidade, ou seja, tornar-se mulher. Há ainda outros elementos que contribuem para o clima de sensualidade, como os cabelos destrançados e caídos pelos ombros e o passar lento da esponja pelos braços. Aqui, de uma forma nebulosa, contida e misteriosa, o corpo feminino e todo o ambiente que ocupa são sedutores.

A sensualidade aparece, neste poema, como algo natural à mulher. A ausência de um interlocutor mostra que a sensualidade aflora na figura feminina, sem que a interferência de outros seja necessária. A naturalidade também se faz perceber quando os próprios movimentos e cenários rotineiros são vistos como capazes de despertar o lado sensual da mulher, sem a necessidade de falar diretamente das partes sexuais.

Como demonstrado, há na obra poética de Cecília passagens que tratam de assuntos tradicionalmente relacionados com o feminino, mostrando a abordagem da mulher. Estes são apenas alguns dos momentos em que a mulher aparece como tema central do poema. Mais adiante, veremos como estas figuras vivenciam suas próprias experiências do feminino.

1.2. Cecília: marca feminina ou presença de mulher?

Para Sylvia Riverrun, suposta invenção de Ana Cristina Cesar, Cecília teria deixado sua marca feminina, porém não a presença de mulher. É curioso notar que quando o assunto é sua autoria feminina, há sempre uma divisão de opiniões entre os estudiosos. Uns a chamam de feminina, como faz Cesar (1994) em suas considerações, que serão vistas a seguir, outros de neutra, como notou e bem explicou Dal Farra. Há também aqueles que preferem deixar a questão de lado, como Bastide (1970) acaba fazendo em suas considerações e há ainda os que procuram observar a escritora pela perspectiva da autoria feminina, como é o caso dos atuais estudos que tomam como base a crítica feminista, como acontece, por exemplo, nas pesquisas de Dal Farra (2006), de Oliveira (2007) e do presente trabalho. Esta perspectiva busca mostrar que a diferença entre marca feminina e presença de mulher não existe de fato, sendo elas a mesma coisa.

Ana Cristina Cesar, em seu artigo "Literatura e mulher: essa palavra de luxo", fala sobre o que o imaginário popular tem como literatura produzida por mulheres:

Faça uma enquete tipo Globo Repórter. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e do feminino. Surgirão algumas imagens que se convencionou chamar da natureza e considerar belas. O cancionista popular. Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. E em aparente contradição: inefável, profundo. A velha contradição que os românticos não conseguiram resolver. Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se identificam. (CESAR, 1994, p.138).

Esse é o senso comum sobre o que é e do que trata a poesia produzida por mulheres. O artigo de Cesar foi originalmente publicado no *Almanaque* n.10, em 1979, reproduzindo, portanto, a opinião pública de 35 anos atrás. Porém, se procurarmos verificar o parecer atual, provavelmente chegaremos ao mesmo lugar, teremos as mesmas imagens. A visão popular acerca do que deveria fazer parte do universo masculino e feminino mudou ao longo desses anos, todavia, tal mudança se dá de maneira lenta e parcial.

Das imagens comumente relacionadas ao universo temático feminino, várias são encontradas na obra de Cecília Meireles. As sensações aromáticas estão fortemente presentes em versos como "Até hoje penso nas rosas de areia, / nos ventos de vidro, nos ventos de prata, / cheios de um **perfume** quase doloroso." (MEIRELES, 2001, p. 350, grifo nosso), também há flores, "Tu és como o rosto das **rosas**: / diferente em cada **pétala**" (MEIRELES, 2001, p. 269, grifos nossos), podemos ainda nos deparar com a noite e o mar, "Alta **noite**, **lua** quieta, / muros frios, **praia** rasa." (MEIRELES, 2001, p. 350, grifos nossos).

A lista se estende, sendo possível também encontrar pérolas, estrelas, orvalho e até corações, que, geralmente, não são tratados da maneira como tradicionalmente se espera que a mulher o faça, como, por exemplo, nos versos "Meus pensamentos sem tristeza / de novo se debruçarão / entre o acabado **coração** / e o horizonte da língua presa" (MEIRELES, 2001, p. 236, grifo meu). Ao falar de coração, comumente se espera que a mulher fale do sentimento amoroso. Cecília muitas vezes evita esse caminho, construindo outras relações, como nos versos citados, em que o coração aparece como indicativo da morte do eu lírico. Essas imagens são recorrentes, aparecem repetidas vezes, em alguns momentos juntas, relacionando-se e criando o universo que Ana Cristina Cesar chamou de "sensível", "inefável, profundo".

As coincidências com o que é considerado pela opinião tradicional da sociedade como constituinte do universo feminino continuam. Temos ovelhas, natureza, saudade, a presença do belo, o tom misterioso, a transcendência, a nebulosidade. Diante da presença desses temas na poesia cecilianiana, torna-se fácil relacioná-la ao imaginário popular. Tratando de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, Cesar nos diz que

A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino. Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, *femininos* portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher,

violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá? (CESAR, 1994, p. 139, grifo da autora).

A partir disso, entendemos que há um esforço, por parte da crítica, em cristalizar esse ponto de vista sobre a obra de Cecília Meireles, dando destaque para temas que correspondem ao "ideário tradicional ligado à mulher", como pontua Cesar. Ela ainda aponta que há um possível apagamento de "temas de mulher", ou seja, que a poetisa passou despercebida por temas que tratassem das experiências do feminino. Porém, a presença daquilo que é identificado como constituinte do universo imagético feminino ao longo da obra da autora não silencia, como sugere Cesar, os "temas de mulher", ou seja, não mascara questões de gênero, apenas revela características e modos de fazer poético que são próprios da poetisa. É dentro deste universo que a escritora coloca assuntos relacionados às experiências e sentimentos vivenciados pelas mulheres.

Também é importante lembrar que classificar temas e abordagens poéticas como pertencentes de um ideário feminino é limitante e controverso. O mesmo conjunto de imagens metafóricas pode ser usado tanto por autores quanto por autoras, sem que isso seja indicativo definitivo sobre o gênero de quem escreve.

Roger Bastide, em seu artigo "Poesia masculina e poesia feminina" também comenta o assunto. Ele observa que o mar é um elemento presente na obra de Cecília Meireles e que se relaciona com sentimentos e experiências psíquicas. Da mesma forma, ele afirma que essa imagem não é encontrada apenas em obras produzidas por mulheres, mas também em textos escritos por homens. Para ele

O feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciarmos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino a não ser por certos detalhes difíceis de serem definidos: - o gosto pela música oposto ao da plástica, uma certa prolixidade oposta à rigidez da forma. Mas mesmo assim, ainda estamos no social e podemos encontrar a prova disso em que segundo as épocas ou o pudor ou o exibicionismo serão considerados caracteres da sensibilidade feminina. (BASTIDE, 1970).

Dessa maneira, entendemos que, segundo a visão de Roger Bastide, a poesia é, antes de tudo, social. A instância feminina ou masculina existe enquanto houver a sexualidade, o corpo, a matéria. Nos versos há o distanciamento do físico, portanto ela é um produto do meio. Para ele, a escrita literária estaria sujeita a determinadas preferências relacionadas ao gênero feminino ou masculino, como escolhas métricas e lexicais, ainda que a pessoa que escreve esteja sujeita às tendências de sua época.

O crítico afirma, no trecho citado, que a diferença entre feminino e masculino só é possível na sexualidade e que o resto são considerações sociais. Ainda assim, ele identifica certos aspectos como próprios da mulher ou do homem, apontando, por exemplo, a prolixidade como traço literário feminino e a forma rígida como aspecto do masculino. Dessa forma, Bastide cai em sua própria armadilha ao aproximar formas de escrita ao gênero do autor. O social certamente tem sua parcela de responsabilidade na fixação de imagens tradicionais sobre o feminino e o masculino, mas isso não deve ser fator limitante das possibilidades de ser e, por consequência, de escrever.

Ainda tratando sobre o assunto, Bastide chega à conclusão de que qualquer discussão acerca do gênero do autor se faz pequeno detalhe diante da grandeza da obra:

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer. (BASTIDE, 1970).

Bastide encontra uma fácil solução para uma difícil questão. Na verdade, ele nada mais faz do que mascarar toda uma problemática acerca da autoria feminina e do que a caracteriza ou não. Para evitar o debate, os deslizos e as contradições, opta-se por deleitar-se com as obras poéticas, independente das reflexões que ela suscita. Este posicionamento revela mais uma forma de apaziguar a questão e tirar de foco as pendências sobre a autoria feminina e seus escritos.

A questão da autoria feminina não deve ser deixada de lado, como foi feito pelo crítico. Ela é importante na medida em que evidencia os modos da mulher de fazer literatura, alargando as possibilidades de escrita ao invés de limitá-la. A tentativa de definição do que é feminino ou não deve ser deixada de lado, porém, a compreensão das várias formas de ser mulher, não.

Durante muito tempo Cecília recebeu, e ainda recebe, o tratamento de poeta, além de ser frequentemente elogiada por tratar de temas neutros:

O fato de sua poesia falar, muitas vezes, a partir de um ponto de vista universalista, evitando o uso da acepção de gênero que cabe de nascença à sua autora; o fato de sua obra, de uma maneira geral, praticar uma espécie de "estética da ascese", de "escalada para o sublime", de "ponte para o elevado", nas palavras de Sanches Neto – podem explicar tal estado de coisas. É de se cogitar, pois, que tais procedimentos poéticos concorreram substancialmente para que Cecília fosse vista de maneira neutral a que, de certeza, o masculino "poeta" podia representar com mais propriedade. Além do mais, a sua contiguidade espacial e temporal com uma poesia de extração fortemente feminina – como é a de Gilka Machado ou, como é o caso menos pronunciado de Adalgisa Néri, mas igualmente envolvente – deve ter favorecido para conferir a uma o epíteto de "poeta" e às outras o epíteto de "poetisa" (DAL FARRA, 2006).

Com as palavras de Maria Lúcia Dal Farra, percebemos que a questão da autoria masculina ou feminina não foi deixada de lado em prol da obra. De uma forma ou de outra, a problemática do gênero do autor sempre acaba aparecendo, e é importante que assim o seja. Ao olharmos para o cânone literário, tanto do Brasil quanto o de qualquer outro lugar, percebemos a quase ausência de mulheres escritoras. A crítica feminista vem trabalhando na investigação dos motivos dessa lacuna, tendo por princípio a exclusão da mulher do espaço público e das escolas.

A posição da crítica tradicional, explicitada por Dal Farra, remete ao estereótipo feminino bem visto na sociedade da época. As mulheres deveriam escrever e portar-se de maneira bem comportada e tratar de assuntos sublimes, evitando falar do corpo e da sexualidade. É possível acreditar que a ênfase da crítica nestas características acabou por firmar o lugar de Cecília no ambiente literário, já que, como dito anteriormente, a poetisa correspondia ao que a sociedade espera de uma figura feminina pública. Além disso, essa visão também contribuiu para que a

sua poesia fosse vista como universal e neutra, ao invés de marca da experiência feminina.

Susana Funck, no artigo “Da questão da mulher à questão do gênero”, afirma que,

Embora a literatura seja tradicionalmente reconhecida como manifestação artística das aspirações ou características de uma certa cultura em certo momento, enfim, de uma situação histórico-cultural específica, até muito recentemente o escritor era visto como um ser assexuado, ou quando muito andrógino. A especificidade de sexo/gênero, ao ser afirmada, trazia consigo quase sempre a marca de inferioridade, como na conotação normalmente atribuída à categoria de *poetisa*. (FUNCK, 1994, p. 17, grifo da autora).

Com o trecho de Funck, é possível perceber como de fato a posição neutra de Cecília, que, supostamente, não trazia o feminino à tona, garantiu um lugar sólido para a escritora no cânone literário. Ainda segundo a autora, a literatura tem como base o conceito de “universalidade”, de forma que, o fato de Cecília tratar de assuntos que não diriam respeito exclusivamente ao feminino ou ao masculino, mas sim à existência em si, acabou por consagrar seu nome entre os grandes, afinal, trata-se do mesmo material poético e da mesma visão literária sobre o mundo. É também necessário considerar que, juntamente com o tema universal, há o próprio fazer poético, que foi elogiado pela crítica e também é critério de canonização de um nome.

Segundo Elódia Xavier, em seu artigo intitulado “Para além do cânone”, “a crítica oficial, com raras exceções, atribuía um estatuto inferior à mulher escritora e cobrava dela formas consideradas mais adequadas à ‘sensibilidade feminina’” (XAVIER, 1999, P. 18). A adequação de Cecília não estava apenas no que diz respeito à sua literatura, mas também no que tradicionalmente se esperava de uma mulher. Seus assuntos eram considerados elevados e seu vocabulário era tido como bem escolhido e nobre. Além disso, a poetisa também correspondia ao que a sociedade cobrava de uma mulher respeitável, ou seja, tinha família, marido e exercia funções que, no momento histórico, já eram ocupadas por mulheres ao mesmo tempo em que dava conta de manter o lar bem cuidado. Como afirma Sylvia

Riverrun (1994), Cecília era, até onde os olhos públicos podiam ver, "toujours une femme bien élevée".² (RIVERRUN apud CESAR, 1994, p. 142)

Ainda sobre a universalidade da literatura, Elaine Showalter, no texto "Introduction: The rise of gender", diz: "feminist criticism had demonstrated that the assumed universality of the literary canon was a patriarchal myth, and that what was usually called 'literary' was in fact 'men's writing'"³ (SHOWALTER, 1989, p. 5). O cânone literário possui a característica de ser universal, constituindo um conglomerado de títulos que representam o que se produziu de mais importante na literatura. Porém, toda sua base foi construída em períodos em que os homens possuíam total controle sobre o que circulava, de forma que o cânone engloba, em sua maioria, obras de autoria masculina, já que as de autoria feminina eram deixadas em segundo plano, como explica Zolin:

O cânone literário (...) sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. (ZOLIN, 2005, p. 275)

Dessa forma, percebemos que o que foi considerado universal pelos críticos de Cecília Meireles era, na verdade, o correspondente da escrita do homem, ou seja, da visão masculina sobre o mundo e sobre o universal, ainda que com as características femininas apontadas pela crítica e correspondentes com a visão tradicional sobre a mulher. Nessa trajetória, poemas que contêm uma visão sobre a figuração do feminino foram esquecidos e considerados como menos representativos no conjunto poético da autora.

O posicionamento e atributos literários observados na obra da poetisa garantiram a ela um bom lugar no grande cenário literário. Porém, um pequeno número de escritoras conseguiu o mesmo. A rara presença feminina no cânone

²"Sempre uma mulher bem-educada", tradução livre.

³"A crítica feminista tem demonstrado que a suposta universalidade do cânone literário era um mito patriarcal e que o que era habitualmente chamado 'literatura' era na verdade a 'escrita do homem'", tradução livre.

literário, principalmente até o século XIX, não significa necessariamente a inexistência de escritoras. Ria Lemaire diz que

A história literária, da maneira que vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que em assuntos de homem, não há espaço para mulheres 'normais' (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Lemaire nos mostra que, assim como em toda a história humana, o cânone literário sempre privilegiou os escritos masculinos, excluindo grande parte da produção feminina. Para tentar compreender esta situação, a autora considera importante lembrar que as tradições literárias, tanto a feminina quanto a masculina, tiveram início de forma oral. As apresentações literárias dos homens se aproximavam da narrativa épica e contavam feitos heroicos, enquanto as das mulheres se aproximavam da narrativa lírica, com as quais expressavam sentimentos. Afirma Lemaire:

Nas comunidades tradicionais europeias, havia duas culturas diferenciadas, que tinham por base a divisão econômica de trabalho entre os sexos: a cultura dos homens e a cultura das mulheres. Os universos culturais dos homens e das mulheres desenvolveram-se num patamar de igualdade, mas em duas linhas diversas, cada sexo possuindo seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de dançar e cantar. (LEMAIRE, 1994, p. 63).

Segundo Lemaire, a transição desse período literário oral para o escrito ocorreu de forma lenta. Progressivamente, a literatura partiu da oralidade para formas mais primitivas de escritas, para então evoluírem para formas mais elaboradas. Posteriormente, com o surgimento da imprensa e dos meios de

comunicação em massa, a literatura tomou a forma que possui hoje. Como é possível notar com o diminuto reconhecimento da literatura de autoria feminina, este processo evolutivo da escrita não beneficiou a todos, privilegiando uma parcela masculina e predominantemente branca da sociedade, o que resultou na exclusão e silenciamento das mulheres.

Em sociedades patriarcais, é de se esperar que a mulher seja silenciada. Sendo o chefe da família, o homem é também o líder da sociedade, é o sexo que possui permissão de transitar e atuar no espaço público, de tomar decisões por ele e pelos outros. Dessa forma, ele é o detentor da palavra, sendo o responsável por fazer e escrever a história. Às mulheres restava o espaço privado, único local onde elas podiam transitar e ter alguma voz e autoridade. Dessa forma, ainda que tentassem e tivessem talento para isso, elas não faziam parte da história nem do cânone literário, relegadas que estavam à casa e à falta de estudos.

A exclusão das mulheres do campo literário não impediu que algumas talentosas escritoras surgissem. O trabalho da crítica feminista revisionista é importante no sentido de resgatar tais escritoras e reconstruir a história literária, devolvendo a voz às mulheres. Para Lemaire,

A reescrita da história da literatura ocidental demanda três atividades distintas: 1. A desconstrução da história literária tradicional como parte do discurso das ciências humanas. 2. A reconstrução das diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e/ou silenciadas. 3. A construção de uma nova história literária, como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero. (LEMAIRE, 1994, p. 67).

Tendo isso em vista, o trabalho de trazer novas leituras acerca de obras com autoria feminina, como é o caso da proposta desta pesquisa, contribui para construção da história da literatura feita por mulheres, já que parte do ponto de vista das representações femininas. Com o trabalho de resgate torna-se também possível reconstruir as lacunas deixadas pela predominância masculina na história literária. Dessa forma, percebemos que a escrita de autoria feminina se desenvolveu antes do que o cânone literário comumente nos traz.

A partir do século XIX já é possível perceber o início da participação das mulheres no cenário literário, ainda que de forma lenta. No Brasil, um dos primeiros exemplos de escritoras data também do século XIX, sendo deixado de lado em seu tempo e, atualmente, resgatado pelos estudos de crítica feminista. Segundo Elódia Xavier (1999), o romance *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, é considerado a primeira narrativa de autoria feminina brasileira. Ela fala sobre o romance:

Com seu estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, o romance reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor (XAVIER, 1999, p. 2).

No campo de luta feminista, Constância Lima Duarte (2003) estuda o surgimento e obra, também no século XIX, de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no estado do Rio Grande do Norte. Segundo Duarte, Nísia Floresta "teria sido uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada 'grande' imprensa" (DUARTE, 2003, p. 153). O primeiro livro da autora intitula-se *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832. Segundo Duarte, esta é a primeira obra no país a tratar do direito das mulheres ao estudo, ao trabalho e ao respeito.

Na poesia, Duarte (1997) lembra de Auta de Souza (1876 – 1901), também do Rio Grande do Norte. Sobre sua obra, Duarte afirma

Que além dos poemas publicados sob o título de *Horto*, escreveu ainda outros que teriam sido reprovados pelos irmãos, também poetas e intelectuais, por não considerá-los adequados à exposição pública. Consta que Auta de Souza foi noiva e que esses poemas seriam de amor e inspirados no homem amado. (DUARTE, 1997, p. 87).

No Rio de Janeiro, há a poetisa Gilka Machado, que viveu de 1893 a 1980. Como informa Céli Regina Jardim Pinto (2003), a escritora também se envolveu no mundo político, atuando como uma das fundadoras do Partido Político Feminino em

1910. Além disso, sua poesia, que trata, em alguns momentos, de temas relacionados ao corpo feminino, choca a sociedade. Segundo Dal Farra,

Gilka será hostilizada em virtude do teor dessacralizante da sua poesia de mulher, a ponto de a crítica da época sentir como imperiosa a necessidade de separar, compartimentando para o público, a mulher que comparecia nos seus poemas daquela que os produzia. (DAL FARRA, 2002, p. 340).

As fortes críticas à sua obra, principalmente às temáticas sensuais, provocantes e com teor questionador acerca da posição feminina na sociedade, levaram ao silenciamento da poetisa.

Em diversos lugares, o desenvolvimento literário das mulheres aconteceu de maneira gradativa. Durante este processo, sentiu-se falta de um instrumento metodológico para lidar com os textos de autoria feminina. Na tentativa de suprir essa falta de material, Elaine Showalter buscou entender por qual viés esta produção literária deveria ser observada.

Segundo a autora, em seu artigo "A crítica feminista no território selvagem", a crítica feminista passou um longo período sem ter exatamente um método de análise, uma base teórica sólida para leitura e interpretação de textos. O que havia, naquele momento, era um apanhado de estratégias que não atendiam às necessidades de todos os grupos⁴. Haveria, dessa forma, a necessidade de se unificar as necessidades das diversas formas de crítica.

Para Showalter, este "impasse teórico" era, na verdade, uma fase evolutiva. Com o avanço dos estudos, notaram-se duas formas de crítica feminista:

⁴A saber: as críticas negras, que buscavam analisar juntamente a questão racial e política nas obras de autoria feminina; as feministas marxistas, que procuravam colocar a questão da classe social ao lado da questão do gênero como fatores determinantes do texto produzido por mulheres; as historiadoras, que se preocupavam com o resgate da tradição literária feminina esquecida; as críticas freudianas e lacanianas, que buscavam relacionar a mulher com a significação e a linguagem, e, finalmente, as críticas que enfocavam a metodologia desconstrucionista, que almejavam alcançar uma crítica literária textual e feminista ao mesmo tempo.

A primeira forma é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos (...). Este conflito revigorante com a literatura, que chamarei de leitura feminista ou crítica feminista, é em essência uma forma de interpretação, umas das muitas que qualquer texto completo irá acomodar e permitir. É muito difícil propor coerência teórica numa atividade por natureza tão eclética e diversificada, embora, como prática crítica, a leitura feminista certamente tem exercido muita influência. (SHOWALTER, 1994, p. 26).

Essa forma de crítica feminista pretende lançar mão de novas leituras de textos já existentes, geralmente de autoria masculina, porém partindo da ótica da leitora mulher e da observância das personagens femininas e seus papéis sociais. Na verdade, este modo de crítica nada mais é do que a exploração do pluralismo dos textos literários, que podem sempre ser interpretados de diferentes maneiras, de acordo com o aspecto que o leitor pretende ressaltar.

Este tipo de leitura pode ser considerado interessado, já que, no caso da crítica feminista, propõe atentar para as características do texto partindo do ponto de vista da autoria feminina. Porém, como diz Rita Terezinha Schmidt, em seu artigo intitulado “Da ginolatria à genologia”,

A essa perspectiva inovadora que relativiza o sujeito e o objeto do conhecimento, acrescenta-se outro elemento fundador. Trata-se da vinculação explícita, e abertamente assumida, entre interesse e conhecimento. Numa primeira instância, tal vinculação implica um deslocamento da concepção de saber do campo conceitual da neutralidade para o campo do interesse emancipatório. Pergunto: não está o conhecimento, desde a gênese das Humanidades, comprometido com os processos de reprodução e produção de vida social e de solução de seus problemas sistêmicos pela afirmação das atividades humanas do trabalho e da interação, atividades essas que tornam possível nossa autoconcepção? A esse comprometimento que antecede o conhecimento e que se articula via conhecimento, chamo *interesse*. (SCHMIDT, 1994, p. 28-29, grifo da autora).

Assim sendo, não só a leitura que parte da crítica feminista é interessada, mas toda e qualquer leitura. Aquela que se propõe desinteressada pode buscar, na verdade, uma visão de mundo que corresponde aos valores tradicionais, ou seja, um

enfoque masculino, branco e de classe dominante. Toda forma de conhecimento, segundo a autora, é movida por interesse, uma vez que corresponde a determinado comprometimento, ainda que seja com a tradição e com o cânone. Para que a aprendizagem aconteça é necessário movimento, é preciso escapar do modelo androcêntrico e ir em direção às releituras baseadas na experiência feminina.

Essa primeira forma de crítica feminista é válida na medida em que contribui para formar uma imagem sólida da maneira como a mulher e a própria sociedade eram vistas pelos escritores. A partir desta releitura, é possível perceber o papel social feminino e as relações entre sociedade e mulher, revelando as tradicionais representações femininas consolidadas ao longo do tempo.

Como dito anteriormente, há duas formas de crítica feminista percebidas por Showalter:

A segunda forma de crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Esse viés discursivo crítico feminista não possuía, até o momento, um termo adequado. Para resolver o problema, Showalter criou o termo *gynocritics*, ou ginocrítica, em português. Tendo estabelecido a teoria e a forma de designação deste modo de crítica feminista, buscou-se entender qual a diferença entre as obras de autoria feminina e as de autoria masculina, além de investigar se é realmente possível considerar as mulheres como um grupo literário separado do dos homens.

Na tentativa de entender as particularidades da literatura produzida por mulheres, Showalter tomou quatro caminhos que, apesar de diferentes, se complementam: a escrita e o corpo, a escrita e a linguagem, a escrita e a psique feminina e, finalmente, a escrita e a cultura da mulher.

A crítica biológica procura entender como o corpo interfere na escrita, como o texto está vinculado com a anatomia de sua autora. O risco de assumir puramente esta postura encontra-se na facilidade de retornar às raízes essencialistas e às

teorias fálicas, que afirmam que as mulheres não possuem um órgão que gere textos. Apesar disso, essa perspectiva é importante na medida em que

As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias. (SHOWALTER, 1994, p. 35).

Ainda tratando sobre a crítica feminista que procura analisar o viés biológico, Showalter (1994) afirma que ela se torna íntima e com tons confessionais, porém inovadora em seu estilo e forma.

Buscar no texto literário a presença do corpo feminino não é uma metodologia totalmente eficaz, já que a literatura, na maioria das vezes, se sobrepõe ao gênero de seu autor. Há escritoras que colocam o corpo de forma mais evidente em sua obra, explorando a anatomia e sensualidade femininas, como é o caso de Gilka Machado. Em contrapartida, há casos em que esses aspectos do corpo ficam velados, dando espaço às outras formas de exploração da corporeidade feminina, como acontece na obra de Cecília Meireles.

A segunda forma de olhar para o texto de autoria feminina, a partir da linguagem, questiona se

Os homens e as mulheres usam a língua de forma diferente; se as diferenças sexuais no uso da língua podem ser teorizadas em termos da biologia, da socialização ou da cultura; se as mulheres podem criar novas linguagens próprias; e se a fala, a leitura e a escrita são todas marcadas por gênero. (SHOWALTER, 1994, p. 35).

Para Showalter (1994), o problema da linguagem encontra-se no seguinte paradoxo: é necessário escrever para sair do silêncio a que as mulheres foram relegadas durante o processo histórico; porém, se o fizerem tal como os homens, entram para a história subjugadas. Para resolver a questão, a mulher precisaria

construir sua escrita dentro do sistema discursivo masculino, mas de forma a desconstruí-lo.

No mesmo artigo, Showalter fala do mito antigo da linguagem das mulheres, que seria a linguagem do segredo, uma língua que só o sexo feminino dominava. Ao mesmo tempo, ela questiona se seria possível criar hoje novas línguas para o uso exclusivo de mulheres. A resposta à essa pergunta seria tão absurda quanto ela própria. Não há como, nos dias atuais, criar uma linguagem para o que é considerada erroneamente uma minoria. Showalter propõe então uma alternativa para a questão:

A tarefa apropriada para a crítica feminista, acredito eu, é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais. O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio. (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Em relação a isso, é possível perceber o constrangimento social diante de autoras que usam a linguagem de forma livre. De acordo com a visão tradicional, a mulher deveria usar sempre uma linguagem polida e discreta. Dessa maneira, elas estariam ainda se expressando de acordo com as normas patriarcais. Para romper com essa situação, seria necessário se apropriar da língua e usá-la com liberdade.

A terceira forma de crítica feminista, a que se preocupa com a psique da mulher, engloba as outras duas críticas anteriormente citadas. Showalter assim a define:

A crítica feminista psicanaliticamente orientada situa a diferença da escrita feminina na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo. Ela incorpora os modelos biológico e linguístico da diferença de gênero numa teoria da psique ou do eu femininos, moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual. (SHOWALTER, 1994, p. 40).

Esse viés de crítica mostra, segundo Showalter, como as diversas relações entre personagens femininas, além dos relacionamentos reais, ou seja, entre escritoras, são afetadas pela psicodinâmica dos vínculos existentes entre as mulheres. É possível observar como os laços entre as autoras transparecem em seus textos, seja na forma de intertextualidade seja na maneira como elas se relacionam perante a noção de história literária e a tentativa de inclusão de suas colegas no processo histórico. Essa corrente crítica pode também explicar diversas proximidades temáticas e de estilo, mesmo entre escritoras de realidades culturais distintas.

No contexto brasileiro, é possível perceber o relacionamento entre escritoras como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, entre outras escritoras brasileiras e também latino-americanas, como indica Jacicarla Souza da Silva (2012) em seus estudos sobre as relações entre escritoras na América latina e sobre as consequências dessas interações em suas obras literárias. Segundo a pesquisadora, “a formação e a articulação desses núcleos femininos serão fundamentais para que essas mulheres consigam integrar os espaços dominados pelo homem” (SILVA, 2012, p. 10).

Finalmente, há a quarta e última forma de crítica apontada por Showalter, que seria baseada na cultura da mulher, relacionando escrita e cultura femininas. Para ela,

Uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais e culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

A crítica feminista com base na cultura da mulher, por ser abrangente, considera diversas diferenças entre as escritoras, como raça, classe social, história e

nacionalidade. Dessa forma, elas formam um tipo de experiência coletiva, pela qual se sentem unidas no tempo e espaço.

Para explicar no que consiste a visão sobre a cultura da mulher, Showalter nos mostra dois modelos culturais. O primeiro, correspondente às opiniões vitoriana e jacksoniana do século XVIII e XIX, coloca a esfera cultural feminina totalmente separada da masculina, ou seja, homens e mulheres possuíam papéis sociais totalmente distintos, sendo a mulher sempre subordinada ao homem.

O segundo modelo, baseado nos estudos de Shirley e Edwin Ardener, por volta da década de 1970, difere no sentido em que as esferas culturais não são mais tão separadas, ou seja, há entre elas um grande espaço de intersecção. Os homens continuam figurando como a cultura dominante, porém há a possibilidade de participação feminina, ainda que respeitando os limites impostos pelo grupo masculino. É interessante notar que, apesar da área de intersecção, há também áreas exclusivamente masculinas e femininas. A masculina é de conhecimento das mulheres, já que faz parte da cultura dominante, enquanto a feminina representa a cultura de ordem silenciada e desconhecida pelos homens. A essa área é dado o nome de "zona selvagem".

Showalter conclui que a escrita de autoria feminina faz parte de ambas as tradições literárias, masculina e feminina, e afirma que

O conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração: na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um "discurso de duas vozes" que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. (SHOWALTER, 1994, p. 50).

Considerar a literatura por meio da crítica feminista baseada na cultura da mulher implica em considerar todas as outras metodologias como um apanhado de possibilidades analíticas que se complementam. Para formar a chamada "cultura da mulher", é necessário levar em conta todos os aspectos que dela participam. É dessa maneira que a crítica feminista procura abordar as obras produzidas por mulheres, considerando-as como um todo permeado de particularidades atreladas à sua visão de mundo enquanto indivíduo que vivencia o ser mulher.

Para a realização deste trabalho, pretendemos lançar mão do instrumento teórico de Elaine Showalter. A literatura de autoria feminina deve ser encarada aqui como uma construção cultural, ela é o resultado da interação entre a mulher e o meio social em que vive, entre ela e o homem, enfim, entre ela e o ambiente público e também o privado. A apropriação da crítica de Showalter nos dará condições de lançar uma nova perspectiva acerca da obra de Cecília Meireles. Assim como outras produções de autoria feminina, seus poemas possuem mais de uma voz, e uma delas representa a mulher.

CAPÍTULO SEGUNDO

O EU LÍRICO FEMININO E O TU

*“Parecia que ia morrendo
e revivia.
E girava saias imensas,
maiores do que a noite e o dia.
Rouca, delirante, aguerrida,
pisando a morte e os maus agouros,
“olé!” – dizia.”*

(Cecília Meireles)

Meninas em luto, mulheres que iniciam e passam adiante tradições, mães, esposas, filhas, sereias, netas, mulheres que se misturam com o todo e com a natureza, enfim, meninas e mulheres. Muitas são as representações femininas na obra poética de Cecília Meireles. A poetisa monta um leque com imagens do feminino que figuram em diferentes instantes e que envolvem questionamentos sobre o eu, a busca de um nome e de um autorretrato, as diversas formas de interação com o meio natural e social, a beleza, a solidão. Todos esses sentimentos transitam em seus poemas misturados com as experiências vividas pelas mulheres representadas em sua obra.

Os poemas selecionados para análise apresentam mulheres em diferentes situações sociais. Em alguns casos, o eu lírico fala sobre si partindo puramente de seu interior, sem a interferência de um diálogo com o outro. Já em outros momentos, o sujeito poético trata de si mesmo partindo da relação que possui com um “tu” presente no poema.

Neste primeiro momento, trataremos de poemas cuja figura feminina é construída com a presença do diálogo com o outro. São eles: “Dolorosa”, “Lamento da mãe órfã”, “Lamento da noiva do soldado”, “Lua adversa” e “Epitáfio da navegadora”.

Em “Dolorosa”, veremos que o eu lírico feminino relembra a morte de sua mãe, ocorrida em algum momento de seu passado. Falando do presente, o sujeito poético vive a falta que sente da figura materna, evocando-a durante todo o poema. Já em “Lamento da mãe órfã”, encontramos a mãe ocupando o lugar do eu lírico feminino. Aqui é a figura materna que lamenta a partida do filho, pedindo a ele uma união irrealizável.

No poema “Lamento do soldado”, a mulher que possui voz fala sobre a partida de seu noivo, a quem ela interroga sobre como sobreviver diante de sua ausência. “Lua adversa” possui um eu poético que fala sobre sua característica de estar sempre mudando de opinião e de vontades, tal como a lua muda de fase. Aqui, o interlocutor é o suposto par afetivo, com quem a relação amorosa não se concretiza. Finalmente, o poema “Epitáfio da navegadora” dá vida a um eu lírico que pede a seu interlocutor que passe sua história adiante após sua morte, a fim de eternizá-la na memória tal como ela se eterniza no todo universal.

Como poderemos ver, a interlocução é importante na medida em que permite que o eu lírico entre em contato com partes de si mesmo e as revela ao leitor. O papel do diálogo nos poemas cecilianos foi o tema central dos estudos realizados por Márcia Eliza Pires, que procurou compreender a presença do interlocutor tanto nas crônicas quanto nos poemas da autora de *Viagem*. Segundo ela,

Uma das características principais da obra de Cecília Meireles é a procura por revelar o aspecto poético inerente a cada ser e coisa. Esse dado é ainda intensificado quando nos deparamos com textos cuja construção se baseia na conversação. (PIRES, 2014, p. 08)

Assim, a revelação do eu lírico feminino, quando acompanhada da comunicação com o outro, acontece de forma mais acentuada e enérgica. Ao falar sobre a relação que possui com o “tu”, o sujeito poético fala sobre si e sobre sua percepção da situação. Sobre essa forma de interação entre voz poética e o interlocutor, Pires (2014) ainda nos informa que

O “tu” traduz a perplexidade diante da irreversibilidade do tempo; promove a descoberta da amplidão poética nas espécies vivas mais ínfimas e insignificantes; evoca a tensão entre essência e aparência; reflete sobre a confluência entre vida e morte; discute o próprio ofício do canto e, finalmente, de acordo com as reações que apresenta, reflete os diversos prismas da personalidade do próprio sujeito poético. (p. 08 – 09)

Conforme ela nos diz, o interlocutor pode trazer à tona aspectos da personalidade do eu lírico. Assim, veremos de que maneira as relações sociais estabelecidas com o outro revelam a imagem do eu lírico ao leitor.

2.1. A mulher como filha

“Ninguém tirava das caixas nem as mantilhas nem os chapéus de pluma, ninguém usava mais anéis, ninguém calçava os sapatinhos de bico fino, ninguém vinha dormir naquelas sedas lindas, que esperavam, guardadas... Foram ladrões que levaram tudo... ah! Ladrões...? Não... – a morte.”

(Cecília Meireles)

Dolorosa

Minha Mãezinha, que foste embora
Toda de roxo, com tantas flores
Que parecias Nossa Senhora
Das Dores,
Minha Mãezinha, que foste embora...

Minha Mãezinha, nesta hora triste,
Por que não surges na minha frente.
De olhos fechados, como partiste,
Somente...
Minha Mãezinha, nesta hora triste...

Minha Mãezinha, por que não trazes
A mim, cercada de glórias fúteis,
O teu consolo, que não tem frases
Inúteis...
Minha Mãezinha, por que o não trazes?

Minha Mãezinha, já sofri tanto
Que arrasto uma alma desiludida,
Pela paisagem de desencanto
Da vida...
Minha Mãezinha, já sofri tanto!

Minha Mãezinha, minha Mãezinha,
Por que nos braços tu não me levas?
Eu talvez tenha de andar sozinha
Nas trevas...
E eu sinto medo, minha Mãezinha!
(MEIRELES, 2001, p. 95-96)

O poema intitulado "Dolorosa", do livro *Baladas para El-Rei*, de 1925, possui eu lírico feminino, marcado em versos como "a mim, cercada de glórias fúteis" e "eu talvez tenha de andar sozinha". O sujeito poético lamenta, ao longo das estrofes, a falta que sua mãe faz em sua vida. Devido à presença de verbos como "parecias" e "partiste", conjugados no pretérito, é possível imaginar que há uma distância temporal entre a morte da mãe e o momento da composição poética.

O poema possui estrutura fixa, contando com cinco estrofes de cinco versos cada. O quarto verso é sempre dístico, enquanto os outros são eneassílabos. As rimas são cruzadas, seguindo o esquema ABABA

É perceptível também o uso de verbos no presente e de reticências, que conferem ao poema um tom de súplica, como se o eu lírico fizesse uma espécie de oração à sua mãe. A presença de apenas uma palavra no terceiro verso de cada estrofe, seguida do vocativo "Minha Mãezinha", reforça esse tom, além de causar uma pausa para retomada de fôlego, como se a voz do eu lírico estivesse pesada:

Minha mãezinha, por que não trazes
 A mim, cercada de glórias fúteis,
 O teu consolo, que não tem frases
 Inúteis...
 Minha mãezinha, por que não o trazes?
 (MEIRELES, p. 95, 2001)

A repetição do vocativo cria um eco no poema e revela a necessidade de atenção que o eu lírico feminino sente. Mesmo sabendo que não terá resposta, ele chama por sua mãe, numa tentativa de atrair o olhar deste tu para si mesmo, tal como um filho pequeno faz nas mais diversas situações.

Logo na primeira estrofe, o eu lírico compara a imagem de sua falecida mãe com a de Nossa Senhora das Dores. O título do poema pode ser visto como uma referência à santa, que, em alguns lugares, é chamada de *Mater Dolorosa*. Além dessa possibilidade, o título, "Dolorosa", também pode se relacionar com o estado emocional do eu lírico, que se encontra lastimoso pela falta que sente e, portanto, necessitado da atenção do tu.

A relação entre mãe e filha é, em alguns casos, sentimentalmente intensa. Como descrito por Beauvoir (2009), a menina, em certos casos, é muito dependente da mãe e, por isso, as relações entre elas são caracterizadas por um caráter dramático. Ao nomear seu poema-lamento com o adjetivo “dolorosa”, o eu lírico maximiza o aspecto sentimental dessa relação precocemente finda. Tanto a lembrança do falecimento materno quanto o momento presente da escrita, tornam-se graves. Tudo se transforma em dor, queixa e falta.

Nossa Senhora das Dores é um dos vários nomes que Maria recebeu ao longo do tempo na tradição cristã. Ele se refere às sete dores que Maria sofreu durante sua vida, sendo elas: a profecia de Simão sobre Jesus; a fuga da sagrada família para o Egito; o desaparecimento de Jesus ainda menino por três dias; o encontro de Maria e seu filho a caminho do Calvário; o sofrimento e a morte de Cristo na cruz; o recebimento do corpo de seu filho tirado da cruz; o sepultamento do corpo de Jesus no Santo Sepulcro. Quanto à iconografia, Nossa Senhora das Dores é representada com sete espadas atravessadas em seu coração. Em alguns casos, há apenas uma grande espada simbolizando as sete aflições.

É interessante notar que o sofrimento, no caso de Nossa Senhora das Dores, é sentido pela perda de seu filho. No poema, a mãe não possui voz, ou seja, o leitor nada sabe de seus sentimentos e pesares. Dessa forma, o símbolo de padecimento materno é invertido, passando a se relacionar com o pesar da filha em relação à morte da mãe.

Além de comparar sua mãe à santa, o eu lírico diz que ela partiu “toda de roxo” e com muitas flores, sendo que esta deve ter sido a última visão materna que ele teve. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o roxo “é a cor do luto ou do semiluto em nossas sociedades ocidentais” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 960). Postas neste contexto, as flores também podem ser associadas ao pesar, uma vez que sempre são ofertadas durante o velório.

Também é importante lembrar que o roxo, na tradição cristã, é a cor da quaresma, que é o período de 40 dias que antecede e simboliza a preparação para a Páscoa. Este período é reservado, segundo os costumes cristãos, para penitência e arrependimento dos pecados, além de ser também um momento de buscar melhorias enquanto fiéis e também em suas vidas fora da igreja. Na quaresma, a cor

roxa simboliza o luto pela morte de Cristo e a punição das ofensas. Esse teor cristão reforça o emprego de aspectos cristãos e, mais especificamente, católicos no poema.

A evocação da cor e de suas possíveis simbologias reforça o sentimento de luto que a menina viveu. O distanciamento temporal entre o momento da escrita e a morte da mãe coloca em evidência o fato de que ela ainda vivencia a experiência de perda e falta pela qual passou.

Graças à presença do grau diminutivo, o vocativo "minha mãezinha" possui um tom emocional carregado de pesar. O mesmo sentido pode ser notado com o próprio título, "dolorosa", que possui significado de lástima e traz à memória do leitor palavras como chorosa ou lastimosa.

A saudade que o eu lírico feminino sente se relaciona mais com a ideia da relação afetiva e conforto sentimental que sua mãe poderia lhe oferecer, do que com a presença física e rotineira da mesma. Os versos "Minha Mãezinha, nesta hora triste, / Por que não surges na minha frente", mostram que o eu lírico lamenta a falta de sua mãe por precisar dela neste momento específico de tristeza. O que essa filha deseja é a presença materna ainda que em espírito e "de olhos fechados, como partiste", ou seja, como uma aparição capaz de lhe proporcionar algum momentâneo alívio.

Apesar de todas as coisas que povoam a vida do eu lírico, de todas as "glórias fúteis" que o cercam, ele tem necessidade do inalcançável consolo materno: "Minha mãezinha, por que não trazes / A mim, cercada de glórias fúteis, / o teu consolo, que não tem frases / Inúteis...". No momento de desespero nada substitui o sentimento de proteção que a filha sente em relação à sua mãe, ficando clara, verso a verso, a desolação em que o eu lírico feminino se encontra.

Na quarta estrofe, o eu lírico introduz uma característica bem marcada na obra de Cecília Meireles, dizendo, "Minha Mãezinha, já sofri tanto / Que arrasto uma alma desiludida, / Pela paisagem de desencanto / Da Vida...". A "alma desiludida" é um aspecto comumente observado pelos críticos da obra cecilianiana. Aqui, é motivo de padecimento para o eu lírico feminino, que vive esse sentimento como uma consequência de todo o sofrimento lamentado no poema. Sua visão da vida

encontra-se deturpada pela dor e pela dificuldade. Ao confessar isso à sua mãe, é possível inferir que o eu lírico espera que uma interferência materna ajude a aliviar o pesado fardo da desilusão.

Na última estrofe do poema, o eu lírico se entrega aos sentimentos de desesperança. A repetição do vocativo "Minha Mãezinha, minha Mãezinha" no primeiro verso, pode ser visto como a alteração do estado emocional da voz poética, que se demonstra mais emotiva. O verso seguinte confirma o aumento da carga sentimental com o pedido, disfarçado de pergunta, do eu lírico "Por que nos braços tu não me levas?".

Diante de sua realidade de solidão, trevas e medo, o eu lírico procura refúgio no lugar mais seguro que conheceu, os braços maternos. Durante todo o poema ele demonstrou ter consciência de que sua mãe estava morta enquanto ele estava vivo, ou seja, de que habitavam mundos diferentes. O desespero do eu poético feminino diante de sua realidade de sofrimento é tão grande que ele não se importa em cruzar a barreira dos vivos e ir para o mundo dos mortos, desde que encontre refúgio.

Este poema demonstra o sentimento de orfandade e de solidão que uma filha sente quando perde sua mãe, o primeiro e mais forte laço cultivado em vida. Por meio da leitura dos versos, é possível notar que a falta sentida não é essencialmente material, mas sentimental. A materialidade de sua mãe existe em sua última memória, no momento em que seu corpo foi velado com os olhos fechados, vestido de roxo e coberto por flores. O que ela deseja, no entanto, é seu consolo e sua presença de uma forma mais espiritual, sentida apenas interiormente e de forma imaterial.

O eu lírico recorre à confortante imagem materna nos momentos de aflição pessoal. É interessante notar que se trata de uma mulher buscando auxílio emocional na lembrança de outra mulher, sem a interferência masculina. Como dito anteriormente, o vocativo, sempre no diminutivo, demonstra certo grau de emotividade do eu lírico e, talvez, resquícios da infantilidade que lhe era usual na época na qual algumas de suas memórias maternas residem. A entrega do sujeito poético à sua emotividade na estrofe final revela uma relação de total rendição à mãe perante o medo de seguir adiante na vida.

O tema da filha que perde a mãe aparece em outros momentos da poética ceciliana, como no poema "Orfandade", da obra *Viagem*. Nele, a filha é apresentada por um eu lírico em terceira pessoa que age como um observador externo da situação, oferecendo ao leitor apenas uma imagem borrada dessa menina e da percepção de sua orfandade:

A menina de preto ficou morando atrás do tempo,
sentada no banco, debaixo da árvore,
recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido,
e parou, diante dela, e ela, sem que ninguém falasse,
murmurou: 'A MAMÃE MORREU.'(...)"
(MEIRELES, 2001, p. 249-250)

Neste poema, a menina só possui voz para anunciar para si mesma que sua mãe morreu. A cena apresentada remonta o momento do velório ou enterro do corpo materno: a menina está sozinha, vestindo o preto do luto, sentada em um banco sob uma árvore e olhando o céu, quando, então, é abordada por uma pessoa. Esta menina não é atingida pelos sentimentos vivenciados pelo eu lírico de "Dolorosa", pois ela "ficou morando atrás do tempo", ou seja, sua existência ficou em suspenso diante da morte de sua mãe. Sua única afirmação mostra como ela percebeu apenas objetivamente a situação, sem ter tempo suficiente para compreender as consequências que isso teria em sua vida.

Na prosa ceciliana também é possível encontrar representações femininas em situação semelhante das que estão presentes no poema intitulado "Dolorosa", como é o caso do livro *Olhinhos de gato*. Esta obra apresenta uma narrativa autobiográfica da infância da autora, publicada inicialmente em capítulos entre os anos de 1939 e 1940 na revista portuguesa intitulada *Ocidente*, conforme informa a nota feita pelo editor para a 3ª edição do livro, publicada em 1983 pela Editora Moderna.

Nesta breve narrativa, encontramos um narrador em terceira pessoa que pincela algumas memórias da menina Cecília, ou seja, *Olhinhos de gato*. No primeiro capítulo do livro encontramos diversas referências à mãe de Cecília e como a menina lidava com o falecimento da mesma naquele momento.

Na prateleira estava o porta-relógio, que abria e fechava suas duas grandes conchas de nácar. Estava também o termômetro, armado num suporte difícil, com roxos cachos de pequeninas uvas, e retorcidos pâmpanos dourados. De onde viera tanta coisa? Onde estavam os donos daquilo? Do relógio fechado ali dentro, dos vestidos guardados naquele armário? Do imenso leque de tartaruga que um dia vira na gaveta? (...) As visitas olham-na docemente, caminham para ela, brincam-lhe com os cabelos. Depois, uns dedos enluvados pegam-lhe no queixo, para lhe levantarem o rosto: "Mas é o retrato da mãe!" MÃE. Deixa-se estar com o rosto assim levantado, segurando bem os trapos, sobre o peito. (...) Caiu perto dela um pequeno lenço de seda branca bordado de roxo. Alisou-o com as duas mãos, estendeu-o no assoalho até ficar bem quadrado. E assim ficou. E olhava, olhava. E não era mais ali. Não sabia onde. Num canto da casa, um dia, perto de uma parede... Muita gente. Um cheiro diverso... Um ar diverso sobre as coisas. Uma pressa. Levantaram-na nos braços, como tirando-a de dentro do chão. Desviaram um lenço igual àquele! – "Beije a mamãe!" E beijou um rosto duro e frio. (MEIRELES, 1983, passim)

Nestes trechos retirados do primeiro capítulo de *Olhinhos de gato*, o narrador mostra o encontro da menina com os objetos que foram um dia de sua mãe. Seu olhar atento e curioso percorre cada canto da prateleira e do quarto em geral, aprendendo as cores e objetos que ali estão. Da existência da mãe, sobraram apenas os pertences pessoais e algumas lembranças despertadas pelo contato de Olhinhos de gato com este mundo de coisas guardadas.

O roxo também aparece na narrativa, ocorrendo duas vezes. A primeira, num detalhe do suporte para termômetro, a segunda, no bordado do lenço que a menina encontrara no meio das roupas. A simbologia anteriormente atribuída ao roxo, principalmente no que diz respeito ao luto, ganha aqui maior sentido. A menina entra em contato com os objetos de sua mãe e se lembra do luto que acompanhou este período de sua vida.

Na narrativa apresentada não percebemos exatamente como a menina lida com a morte da mãe, seus sentimentos ainda estão em formação. O narrador mostra a maneira como ela interage com o meio e os objetos maternos, revelando alguns pensamentos de uma criança que ainda está processando as informações. A infância de Olhinhos de gato foi povoada pelo luto e pelas visitas, que, ao mesmo tempo em que torciam pela saúde da menina, se admiravam com o fato dela ter sobrevivido às mortes ocorridas na família: "E a mulher, vendo-a passar, interrompe

sua dor, e murmura: 'Como está crescidinha! Graças a Deus que escapou! Deus lhe dê boa sorte!'" (MEIRELES, 1983, p. 19).

Nos poemas aqui tratados, a perda da mãe ocorre de maneira traumática. Em "Dolorosa", o eu lírico feminino, mesmo com a aparente distância temporal, demonstra não ter conseguido superar a falta materna, necessitando do auxílio, consolo e cuidados de sua mãe de forma desesperadora, a ponto de desejar ser levado para junto dela.

A relação existente entre filha e mãe, mesmo que póstuma, ainda pode ser associada com a visão tradicional da mulher no que diz respeito à forte ligação e intimidade entre uma e outra. O eu lírico feminino aparenta estar já na fase adulta de sua vida, porém continua dependente emocionalmente de sua mãe, demonstrando o relacionamento próximo, afetuoso e amigável entre elas.

A filha é apresentada nesse poema com características que a aproximam da figura feminina tradicional no imaginário popular também no que se refere à emotividade. A maneira da mulher encarar algumas situações é vista, em certos momentos, como sentimental. Aqui, a voz feminina enfrenta seu momento atual demonstrando sensibilidade e necessidade da presença e auxílio maternos, justificando o lamento pela falta da mãe.

Por fim, outro aspecto que, em alguns casos, também é visto usualmente como relacionado à mulher é a religiosidade presente no poema. O teor cristão é evocado já no título, estando presente ainda na menção à Nossa Senhora das Dores, na simbologia da cor roxa e por fim na própria estrutura do poema, que lembra o formato da oração religiosa. A mulher é, em vários casos, vista como muito apegada àquilo que é divino e transcendente. Estando à margem da sociedade, ela não possui muitas possibilidades de alcançar uma elevação do ser. Daí a ascendência por meio do que transcende a ela. No caso desse poema, a representação do elevado reside em outra mulher.

2.2. A mulher como mãe

*“Aqui está meu rosto verdadeiro,
defronte do crepúsculo que não alcançaste.
Abre o túmulo, e olha-me:
dize-me qual de nós morreu mais.”*

(Cecília Meireles)

Lamento da mãe órfã

Foge por dentro da noite,
reaprende a ter pés e a caminhar,
descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes,
corre entre a lua e os mármorees,
vem ver-me,
entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habituas,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos!

Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermentos do chão, desfigurado e decomposto!
Não te envergonhes do teu cheiro subterrâneo,
dos vermes que não podes sacudir de tuas pálpebras,
da umidade que penteia teus finos, frios cabelos,
cariciosos.

Vem como estás, metade gente, metade universo
com dedos e raízes, ossos e ventos, e as tuas veias
a caminho do oceano, inchadas, sentido a inquietação das
[marés.

Não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora
também te trouxe,
porque hoje és dono do caminho,
és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!

Conduze-me aonde quiseres, ao que conheces – em teu braço
recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas,
arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os
[senhores

e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos
[cadáveres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.

(MEIRELES, 2001, p. 509 – 510)

Este poema, retirado da obra *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, não possui forma fixa. Suas estrofes são irregulares e seus versos são livres e brancos. A falta de estrutura fixa poética pode se relacionar, neste poema, com a falta de estrutura psicológica do eu lírico, ou seja, da mãe.

O título, "Lamento da mãe órfã", sugere a inversão de papéis que se manterá ao longo das estrofes. A mulher a quem é dada a voz é, ao mesmo tempo, mãe e órfã. Porém, não há, em nenhum momento, menção aos pais dela, ou seja, sua orfandade vem da perda de seu filho, quando na verdade a sua morte é que atribuiria o estado de órfão ao outro.

A primeira imagem formada pelo eu lírico é a do corpo que jaz em seu sepulcro: "descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes". No primeiro verso do poema, "Foge por dentro da noite", há a ampliação do sentido da palavra noite, que pode ser lida, nesse verso, como uma metáfora para a morte. Dessa forma, o pedido da mãe é que seu filho escape do mundo da morte e volte para a vida.

Ela não quer que ele apenas se mova, saindo de sua posição final. O eu lírico quer também que seu filho saia do cemitério e vá ao seu encontro, como percebemos com os versos: "corre entre a lua e os mármore, / vem ver-me". O que ela deseja é ter o outro de volta. O eu lírico entende que, ao morrer, seu filho teve seus costumes e modos de ser enquanto vivo mudados, então ela pede que ele se reabitué a falar e a ver, já que, enquanto morto, ele estava limitado ao silêncio, às pálpebras abaixadas e ao mundo fechado de seu caixão.

É interessante notar que o eu lírico, consciente do que aconteceu com o outro, entende que a materialidade dele está mudada. Ele pede ao filho: "entra invisível nesta casa". A mãe que fala no poema não se importa com a antiga forma humana do outro, desde que esteja junto de alguma parte de seu filho, ainda que esta seja apenas seu espírito.

Ainda abrindo mão da corporeidade intacta e anterior à morte do outro, o eu lírico feminino continua pedindo pela presença de seu filho. Ela pede que ele venha ao seu encontro mesmo que esteja decomposto, desfigurado, com cheiro "subterrâneo", vermes em seu rosto e com umidade nos cabelos. A imagem formada

pelo eu lírico na segunda estrofe causa estranhamento no leitor, tendo em vista que ela corresponde a um corpo em avançado estado de decomposição. Seu desejo de ver o filho é desesperado, insensato e não mede consequências nem realidades.

No imaginário poético ceciliano, a morte não é o fim definitivo do ser humano, mas sim sua transformação e junção com o todo universal. O mesmo ocorre neste poema, no qual o eu lírico pede ao interlocutor: "vem como estás, metade gente, metade universo". A mãe sabe que seu filho perdeu sua forma humana e está se transformando e se misturando com o todo, com o que é maior do que ambos. Ainda assim, ela pede que ele retorne. As partes de seu corpo se misturam com o mundo: dedos se confundem com as raízes, o sangue das veias corre para o oceano, ossos e vento se encontram de forma harmoniosa.

Como mãe, ela gestou seu filho e o deu à luz. Ela foi a responsável pela chegada dele ao mundo, agindo também como guia e protetora. Neste momento, no qual ela se encontra desesperada por se ver sem seu rebento, os papéis são invertidos e confundidos. Para ela, ele não é mais apenas seu filho, sua função vai além: "és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!". Ele é quem a guiará neste novo ambiente apresentado pela morte, ensinando-lhe os caminhos como um guia.

O interlocutor do eu lírico passa de filho para pai e, ainda, para amor, demonstrando uma relação na qual os laços de parentesco se desfazem devido à morte do outro. O eu poético, assim como a estrutura do poema, não possui mais uma forma fixa, não enxerga mais as tradições e os vínculos sociais que havia entre eles. A emoção desolada vivenciada pela mãe fica bem marcada em seu comovente lamento.

A proposta que o eu lírico feminino oferece ao tu é que eles se encontrem e caminhem juntos, ainda que seja pela morte, como vemos nos versos "Conduze-me aonde quiseres, ao que conheces – em teu braço / recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas". É interessante notar que, ao dar à luz o filho, a mãe torna-se, tradicionalmente, a responsável por lhe ensinar tudo, ela é que lhe apresenta o mundo. Aqui os papéis são invertidos, ela passa a ser a recém-nascida nesse espaço novo que é a morte, fazendo dele o responsável por conduzi-la pela mão.

O que sustentaria essa forma de existência é a lembrança dos laços cultivados na vida, a relação entre mãe e filho. Ela espera ser recebida por ele na morte e aprender a existir nesse local ao qual ainda não pertence, desde que esteja na companhia do tu. Para ela, o fim da vida é, na verdade, apenas um novo início, no qual terá a chance de estar junto de seu filho.

Com a morte física do outro, o eu lírico sofre uma morte subjetiva, perdendo uma parte importante de si mesmo. Neste poema fica claro o sentimento de inconformidade perante a perda de um filho. Para esta mãe, a perda é tão grande e o sofrimento tão desmedido que ela passa a desejar coisas insanas, como a volta do falecido, mesmo que com uma metade já decomposta.

Outro poema presente na obra de Cecília Meireles que trata da temática da mãe que perde seu filho é "A mulher e seu menino", de *Vaga música*. Neste poema, há um diálogo entre o eu lírico e a mulher, ou seja, a voz da mãe aparece como uma fala:

(...)
Mulher de pedra,
que é do menino?

"Vento do tempo...
quebrou meu seio
para o arrancar.
A mim, deixou-me.
A ele, levou-o.
(Há algum lugar?)

Desde o Princípio,
comigo vinha.
Meu Nascimento
nele nasceu
Foi-se – por onde? –
tudo que eu tinha.

Ele era pedra
da minha pedra,
porém é certo
que nunca soube
se era bem meu..."

(MEIRELES, 2001, p. 440 -441)

Neste poema é possível perceber que a relação de mãe e filho também é forte. A figura feminina é separada de seu menino e, a partir desse momento, perde

sua identidade. Ela afirma que seu nascimento ocorreu com o dele, ou seja, ela se tornou mulher apenas quando deu à luz seu filho. Sem ele, ela se sente sem nada.

Há ainda outros momentos da poética ceciliana que tratam da perda do filho, como o poema que constitui *Pistóia, cemitério militar brasileiro*, de 1955. Nele, lemos os versos:

São como um grupo de meninos
num dormitório sossegado,
com lençóis de nuvens imensas,
e um longo sono sem suspiros,
de profundíssimo cansaço.

[...]

Este cemitério tão puro
é um dormitório de meninos:
e as mães de muito longe chamam,
entre as mil cortinas do tempo,
cheias de lágrimas, seus filhos.
(MEIRELES, 2001, p. 1060)

Assim como o eu lírico feminino de "Lamento da mãe órfã", as mães que aparecem neste poema chamam por seus filhos, mesmo sabendo que eles não poderão ouvi-las. O desespero materno diante da ausência permanente de seu filho pode ser notado aqui. O sentimento de inconformidade transparece, como pudemos notar, nos dois momentos cecilianos com o chamado da mãe pelo filho.

Nos três poemas, a mãe vivencia a perda do filho. Em ambos os casos, essa figura feminina encontra-se perdida e confusa sobre si mesma e os papéis sociais exercitados por eles. Em "Lamento da mãe órfã", o eu lírico feminino afrouxa os laços maternos, havendo, neste momento, a mistura de relações entre ela e o filho. Seu amor de mãe figura como tão forte, que não importa como eles se relacionem, desde que exista algum tipo de envolvimento. Neste instante ceciliano, a maternidade é relacionada com o sentimento da dor e da perda.

O filho só existe por meio da mãe. Ele é gerado por ela e o mundo lhe é apresentado por seus olhos e conhecimentos. A ideia de perder algo tão intrínseco ao seu ser é absurda a essa mulher, que não admite a partida de uma pessoa que

considera parte de si. É como se ela, de alguma maneira, fosse a única capaz de permitir a separação entre eles, coisa que ela não faz.

Dentre os vários momentos vividos durante a maternidade, o eu lírico optou por tratar da separação decisiva e involuntária entre eles. Esse parece ser o ápice do sentimento de amor que essa mãe consegue sentir, circunstância que corrobora para a confusão de sentimentos. O que permite que a mistura de vínculos sentimentais entre eles aconteça é o amor extremado sentido por ela, tão intenso que supera qualquer barreira de relação.

É fácil encontrar mulheres que condizem com a visão tradicional e possuem identidade enquanto mães. Elas passam de filha para esposa e de esposa para mãe. Nesse caso, não sabemos nada sobre essa mulher além de sua maternidade. Ela é o que a define, esse é o foco dado em sua vida no momento da escrita. É possível conjecturar que, com o filho falecido, sua identidade fica perturbada. Os outros papéis que ela desempenhou durante a vida aparecem no verso “és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!”, reforçando a pouca mobilidade entre as possibilidades de ser. A perda do que dá sentido ao atual estado de sua vida, a perda de seu amado filho, razão de sua existência, desestabiliza toda sua identidade e seu modo de ser e agir no mundo. Por isso a necessidade de se juntar a ele, não importando a forma ou o lugar em que ele se encontra.

A beleza do poema aparece justamente nesse sentimento materno de desespero perante a morte do filho. A identificação entre essa representação feminina e a mãe tradicional é real no que diz respeito ao amor desmedido que ela sente pelo seu rebento e a não aceitação da morte do mesmo. Claramente, esta é uma imagem da mulher que povoa há bastante tempo o imaginário popular e que, apesar da passagem do tempo, é ainda muito atual.

2.3. A mulher na relação amorosa

“Pelo herói longínquo, sumido na morte – em que mundos? em que mundos? – todos são felizes; - e da sua morte vivem. Cada jovem dirá: ‘poderei ser assim’. E é um pensamento que exalta. As mulheres nobremente aceitarão a grandeza, excluindo sua própria pessoa: ‘Meu marido poderá ser assim. Poderá vir a ser assim meu filho... Meu noivo... Meu avô poderia ter sido assim...’.”
(Cecília Meireles)

Lamento da noiva do soldado

Como posso ficar nesta casa perdida,
neste mundo da noite,
sem ti?

Ontem falava a tua boca à minha boca...
E agora que farei,
sem saber mais de ti?

Pensavam que eu vivesse por meu corpo e minh'alma!
Todos os olhos são de cegos... Eu vivia
unicamente de ti!

Teus olhos, que me viram, como podem ser fechados?
Aonde foste, que não me chamas, não me pedes,
como serei agora, sem ti?

Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu
coração... Longe e solitário... Neve, neve...
E eu ferve em lágrimas, aqui!
(MEIRELES, 2001, p. 481)

O título do poema, pertencente ao livro *Mar absoluto e outros poemas*, já expressa ao leitor o perfil de figura feminina que será apresentada ao longo das estrofes. A primeira identificação ocorre baseada em uma relação de posse e dependência: noiva do soldado. Esta mulher só se torna visível a partir do outro masculino, seu noivo, ou seja, ela não possui identidade fora do relacionamento amoroso. O que motiva a escrita e o lamento é o homem, não ela mesma.

Para Beauvoir (2009), a figura da mulher que é reconhecida socialmente por meio de seu par amoroso é frequente e tradicional. Na opinião da autora,

A felicidade suprema da amorosa consiste em ser reconhecida pelo homem amado como parte dele próprio; quando ele diz 'nós' ela é associada a ele e com ele se identifica, partilha-lhe o prestígio e com ele reina sobre o resto do mundo; (...) enquanto ama, enquanto é amada e necessária ao amado, sente-se totalmente justificada: aproveita a paz e a felicidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 848)

É isso o que acontece com a noiva no poema. Como poderemos ver, ela se mistura ao noivo de forma subjetiva, sendo essa a sua possibilidade de existência. A partir do momento em que ele para de existir, ela também para. Além disso, é essa junção que garante sentido à sua vida doméstica e à sua própria vida e felicidade.

O eu lírico feminino encontra-se notoriamente perdido sem seu noivo, conforme é possível perceber com o primeiro verso do poema: "Como posso ficar nesta casa perdida". Tradicionalmente, o papel social da mulher está vinculado ao ambiente privado, isto é, a casa. O domínio do espaço familiar cabe às mulheres, que estão, desde a infância, acostumadas com o seu funcionamento. Enquanto isso, o papel social masculino está tradicionalmente relacionado com o espaço público, ou seja, ele trabalha fora de casa de forma a manter as necessidades da família. Nessa estrutura, o homem domina a mulher que, por sua vez, domina o lar.

É interessante notar que, no poema, a partir do momento em que a noiva se vê sozinha, ela perde a noção de domínio sobre a casa, tradicionalmente vista como seu território. Na verdade, não só o conhecimento de seu controle sobre o lar, mas também o próprio espaço é desestruturado. Ela não reconhece mais nem as estruturas sociais, nem o ambiente que ocupa, a casa torna-se, aos seus olhos, "perdida".

Além de se sentir perdida na própria casa, a mulher que fala no poema se encontra no "mundo da noite" sem o noivo, como aparece no segundo verso. Neste momento, a noite pode simbolizar a escuridão em que a figura feminina se encontra, a dificuldade de agir e pensar por si mesma, deixando-a sem ver qual o caminho que terá que seguir sozinha. Como dito anteriormente, a mulher apaixonada só vê possibilidade de existência junto ao outro masculino, responsável por guiá-la pela

vida. Tanto a imagem da noite quanto a da casa encerram em si a ideia da solidão, ou seja, figuram a dificuldade que o eu lírico enfrentará.

A proximidade que existia entre o casal fica evidente no verso “ontem falava a tua boca à minha boca”, que pode ser visto como a representação do beijo, inclusive como forma de diálogo entre ambos. É possível interpretar tais palavras como uma demonstração de intimidade, afetividade e sensualidade entre eles. Logo em seguida, o eu lírico se questiona sobre como irá proceder sem as palavras e opiniões do outro. Assim, a proximidade feminina e a necessidade do outro também se manifestam no diálogo que existia entre eles. Note-se que quem pratica a ação é o tu (falava tua boca), enquanto o eu lírico não apenas recebe (à minha boca), mas também se alimenta subjetivamente das ações, presença e palavras de seu interlocutor. Ele fornece o saber e o afeto que ela julga necessários para viver.

A falta que a mulher sente do par amoroso não é restrita ao saber e à solidão afetuosa e doméstica: "Pensavam que eu vivesse por meu corpo e minh'alma! / Todos os olhos são de cegos... Eu vivia / unicamente de ti". Dessa forma, percebemos que sua entrega ao outro é total. Sua corporeidade não é sua motivação para viver, nem sua alma ou intelecto. Seu único motivo é o noivo. Seu corpo e alma diluem-se no par amoroso, que representa o alicerce de uma existência exterior a ele. Como afirma Beauvoir (2009):

Ela se esforçará por superar sua condição de objeto inessencial assumindo-a radicalmente; através de sua carne, de seus sentimentos, de suas condutas exaltarà soberanamente o amado, colocando-o como a realidade e o valor supremos; ela se aniquilará diante dele. (BEAUVOIR, 2009, p. 836)

É isso que percebemos quando a voz feminina assume viver unicamente do noivo. Ela se aniquila totalmente ao passo que eleva o outro masculino. A percepção que esta mulher tem de si se mistura com a percepção que ela tem dele, fazendo com que ela viva de seu par romântico.

Também é possível perceber uma relação de dependência no caminho inverso. A existência do tu também está intimamente ligada com a do eu: “Teus

olhos, que me viram, como podem ser fechados? / Aonde foste, que não me chamas, não me pedes". Para a mulher que fala no poema, existe uma relação de união entre eles, na qual ela necessita dele para existir e ele, a partir do momento que a vê, passa a precisar dela. Essa relação é percebida subjetivamente pelo eu lírico do poema, já que não é dada a voz ao interlocutor. Porém, a subjetividade lhe basta na medida em que forma seu universo particular.

Entretanto, essa relação de dependência entre eles não se mantém, já que ele possui uma existência e um fim sem ela. Por isso também a indignação do eu lírico com a possível morte do tu, pois eles possuíam uma união que foi quebrada por ele: "como serei agora, sem ti?". O sentimento de inconformidade com a possibilidade da morte do noivo fica claro neste verso. Ela não entende como uma parte que a integrava poderia ter simplesmente morrido. Estes sentimentos conferem à figura feminina certa sensibilidade exteriorizada perante os fatos e a vida, sentimento tradicionalmente relacionado às mulheres.

No imaginário popular, a mulher geralmente possui o pensamento baseado na emotividade. Sua maneira de agir, tanto no ambiente familiar como no público, seriam guiados pelas suas emoções e percepções subjetivas. O eu lírico, diante da ideia da morte de seu noivo, não consegue manter o pensamento objetivo e prático, guiando-se intuitivamente pelo desespero e medo do futuro solitário.

A relação entre os noivos evoca alguns dos sentidos naturais: a visão – “teus olhos, que me viram, como podem ser fechados?”; o tato, sensação evocada com a presença da neve e do ferver em lágrimas; e o paladar, que não aparece explicitamente no poema mas é sugerido com a imagem de uma boca falando a outra, inferindo o beijo e a troca de carícias. Isso mostra que o envolvimento entre eles era considerado natural por ela, como algo nato a eles tal como os cinco sentidos são natos às pessoas. A experiência que eles viveram foi profunda e íntima. Também por esse motivo, a falta do par amoroso interfere tão fortemente em sua vida, pois é como se lhe tirassem algo que é inerente ao seu ser.

Na última estrofe do poema há um contraste criado com as palavras neve e ferver: "Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu / coração... Longe e solitário... Neve, neve. / E eu fervero em lágrimas aqui" (MEIRELES, 2001, p. 481). A obra *Mar absoluto e outros poemas*, que incluí o poema em questão, foi publicada em 1945.

Devido à data da publicação, próxima ao momento do término da Segunda Guerra Mundial, ocorrida em países do hemisfério norte, é possível conjecturar que a presença da neve pode ser relacionada com o inverno/frio desse ambiente, provável local em que o soldado teria morrido. Já o verbo ferver, pode ser relacionado com o verão/calor do hemisfério sul, local onde supostamente a noiva ficou esperando por ele. Mesmo sem a possibilidade da morte, a distância física entre eles já aparece como um fator de tristeza e saudade para o eu lírico feminino. Ao mesmo tempo, estes elementos evocam de um lado a frieza associada à morte e de outro o calor do desejo impossível de ser saciado em razão da morte/ausência do noivo.

A neve também pode ser relacionada com a morte. Para o eu lírico feminino, o par masculino está possivelmente morto pela guerra. O cair de neve sob o soldado indica não só a frieza do ambiente, mas também do corpo dele, que na morte torna-se gélido. Em contrapartida, o ferver em lágrimas pode relacionar-se com a vida. Ficando viva sem o noivo, a mulher que fala não vê sentido na vida, restando-lhe apenas o lamento.

Em parecida situação de desolamento, encontra-se o eu lírico do poema “Munumail”, que faz parte de *Dispersos*. Neste poema, a voz poética feminina também lamenta a morte do par amoroso em uma guerra, porém esta ocorrida na China. Ela diz:

[...]

Por meu bem me perguntaram,
se estava morto ou cativo,
pois com lágrimas tão grandes
não se chora a quem está vivo.

[...]

Munumail não responde:
é como qualquer soldado
morto, bem morto na guerra,
e para sempre calado.
(MEIRELES, 2001, p. 1698)

Aqui, vemos a semelhança entre a situação das figuras femininas que falam nos poemas. Ambas perderam o outro masculino para a guerra, situação

considerada pela própria poetisa como constituinte do aprendizado masculino, como é possível perceber na crônica “Uma gatinha branca”, que diz: “Somos homens! Fazemos o que queremos! Já sabemos até matar!” (MEIRELES, 1976, p. 43).

O poema “Munumail” é longo, sendo composto por cinco peças poéticas. Mais à frente, o eu lírico fala sobre a perda de si mesma diante da morte do par amoroso:

Munumail, em teus rastros
minha presença perdi.
Comigo já não me encontro.
E estarei perto de ti?

Saudades tuas não tenho,
que estás presente, e sem fim.
Mas eu me fui para sempre:
tenho saudades de mim.
(MEIRELES, 2001, p. 1703.)

Assim como ocorre com o eu lírico de “Lamento da noiva do soldado”, a voz poética aqui se sente sem identidade e ausente de si mesma. A justificativa de seu ser encontrava-se exterior a ela, situando-se na existência do outro. É interessante notar que a mulher que fala no poema sente a presença de Munumail, porém não é capaz de perceber a sua própria.

Assim como diz Beauvoir (2009), essas mulheres identificadas como apaixonadas possuem suas existências integradas à existência do homem amado, ele é que as justifica. A noiva do soldado não demonstra nenhum traço de vontade própria, de ambição ou de sonhos próprios. Todo o universo retratado por ela gira em torno de seu noivo. Para livrar-se de seu anterior apagamento, ela se junta àquele que possui espaço no ambiente público. A partir do momento em que ele deixa de existir, seu próprio ser desaparece.

O poema "Lamento da noiva do soldado" apresenta uma tradicional representação feminina, a da mulher apaixonada que se anula diante da união com o homem amado. Esse tipo feminino foi e ainda é muito comum na sociedade. A mulher, que estava começando a ganhar espaço na vida pública e no ambiente de trabalho, ainda estava se habituando a ter vida e ações separadas do outro masculino.

Atualmente a mulher possui mais espaço no ambiente social e de trabalho, porém ainda há o exemplo daquela que se funde na figura do homem que ama. Não se pode saber quem ela realmente é, nem delinear traços profundos de sua personalidade, já que sua existência está intimamente ligada a de seu noivo. Tudo o que sabemos dela se dá graças ao relacionamento que existe entre ela e um homem. A mulher, neste caso, necessita da presença e afeto do outro para existir tanto para o mundo quanto para si mesma.

2.4. A mulher cíclica

“Pois ali está, no meio da noite, a lua. É mesmo um rosto pálido de mulher misteriosa, aquela mulher que tribos antigas acreditavam entregue a paixões ardentes, que constantemente a emagreciam, fazendo-a, por fim, desaparecer, consumida por suas próprias loucuras.”

(Cecília Meireles)

Lua adversa

Tenho fases, como a lua.
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fusol!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases, como a lua...).
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...
(MEIRELES, 2001, p. 413 – 414)

O poema intitulado “Lua adversa”, da obra *Vaga música*, de 1942, possui versos em redondilha maior, rimas irregulares e estrofação também irregular, sendo que cada estrofe possui um número de versos. A inconstância formal do poema pode ser vista, neste caso, como a inconstância que o eu lírico afirma ter. Assim como seu poema, ele está em constante mudança. Algumas rimas que aparecem na primeira estrofe voltam a aparecer apenas na última, ou seja, a alteração do poema, assim como da mulher que nele fala, prevê um retorno, podendo ser caracterizada como cíclica.

Na primeira estrofe, o eu lírico compara seu jeito de ser com a constante mudança de fase da lua. Segundo o *Dicionário de símbolos* (p. 561), a característica lunar de atravessar diferentes fases, ocasionando a mudança de sua forma, simboliza, na maioria das vezes, o “princípio feminino”. Este, por sua vez, é caracterizado pela semelhança entre a periodicidade da lua e a da mulher. Enquanto a lua muda de forma conforme sua posição, a mulher possui o ciclo menstrual. Dessa maneira, elas encontram-se relacionadas.

A relação entre a figura feminina e o aspecto lunar é a base do poema. A característica feminina, emprestada da lua, de alternância entre reclusa e exposta é a responsável pelo desencontro amoroso do qual o eu lírico falará mais adiante.

Além disso, a lua também é observada pelo seu caráter misterioso. A visão que temos dela é sempre parcial, havendo, como é sabido, toda uma porção lunar que não permanece visível aos olhos humanos. Do ponto de vista popular masculino, há também uma porção de mistério nas mulheres e em seus desejos. Assim sendo, além do aspecto cíclico, a lua e a mulher compartilham da mesma característica misteriosa.

Para Marie-Louise von Franz (2010), o sol é relacionado ao homem enquanto a lua é ligada à mulher. Segundo a autora, esse aspecto feminino, por ser cíclico, é pouco confiável:

A lua é caprichosa e de humor cambiante. A cada noite ela aparece um pouco mais tarde e, todos os meses, enfraquece, declina e desaparece antes de renascer. (FRANS, 2010, p. 57)

Assim é também o eu lírico de “Lua adversa”. No fim do poema ela mostra o alcance de sua alternância de fases, resultando no desencontro com o outro. É interessante notar que essa representação da mulher é prosaica e ainda muito atual, sendo que até hoje algumas mulheres são vistas e consideradas pelo seu aspecto cíclico.

A voz feminina do poema afirma ter “fases de andar escondida, / fases de vir para a rua”, reafirmando sua particularidade lunar. Em alguns momentos, o satélite

natural não pode ser visto no céu (lua nova), enquanto em outros uma grande parte dele pode ser avistada (lua cheia). Assim, é possível perceber que o eu lírico feminino se mostra parcialmente, alternando sempre entre seus vários lados e oferecendo apenas momentos de si por vez.

Os versos “Perdição da minha vida! / Perdição da vida minha!”, ainda da primeira estrofe, acrescentam ao poema certo tom dramático, de exagero por parte do eu lírico. É como se ele estivesse diante de uma situação que prejudicasse toda sua existência, restando apenas a lamentação. O paralelismo entre os versos, além do uso do vocábulo “perdição”, acentua a sensação de exagero. É interessante notar que, apesar da semelhança entre eles, a mudança do posicionamento do pronome possessivo “minha” acaba por alterar também o sentido neles contido.

No primeiro verso, “Perdição da minha vida!”, é possível conjecturar que o eu lírico refere-se aos danos que sua condição cíclica causa exclusivamente em sua vida. Ele se mostra consciente de que seu modo de ser influencia negativamente seus relacionamentos pessoais. Já no segundo, “Perdição da vida minha!”, é possível inferir que se trata de uma problemática que vai além do sujeito poético feminino, ou seja, que atinge também outras mulheres. Dessa forma, ser relacionado com a lua não seria uma questão somente sua, mas de um conjunto de mulheres. Portanto, este eu lírico feminino é duplamente atingido por esta perdição, pela que influencia as mulheres em geral e pela que lhe é particular, de modo que não haveria uma solução óbvia para sua personalidade.

A estrutura dos dois versos que abrem o poema se repete no final da estrofe, porém de forma mais específica: “Tenho fases de ser tua, / tenho outras de ser sozinha”. Neste momento, a característica lunar do eu lírico feminino expande-se, atingindo o “tu” incluído no poema. O interlocutor da voz feminina pode ser visto como a personificação do par amoroso, representação sugerida pelo pronome possessivo “tua”. Porém, mais uma vez, o eu lírico feminino se oferece parcialmente, não se entregando totalmente ao outro, mantendo, assim, a alternância entre suas formas de ser junto ao par amoroso.

Com a primeira estrofe, é possível perceber que o eu lírico possui necessidades diferentes em momentos diferentes, não abrindo mão de nenhuma delas. Ele preserva seus momentos solitários e, portanto, introspectivos, da mesma

maneira que mantém os momentos em público, na presença de pessoas, incluindo o par romântico.

A segunda estrofe é aberta com o verso “Fases que vão e que vêm”, reforçando a natureza cíclica do eu lírico. Uma fase nunca está definitivamente terminada, ela se transforma em outras, até que o ciclo se complete para então se reiniciar. Para tornar sua natureza mais clara, o eu lírico a aproxima ainda mais da lua, afirmando que seu modo de ser foi anteriormente racionalizado na forma de um “secreto calendário” elaborado por um “astrólogo arbitrário”.

A inconstância do eu lírico feminino é regido por um calendário desconhecido por ele e por outros. Não há acesso possível a ele, de forma que não é possível acompanhá-lo e esperar a próxima mudança em seu querer. Desse modo, percebemos que o eu lírico feminino não possui nenhum controle sobre seu destino, ou seja, ele lhe é imposto de forma natural e espontânea. Ainda assim, o sujeito poético afirma que o instrumento foi feito para seu uso, ou seja, ele estaria à sua disposição, ainda que em forma de segredo. Caberia à mulher que fala no poema estudar e tentar decifrar o segredo do calendário de sua vida, tarefa fadada ao fracasso. Tendo em vista que o aspecto lunar da figura feminina seria uma condição da mulher como um todo, é de se supor que o desconhecimento do funcionamento das mudanças de fases também seja um fardo para todo um conjunto feminino.

A elaboração do calendário é atribuída a um “astrólogo arbitrário”. Como a própria palavra “arbitrário” diz, esse esquema de fases não tem previsibilidade, uma vez que ele lida com a casualidade no que se refere a sentimentos e ações. Mesmo sem conhecer o astrólogo, ele naturalmente compreende sua incapacidade de prever as reações do sujeito poético, reafirmando a relação intrínseca entre a mulher e seu caráter lunar.

A natural observância feminina a um calendário que representa nada mais que incertezas formuladas por outrem concede ao “astrólogo arbitrário” um aspecto de divindade. Ele possui o poder de decidir ao acaso e sem motivações aparentes as vontades e formas de agir da figura feminina, mesmo tendo conhecimento dela apenas enquanto mulher, e não como uma pessoa em particular. Como uma espécie de deus, ele altera arbitrariamente as fases vividas pelo eu lírico.

Diante desta situação, percebemos uma espécie de embate entre previsibilidade e arbitrariedade. O eu lírico lamenta a impossibilidade de prever quando estará disponível para o outro. Ele está sempre preso à sua particularidade cíclica, que é arbitrária a qualquer vontade, causando a desarmonia amorosa. Essa condição corresponde à visão estereotipada que se tem da mulher que sofre pela irrealização amorosa.

O dístico que aparece como terceira estrofe é formado pelos versos: “e roda a melancolia / seu interminável fuso!”. Aqui, o sentido de melancolia pode ser visto de maneira ampla. Esse sentimento não se refere apenas à maneira de ser do eu lírico feminino e sua dificuldade de lidar com ela, mas também à própria dinâmica da vida. A característica lunar pode ser vista neste poema como uma condição na vida de várias mulheres. Essa hipótese, já levantada em outro momento, é reforçada com o segundo verso da estrofe em questão, que fala em “interminável fuso”. O ser cíclico não possui existência única nesta figura feminina, mas sim continua em outras, estendendo-se repetidamente. O próprio verbo “roda”, também presente no dístico, sugere esta ideia, evocando a imagem de algo que sai de um ponto, percorre seu caminho e volta, por fim, ao mesmo lugar, como a própria existência.

Na quarta e última estrofe, é possível perceber o sentimento de solidão e desencontro vivido pelo eu lírico feminino. Logo no primeiro verso ele faz a afirmação: “não me encontro com ninguém”, reforçando aí a ideia da impossibilidade afetiva, marcada sempre pelo descompasso entre o tempo do eu e o tempo do tu. A relação amorosa não se concretiza, uma vez que, segundo a voz feminina, “no dia de alguém ser meu / não é dia de eu ser sua... / E, quando chega esse dia, / o outro desapareceu”. Quando um está disponível, o outro não está mais, fazendo com que o descompasso amoroso seja também cíclico e contínuo. Nesta última estrofe, há, mais uma vez, a aproximação entre a figura feminina do poema e a da tradição. Como observado anteriormente, a mulher aparece no imaginário popular, em vários momentos, como aquela que sofre pelo desencontro amoroso.

Na própria obra poética de Cecília Meireles é possível encontrar momentos em que o eu lírico feminino lamenta o desencontro com o amado, como é o caso do poema “A última cantiga”, de *Viagem*:

Tu, que foste a minha paixão,
virás a mim, pelo meu gosto,
e de muito além do meu rosto
meus olhos te percorrerão.

[...]

Ainda que seja tarde e em vão,
perguntarei por que motivo
tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito “Não”.
(MEIRELES, 2001, p. 236)

Como podemos perceber nas estrofes acima, o momento de encontro entre o eu lírico e seu par amoroso acontece num momento em que não há a possibilidade de concretização. O motivo da irrealização amorosa não é especificado em “A última cantiga”, de forma que ao leitor é dado apenas saber a existência do amor e de algo que o impede. O mesmo acontece com o eu lírico de “Lua adversa”, que em determinado momento deseja a realização amorosa, mas é retida pelo desencontro de vontades.

O “astrólogo arbitrário”, visto como ser superior aos indivíduos comuns e também como responsável pela organização do tempo e dos seres também pode ser visto no poema “Astrologia”, de *Dispersos*:

Vem ver as cascas das conchas
nas praias que as vão reduzindo a areia!

Oficina do vagaroso tempo...

[...]

Vem ver os rostos e as nuvens desmanchadas
entre dunas e lágrimas invencíveis.

Alta oficina das estrelas!
(MEIRELES, 2001, p. 1791 – 1792)

Nestes versos, a astrologia pode ser vista como a responsável pela passagem inevitável do tempo. O que aproxima este poema e “Lua adversa” é o aspecto de providência superior do destino da vida. Não cabe aos indivíduos tentar prever ou mudar os acontecimentos, mas sim aceitar e viver de acordo com o arranjo divino.

É possível afirmar, então, que o tema principal do poema gira em torno de uma representação tradicional da mulher, vista como cíclica, que enfrenta sempre vontades que possuem períodos de curta duração e que, em seguida, darão início a novos períodos e assim sucessivamente. O desencontro amoroso é uma das consequências dessa natureza tida como feminina e também faz parte dessa visão tradicional acerca da mulher.

O tom de exagero presente na primeira estrofe faz com que a caracterização feminina habitual fique mais marcada, figurando aqui como parte do comportamento emocional que geralmente é atribuído à mulher. O “interminável fuso”, presente na terceira estrofe, mostra a continuidade ininterrupta da alternância dos ciclos, característica lunar e, portanto, também feminina. Uma justificativa para isso, do ponto de vista social, seria a ocorrência do ciclo menstrual na mulher, que seria o responsável pela constante mudança feminina. Para o eu lírico, sua natureza só pode ser explicada por meio do calendário estipulado por uma entidade superior a ela, e, portanto, divina.

O tema do poema, que retrata essa visão tradicional do feminino continua atual, além de ser também polêmico. Esse tipo de caracterização, enraizada no imaginário popular, é hoje muito questionada. Atualmente, há o esforço feminino de se desconectar dessa relação entre o ser mulher e a característica cíclica como algo natural. Claramente, muitas mulheres se identificam com essa forma de ser, mas isso não deve mais ser visto como próprio da essência feminina.

2.5 A mulher navegadora

“Hoje eu queria ler uns livros que não falam de gente, mas só de bichos, de plantas, de pedras: um livro que me levasse por essas solidões da Natureza, sem vozes humanas, sem discursos, boatos, mentiras, calúnias, falsidades, elogios, celebrações...”

(Cecília Meireles)

Epitáfio da navegadora

Se te perguntarem quem era
essa que às areias e gelos
quis ensinar a primavera;

e que perdeu seus olhos pelos
mares sem deuses desta vida,
sabendo que, de assim perdê-los,

ficaria também perdida;
e que em algas e espumas presa
deixou sua alma agradecida;

essa que sofreu de beleza
e nunca desejou mais nada;
que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,
dize: “Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
foi: SERENA DESESPERADA”.
(MEIRELES, 2001, p. 328-329)

Ao longo de cinco tercetos e um dístico, todos de métrica regular (versos octossílabos) e com rimas alternadas, o eu lírico feminino de "Epitáfio da navegadora", da obra *Vaga música*, fala sobre as impressões de si que deseja deixar após sua partida. Como o próprio nome sugere, ela constrói uma espécie de epitáfio, listando aquilo que considera importante sobre sua pessoa.

O uso do pronome “te”, no verso que abre o poema, “se te perguntarem quem era”, estabelece um interlocutor. Neste momento inicial, é possível perceber um tom de advertência na voz do eu lírico, que aconselha o outro sobre como ele deve retratar a navegadora perante as pessoas. O que poderia ser um diálogo, graças à

inserção do “te”, é, na verdade, um monólogo, no qual o sujeito feminino do poema tenta se definir.

Logo na primeira estrofe, nota-se o emprego do *enjambement*. Além de ser um recurso que garante a regularidade da métrica, quebrando a frase gramatical em prol do verso, o *enjambement* cria no poema a sensação de continuidade. O sentido do verso não está completo em seu limite métrico, mas sim continua no próximo, formando um todo significativo. Assim é também com o eu lírico do poema. Ao mesmo tempo em que ele se descreve ao outro, ele constrói sua imagem, verso após verso. As características e imagens utilizadas por ele são, em sua maioria, vagas e pedem, portanto, uma construção continuada. Mesmo no fim do poema, não há uma representação concreta, ou seja, a imagem da navegadora ainda está sendo constituída na imaginação do interlocutor e também na do leitor.

Ao tentar se definir para o outro, o eu lírico feminino, que fala do presente, utiliza verbos no pretérito, como, por exemplo, “quis”, “perdeu” e “sofreu”. Esta anacronia pode ser vista como o prelúdio de seu destino, ou seja, a navegadora, ciente de seu fim, tenta, por meio do discurso poético, perpetuar um pouco de si. Colocando-se na memória e na fala, ela se posiciona também no mundo. Apesar da consciência de sua efemeridade na vida, ela busca a permanência no epitáfio e na lembrança.

As primeiras impressões passadas pelo eu lírico sobre si estão presentes nos versos “essa que às areias e gelos / quis ensinar a primavera”. Os dois primeiros elementos remetem, cada um à sua maneira, à ideia de infertilidade.

Por ser formada por sedimentos e possuir uma forma granular, a areia não é própria para a plantação. Seus grãos são móveis, facilitando a erosão, e retém pouco líquido, colaborando para a dificuldade de cultivo. É essa a visão de areia que se pode perceber no poema. O eu lírico toma-a pelo seu aspecto de impossibilidade de semear e colher frutos. Sua característica árida prevalece no imaginário da navegadora.

Por sua vez, o gelo é o estado sólido da água. Sua baixa temperatura faz dele também uma imagem estéril, incapaz de produzir qualquer tipo de vida. Dessa maneira, há duas formas contrárias de manifestação da improdutividade da vida no

poema. A primeira é seca, a outra é úmida, porém a sua temperatura é congelante. O eu lírico encontra-se, portanto, diante de dois extremos que são igualmente infrutíferos.

O que motiva a ligação entre areia e gelo é a tentativa do eu lírico de ensinar-lhes a primavera. O verbo “quis” indica que a navegadora não chegou a concretizar seu intento, ficando apenas na investida estimulada pela vontade. Além de ambos serem imagens que remetem à infertilidade, a areia e o gelo são, a princípio, elementos da natureza. O ato de ensinar, aqui, envolve apenas elementos naturais.

A intenção da navegadora é ensinar ao gelo e às areias especificamente a primavera. Esta é a estação do ano que representa a transição entre frio e calor, além de ser comumente relacionada com a renovação da flora, da fauna e da própria vida. A tentativa do eu lírico envolve, então, ensinar a fertilidade, representada pela primavera, para elementos considerados inférteis. A impossibilidade de tal empreitada fica clara com o verbo “quis”, que demonstra não só a irrealização da tarefa como também a vontade do eu lírico de ensinar aquilo que jamais será aprendido.

No poema, a primavera pode ser relacionada também com o ciclo da vida. Segundo o *Dicionário de símbolos* (p. 401), esta estação simboliza a alternância cíclica da vida e seus sucessivos reinícios. Esta imagem é recorrente na obra da poetisa, significando, não só neste poema como em geral, que o fim de qualquer manifestação de vida é sempre seguido de um novo começo.

A persistência nestes elementos evoca, ao longo do poema todo, uma espécie de solidão na natureza. A navegadora se abstém da companhia humana, mantendo pouco ou quase nenhum diálogo com seres de sua espécie. Beauvoir (2009, p. 473), falando de mulheres que buscam sua liberdade em meio à natureza e fora do contexto familiar, diz que a mulher “encontra no segredo das florestas uma imagem da solidão de sua alma e nos vastos horizontes das planícies a figura sensível de sua transcendência”. Como veremos a seguir, o eu lírico feminino busca uma forma de transcender a sua existência por meio de representações do divino. Para isso, seu meio ideal é a natureza, associando-se a ela.

A preferência pelo contato com o que é de natureza vegetal e natural a torna distante do mundo social, sendo, por isso, necessário contar sua história para uma outra pessoa, a fim de que ela se encarregue então de passá-la adiante. Este tipo de convívio, que privilegia a solidão proporcionada pela natureza em detrimento do convívio com a humanidade, é recorrente na obra de Cecília Meireles. Nos deparamos em vários momentos de sua poética com um eu lírico que se afasta dos relacionamentos pessoais e estabelece uma conexão com os elementos naturais, procurando obter deles uma compreensão privilegiada da vida e, finalmente, através deles, chegando a uma forma de transcendência do ser.

A segunda estrofe de “Epitáfio da navegadora” consolida a imagem de solidão esboçada nos primeiros versos. O *enjambement* é utilizado mais uma vez entre os versos “e que perdeu seus olhos pelos / mares sem deuses desta vida”. O corte bruto entre os versos cria certa expectativa no leitor de encontrar algum contato entre a navegadora e o outro, humano ou não, completada pela ideia de solidão suscitada pelos mares sem deuses.

O ato de perder os olhos pelos mares colabora para a construção de uma imagem contemplativa. A vastidão e existência primordial e contínua do mar dá espaço à ideia de infinito. Ele é o que permanece após a vida humana, animal e vegetal. É possível que a navegadora se perca diante do mar, pois, ao contemplá-lo, ela contempla sua própria finitude. Assim como ela própria, seus olhos, perdidos nos mares, navegam. Eles vagam, tornando-a também vaga. É interessante notar o duplo sentido da palavra vaga. Além de caracterizar o eu lírico, ela se refere ainda às ondas marítimas, colaborando para a interpretação da intimidade entre a mulher do poema e o mar.

O eu lírico diz que os mares contemplados são “sem deuses desta vida”. Dessa forma, resta apenas a presença das águas e dele mesmo, sem nenhum tipo de interferência ou diálogo com seres superiores a ele que sejam conhecidos pelo interlocutor. Assim, a imagem da solidão torna-se mais concreta. Não há presença nem humana nem mística nas relações estabelecidas pela navegadora. Além de perder seu olhar para o vago, ela mesma se perde, como é possível ver nos versos “sabendo que, de assim perdê-los, // ficaria também perdida”, da segunda e terceira

estrofes, respectivamente. Não apenas os olhos contemplativos do eu lírico feminino vagueiam pelas águas e pelo mundo, mas também sua própria alma e ser.

A fusão entre navegadora e mar não acontece apenas no aspecto contemplativo, mas também no que se refere aos aspectos físicos das águas marítimas: “e que em algas e espumas presa / deixou sua alma agradecida”. Mulher e mar se misturam, formando um todo corpóreo e espiritual. A sua finitude se resolve parcialmente nesta junção, já que sua “alma agradecida” tem a possibilidade de permanecer na duração do mar. O tornar-se contemplativa e, portanto, vaga, visto anteriormente, também contribui para a noção de mistura entre eles. Ela passa a fazer parte de sua constituição e confunde-se com a vaga marítima.

A quarta estrofe é iniciada com os versos “essa que sofreu de beleza / e nunca desejou mais nada”. Para o eu lírico feminino a beleza, mais do que aparência, é um mal que abrange toda a existência do ser. A navegadora se sente atingida por ela, que passa a ser um fardo. A beleza também pode ser relacionada com o encanto do mundo, ou seja, o sofrer diante da contemplação do belo. Por sua natureza serena, é possível que a navegadora tenha passado sua vida admirando as coisas belas, ao invés de desejá-las para si.

Quando o eu lírico afirma “que nunca teve uma surpresa // em sua face iluminada”, temos outro indício de sua serenidade e contemplação. O fato de não ter tido surpresa é indicativo de que não havia a ânsia por nada. Sem altos e baixos, sua vida se assemelha à calma marítima. O eu lírico feminino navegou tranquilamente pela vida assim como uma barca vaga por águas calmas.

A mulher que fala no poema afirma ter a “face iluminada”. A iluminação teria, nesse caso, origens nela própria. Seu vagar de olhos e de corpo, sua postura diante do mar e sua mistura com ele, suas noções de finitude do ser e permanência da essência, convertida aqui em alma, faz dela uma pessoa iluminada. A compreensão do mistério e da beleza das coisas garante a elevação de seu ser a um patamar acima da humanidade.

Os últimos versos do poema constituem a recomendação final da navegadora ao interlocutor, responsável por repetir sua história: “dize: Eu não pude conhecê-la, / sua história está mal contada. // mas, seu nome, de barca e estrela, / foi: SERENA

DESESPERADA”. Os dois primeiros versos mostram como o interlocutor e o eu lírico não se relacionavam intimamente. Ele não a conhecia, não poderia dizer sobre ela nada além do que lhe foi contado nestes poucos versos. Sua história é lacunar e representa apenas impressões.

Ao passar as informações ao interlocutor, o eu lírico afirma seu nome de “barca e estrela”, representações de espaços que diferem entre si. A barca pode exprimir aqui o que é baixo, próximo do humano. Sendo sólida, ela está ao alcance do toque de qualquer indivíduo e, como todo o poema, remete às águas e ao mar. Essa seria a face que a liga ao mundo das pessoas. Já a estrela pode simbolizar no poema o que é alto, o que transcende o ser e não pode ser alcançado pelas mãos humanas. Dessa forma, nota-se que ela pertence a esses dois espaços, que são contrários entre si, mas que se complementam. Ela faz parte do mundo humano, porém seu ser transcende, possuindo uma compreensão da vida elevada em relação aos outros.

O nome que ela afirma ser o seu é “serena desesperada”. A contradição criada causa certo desconforto inicial. Estar serena significa estar tranquila, ao passo que uma pessoa desesperada encontra-se em angústia. Porém, é possível considerar a segunda característica apenas no que diz respeito à falta de esperança, ou seja, a navegadora não espera mais nada da vida, dos outros ou de si mesma. Esse segundo sentido ganha amplitude com a leitura do resto do poema e com a noção de serenidade. A imagem descrita pela navegadora acerca de si mesma revela uma mulher contemplativa diante da efemeridade e beleza da vida, e isso lhe basta. Sua compreensão do mundo permite que ela se sinta tranquila e em paz.

Com a leitura do poema, percebemos que a navegadora faz uma tentativa de entrar e permanecer na história. Ao contar a seu interlocutor sobre sua vida e personalidade, com esperança de que ele a transmita a outras pessoas, ela mostra seu interesse em fazer parte da memória popular. Para tanto, ela se funde com o mar, tornando-se parte dele. Na poética cecilianiana há outros momentos em que a mulher se mistura com o elemento marítimo, garantindo, dessa forma, sua permanência na memória. Esse é o caso do poema “Evelyn”, de *Mar absoluto e outros poemas*:

[...]
 Não te acabarás, Evelyn,

Guardei o vento que tocava
 a harpa dos teus cabelos verticais,
 e teus olhos estão aqui, e são conchas brancas,
 docemente fechados, como se vê nas estátuas.

[...]
 (MEIRELES, 2001, p. 489)

Neste poema, o eu lírico ocupa a posição de responsável por perpetuar a lembrança da figura feminina. Ao estabelecer um diálogo com Evelyn, ele garante que a memória dela permanecerá por meio dele mesmo e do mar. Evelyn se funde aos elementos marítimos, seus olhos tornam-se conchas e passam a constituir algo maior que ela mesma. Nos dois poemas, o mar é o elemento que possibilita a transcendência e permanência da mulher.

Também é possível pensar o poema por meio de seu viés temático que enfoca a solidão feminina. A vida da navegadora é afastada do convívio humano, bastando-se na mistura com a natureza, seja na tentativa de ensinar a primavera ao gelo e às areias, seja na mescla entre mulher e mar. Como dito anteriormente, essa situação configura uma espécie de solidão na natureza, sentimento vivenciado pelo eu lírico. Ele não está só, uma vez que se comunica e busca compreensão nos elementos naturais, sendo que ele se priva do convívio social em benefício de sua transcendência pessoal.

A navegadora pertence à natureza de uma forma intrínseca, elas se relacionam em meio ao silêncio e à contemplação. Por ela, o eu lírico ascende a um patamar superior ao que ocupava antes e acaba agindo como elo entre o baixo, representando pelo humano, e o elevado, representando pelo sentimento de transcendência. O nome que ela afirma ter é de “barca e estrela”, ou seja, demonstra o elo existente entre os dois planos.

A mulher que figura nesse poema corresponde a uma representação feminina recorrente. É comum encontrar a relação mulher – natureza, como se elas sempre se misturassem em algum momento. O eu lírico é mais do que uma conexão entre o humano e o transcendental, ele é um indivíduo que se relaciona e contempla a natureza, interagindo com ela como forma de ascensão e compreensão de si mesma.

CAPÍTULO TERCEIRO

O EU LÍRICO FEMININO VOLTADO PARA SI

*“Linda é a mulher e o seu canto,
ambos guardados no luar.
Seus olhos doces de pranto
- quem os pudera enxugar
devagarinho com a boca,
ai!
com a boca, devagarinho...”*

(Cecília Meireles)

Além de se definir partindo do diálogo com o outro, o eu lírico feminino de Cecília Meireles também encontra questionamentos e tentativas de se compreender dentro de si. Os poemas analisados neste momento trazem uma voz poética que investiga seu interior e tenta desvendar seu papel em sua própria vida.

Primeiramente, trataremos do poema intitulado “Auto-retrato”. Nele, o eu lírico feminino explora as possibilidades de ser e percebe-se múltiplo. É interessante notar que essa posição da mulher, de questionadora de suas possíveis maneiras de ser e agir, ainda estava se desenvolvendo no momento em que Cecília escrevia, sendo que, até aquele momento, o papel feminino era, em sua maioria, tradicionalmente definido como familiar e doméstico.

Em seguida, trataremos do poema “Mulher ao espelho”. Nele, o eu lírico feminino confronta-se diante do espelho, questionando a constante mudança a que se submete, seguindo sempre um padrão de beleza estabelecido pelo patriarcado. Aqui, a figura feminina se sente desconfortável e inconformada com sua situação, buscando compreender seu papel nesta sociedade.

Finalmente, será analisado o poema “Desenhos do sonho”. Perdida em uma “líquida noite”, conforme ela mesma indica, a mulher que fala neste poema busca apreender o mundo em que vive. Ela já aparece morta no momento em que fala, porém sua posição aparece privilegiada em relação aos outros mortos e aos também vivos, já que ela percebe sua eternização graças à junção com o todo universal.

Com a leitura destes três poemas, buscaremos perceber os mecanismos usados por cada eu lírico na composição de sua imagem. Cada uma dessas mulheres possui um ponto de vista e uma representação feminina diferente, colaborando para a ampliação do leque de mulheres composto por Cecília Meireles em sua obra poética.

3.1. A mulher em busca de sua identidade

“Este recanto da praia ficara fora da festa: janelas fechadas, moradores invisíveis. Uma quietude de céu inviolável e rua deserta. Por isso, talvez, a menina se reinventou, para se acompanhar. (Há seres tímidos, que nunca chegarão a compreender que a vida é unicamente solidão). E, assim, ao lado do boneco, vai escrevendo, com grandes letras, em silêncio – convencendo-se: ‘ESTA SOU EU’.”

(Cecília Meireles)

Auto-retrato

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
E é tudo imenso...

Formas, desenho
que tive e esqueço!
Falas, desejo
e movimento
- a que tremendo,
vago segredo
ides, sem medo?!

Sombras conheço:
não lhes ordeno.
Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio
há esforço e gênio
e suave exemplo
de mais silêncio.

Não permaneço.
Cada momento

é meu e alheio.
 Meu sangue deixo,
 breve e surpreso,
 em cada veio
 Semeado e isento.
 Meu campo, afeito
 à mão do vento,
 é alto e sereno:
 amor, desprezo.

Assim compreendo
 o meu perfeito
 acabamentoo.

Múltipla, venço
 este tormento
 do mundo eterno
 que em mim carrego:
 e, una, contemplo
 o jogo inquieto
 em que padeço.

E recupero
 o meu alento
 e assim vou sendo.

Ah, como dentro
 de um prisioneiro
 há espaço e jeito
 para esse apego
 a um deus supremo,
 e o acerbo intento
 do seu concerto
 com a morte, o erro...

(Voltas do tempo
 - sabido e aceito –
 do seu desterro...)
 (MEIRELES, 2001, p.456)

O poema intitulado “Auto-retrato”, de *Mar absoluto e outros poemas*, trata do ser e de uma tentativa de se definir. Ao longo da leitura, percebemos que, na verdade, não há uma identidade definitiva, mas sim várias que mudam constantemente. A revelação do ser interior se dá no final, concluindo-se que não se é uno, mas sim múltiplo. O eu lírico nesse poema é feminino e reflete sobre si mesmo e sobre sua vivência no mundo. Percebemos que se trata de uma mulher devido à presença de palavras no feminino, como “tantas”, presente no segundo verso do poema.

Para Alfredo Bosi (2010), o poema é a tentativa de mostrar uma imagem que se transforma em palavra articulada. A figura é formada lentamente, palavra por palavra, desfilando diante de nossos olhos, “outro caráter da imagem é o da simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da natureza dada” (BOSI, 2010, p. 23). Assim, aprendemos que os versos são tentativas de se formar um retrato da pessoa que nos está falando. Essa representação acaba sendo incerta e até um pouco repetitiva, graças à impossibilidade de se chegar a uma conclusão que defina realmente o desenho do ser.

Logo na primeira estrofe percebemos a característica múltipla do eu lírico, principalmente com os versos “Se me contemplo / tantas me vejo”. O próprio eu confessa ver sua multiplicidade, porém não consegue compreendê-la, afinal, o pensamento é mais lento do que o existir. A seguir, o sujeito poético desprende e alarga as possibilidades, como vemos nos versos “Vou desprendendo / elos que tenho, / alças, enredos...”. A partir disso, podemos inferir que a mulher que fala no poema se livra de coisas que a prendem, aliviando, dessa maneira, alguma carga. Mesmo quando se está livre de tudo, o que ela consegue ver é a imensidão, que pode ser o espaço das possibilidades. O imenso também é lugar do desconhecido, do que está por vir, acentuando ainda mais a ideia de possibilidade e transformação.

No contexto da mulher, é possível ver esses versos como um momento de libertação de sua imagem socialmente construída. Durante muito tempo foi comum esperar que apenas os homens levantassem questionamentos sobre sua real identidade, já que eles é que eram seres do mundo social, que agiam e sofriam interferência do meio. Já as mulheres sempre ocuparam um lugar constante no lar, sem sofrer modificações ou influências. Sendo assim, seria de se esperar que elas não se questionassem sobre quem de fato eram, uma vez que a resposta estaria sempre em frente a elas da mesma forma, sem se alterar com o tempo ou a situação.

Neste momento, podemos levar em consideração Ezra Pound (1988), que diz que “as artes dão testemunho e definem para nós a natureza íntima e as condições do homem” (POUND, 1988, p. 61). Enquanto eu lírico feminino, a pessoa que fala tem consciência de si no poema. Talvez ela tenha consciência de sua situação de escritora, de indivíduo que questiona seu ser e que usa os versos como forma de

expressão e de tentativa de se representar num chamado “auto-retrato”. Esse tipo de questionamento é sim universal, porém deve ser considerado o fato de que as mulheres deveriam corresponder à imagem tradicional e construída. Neste momento de reflexão, há a oportunidade de pensar sobre si e suas possibilidades.

Quando se inicia a terceira estrofe, o eu lírico fala sobre o esquecimento de maneiras de ser: “formas, desenho / que tive, e esqueço”. A constante desconstrução e reconstrução pela qual ele passa não permite que o que foi torne a ser, tudo está em movimento, tudo pode ser esquecido. Esse esquecimento é o “vago segredo”, é o que passa para algum lugar que não se sabe onde. A mulher precisa encontrar sua forma de ser, livrando-se de medos e inseguranças.

Outro fator que contribui para a dificuldade de se definir está presente nos versos “sombras conheço / não lhes ordeno”. A sombra é conhecida por ser algo misterioso, é apenas o contorno de alguma coisa, e por ser contorno é sombrio e incerto. Além disso, a sombra não pode ser comandada, ela simplesmente existe como representação de um objeto real, não como o próprio objeto. Essa perspectiva condiz com a maneira como o eu lírico se vê no momento da escrita, apenas como um nebuloso indício de suas formas que, por sua vez, possuem articulações próprias.

O que era importante em um momento não o é mais no outro, intervalo de tempo sugerido pelos versos “como precedo / meu sonho inteiro, / e após me perco, / sem mais governo”. O sonho pode ser visto tanto como o momento do sono como também como o da vivência de algo específico. Num primeiro momento o eu lírico existe e conhece um pouco de si, depois ele se perde, como se o vivido (ou sonhado) alterasse seu interior, tornando impossível voltar a ser como antes. É interessante notar que o sonho, aqui, pode ser visto como uma experiência subjetiva. Ele acontece dentro do próprio eu poético e é capaz de interferir em sua maneira de ser e interagir com o meio.

Apesar dessa condição, a mulher representada não desanima. Ela percebe que “no meu silêncio / há esforço e gênio / e suave exemplo / de mais silêncio”. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o silêncio “é um prelúdio de abertura à revelação (...), abre uma passagem (...), envolve os grandes acontecimentos” (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p. 834). Assim sendo, é possível interpretar o silêncio em que ela

se vê como a possibilidade de mais variações positivas, como uma nova gama de possibilidades que ainda não foram reveladas.

As afirmações de que não se continua a mesma prosseguem, não há espaço para permanências. Cada forma de seu ser simplesmente acontece, sem que ela ou os outros possam ver claramente o momento ou motivo da mudança. Não há participação ou motivação do outro em suas metamorfoses, tudo parte e se realiza dentro de si.

Podemos perceber ainda que o corpo dela tem influência nessa mudança. Palavras como “sangue”, seguida de “veio”, sugerem uma participação biológica, o corpo contribuindo para a mudança. Além disso, também há a sugestão de que ela espalha um pouco de si, deixando marcas de suas várias formas no mundo, como sementes. Os sentimentos cultivados por esse jeito de ser são extremos: “amor, desprezo”.

Com a sétima estrofe, percebemos que essa maneira de ser, tão incerta e mutável, é considerada a melhor pelo eu lírico, que usa palavras como “perfeito” e “acabamento”. É possível fazer referência ao título ao imaginar que, finalmente, a voz poética conseguirá formar seu autorretrato. Porém a expectativa não se concretiza como o esperado. O eu lírico se representa como um ser em constante mudança, que transita sempre de uma forma à outra. A definição em apenas um não é possível, então opta-se por definir-se como múltiplo.

Ainda hoje as mulheres são vistas dessa maneira, como várias ao mesmo tempo. No momento da escrita do poema, as mulheres ainda estavam ganhando o espaço público, presas, em muitos casos, ao privado. Porém, já havia um trânsito entre esses ambientes, como era o caso da própria poetisa, que cuidava de sua casa e filhas ao mesmo tempo em que trabalhava em escolas e jornais. O cenário de hoje não é diferente. Muitas mulheres possuem a chamada dupla jornada, trabalhando dentro e fora de casa para contribuir com o sustento de suas famílias. Podemos imaginar que a figura feminina apresentada no poema desdobra-se em muitas, sendo uma em cada ambiente e momento, tal como as de hoje.

Ao continuar a leitura, vemos que o eu lírico se vê ora múltiplo, atendendo assim ao alívio, ora uno, abrindo espaço para o desconforto novamente. Essa

situação é chamada de “jogo inquieto” e a voz poética percebe que existir pode ser desassossegado, já que, como afirma Eco, o indivíduo “foi lançado no mundo, de onde precisa descobrir uma saída. A existência é um mal – e sabemos disso” (ECO, 2005, p.42). Este mal pode ser visto como resultado da dificuldade de se saber quem se é de verdade, de descobrir como se representar. Apesar disso, o jogo é retomado conforme essa pessoa existe, vive e se desdobra.

Na décima estrofe, o eu lírico diz “Ah, como dentro / de um prisioneiro”, tratando o próprio ser como enclausurado em um corpo físico limitado e imutável. Talvez para ele a multiplicidade encontre sim uma barreira, mas apenas uma, que é o corpo de carne e osso. Nesse momento ele insinua que é apegado a um “deus supremo”. Podemos perceber aqui o outro, porém não sabemos nada sobre ele, “as palavras, em vez de dizer, ocultam o não-dito” (ECO, 2005, p.46). Podemos investigar quem é este deus supremo, mas pouco (ou nada) nos é dito sobre ele, apenas que há apego da parte do eu lírico. Com isso, podemos conjecturar que se trata dela mesma, de seu interior, de seu ser mais íntimo. É possível presumir que a multiplicidade permite que o eu transcenda, tornando-se algo superior, que possui dentro de si “um deus supremo”.

A última estrofe encontra-se entre parênteses e apresenta certo tipo de conclusão sobre o assunto. Com ela temos a impressão de que a reflexão pertence a um tempo passado ao que se escreve, “voltas do tempo / - sabido e aceito - / do seu desterro”, sendo que o presente pode ser o banimento de si, sem deixar pistas sobre para onde é que esse “desterro” leva. Cada forma de vivência pode ser vista como o degrado da anterior, por isso o tempo toma um aspecto cíclico, de idas e vindas.

Vimos que o eu lírico passa por uma série de mudanças ao longo de sua existência. É interessante notar que a forma do poema condiz com o tema. Os versos são todos tetrassílabos, obedecendo a uma métrica bem fixa. O número de versos por estrofe, por sua vez, varia. Mesmo dentro de estrofes que mudam ao longo do poema, há algo que permanece, a métrica. O mesmo ocorre com o eu lírico, que é múltiplo em sua existência, porém é constantemente o mesmo, sempre aquele “prisioneiro” que vive dentro de um corpo, encontrando aí uma barreira.

As rimas são toantes, ou seja, acontecem apenas por sons semelhantes e coincidência da vogal tônica no fim dos versos, que, nesse caso, corresponde ao som do “e” – fechado na maior parte das ocorrências. Esta aparenta ser mais uma forma de permanência do ser. Apesar de estar sempre mudando, ele acaba mantendo algumas coisas fixas dentro de si, como, por exemplo, sua inquietação. Podemos pensar que até mesmo essa tentativa de se olhar de frente representa uma característica fixa, mostrando que mesmo na mudança é possível encontrar um padrão a ser seguido.

A mulher que fala no poema não se preocupa com questões tradicionalmente estabelecidas como femininas. No texto não se fala de beleza, tarefas domésticas, família ou sentimentos amorosos, dentre tantos outros exemplos do que comumente é visto como participante do universo da mulher. Trata-se de uma investigação sobre si mesma e sobre sua maneira de ser.

Se pensarmos no percurso das mulheres na história, podemos supor que a saída da mulher do espaço privado e seu trânsito na vida pública é que permitiu que ela olhasse para si mesma e se questionasse, afinal, o molde foi quebrado e há a possibilidade de ser aquilo que se quer, mesmo que ainda haja alguns limites sociais.

A dificuldade de olhar para si e buscar compreender as possibilidades do ser reside, em alguns casos, no fato de que a mulher esteve sempre habituada a ser e a se encarar como o outro. Ela não fazia o papel do eu, sendo sempre a coadjuvante nas ações e vida dos homens que a cercavam. O que o eu lírico de “Auto-retrato” busca fazer é tomar o papel de “eu” para si e abandonar o de outro, de coadjuvante. A voz feminina procura saber quem é, assumindo que é múltipla e diferente da mulher tradicional, que age e pensa sempre da mesma maneira. Dessa forma, ela assume a posição de uma outra que ainda está em processo de construção.

3.2. A mulher imersa no mundo da Beleza

*Ser livre – como diria o famoso conselheiro...
é não ser escravo; é agir segundo a nossa
cabeça e o nosso coração, mesmo tendo de
partir esse coração e essa cabeça para
encontrar um caminho.*

(Cecília Meireles)

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.
(MEIRELES, 2001, p. 533 – 534)

O eu lírico feminino deste poema, do livro *Mar absoluto e outros poemas*, encontra-se, como podemos perceber na primeira estrofe, em estado de cansaço. Ela não se importa mais com a exatidão de seu ser, mas sim com a beleza que ela deseja ter, seja de uma ou de outra forma. Além disso, também nos é dito que ela está morta, porém, cabe ao leitor decidir se a morte em questão é física ou subjetiva. Não há dados certos que nos comprovem uma ou outra, havendo apenas a

ocorrência da locução verbal “vai matando”, criando a sensação de continuidade, não de processo findo. Nesse caso, parte dela estaria, conforme diz Gotlib (2007), “morta para as ilusões e vaidades da vida” (p.102), revelando uma desordem interior. O cansaço de tentar se definir como alguém acaba vencendo-a, chegando ao ponto dela não se importar mais.

Em meio a esses sentimentos, há, porém, uma condição que permanece: a de aparentar beleza. Já nesse momento inicial é possível relacionar a necessidade de “parecer bela” com a cobrança que é feita pelo outro. O verbo escolhido pelo eu lírico é “parecer”, ao invés de verbos como “sentir” ou “ser”. Assim, é possível perceber que a beleza é uma espécie de projeto da voz feminina. Essa proposta expressa a vontade de estar bela para a sociedade e seus padrões.

Na estrofe seguinte, o eu lírico fala das muitas faces que teve, reforçando a ideia de desordem interior e de busca por algo que satisfaça os padrões. Podemos perceber tal busca ao lermos o verso final, “Só não pude ser como quis”. Aqui fica claro que a vontade da mulher que fala no poema ficou em segundo plano, para que assim ela conseguisse alguma correspondência com o que era esperado por todos. As tentativas foram muitas, como vemos na mesma estrofe. Seu cabelo mudou durante o tempo, provavelmente conforme a moda e o olhar do outro mandavam, como veremos adiante.

A voz feminina do poema também faz correspondências suas com mulheres retiradas da literatura, a fim de mostrar por quantas mudanças passou. Primeiramente, ela declara ter sido Margarida, que pode ser relacionada com a personagem do romance *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Na obra, ela era uma cortesã, que sofria de tuberculose e de dificuldades em sua vida amorosa. A segunda figura citada é Beatriz, possivelmente a guia de Dante Alighieri pelo paraíso, em sua obra *A divina comédia*. Esta personagem representa bons valores, uma mulher que é vista pela sociedade como boa e merecedora do paraíso, imagem bem diferente da evocada por Margarida.

No verso seguinte temos duas personagens contrastantes, Maria e Madalena, as mulheres mais presentes na vida de Cristo. Maria é símbolo da redenção feminina, aquela que teria limpado as mulheres do pecado de Eva, além de símbolo de pureza e bondade. Já Madalena, apesar de ter seus pecados perdoados por

Cristo, continuou sendo vista com a prostituta. Ainda que redimida, sua história permaneceu manchada. Sobre a escolha de tais personagens, nos diz Passos (1998):

Por um lado, são escolhidas dentre múltiplas figuras que constroem a história da humanidade, evocando algo desejado pelo “eu”; por outro, parecem rejeitadas porque se contrapõem ao verso que encerra a quadra (“Só não pude ser como quis”), desencadeando perguntas enigmáticas a respeito dessa espécie de atração recusa: Qual seria o “querer” da mulher refletida no espelho? O verbo não estaria aí no lugar do *desejo* que jamais se verbaliza, porém se insinua na procura de um ser oscilante entre a imagem onipotente da unidade e a *verdade* de tal imagem, “o corpo despedaçado”? (PASSOS, 1998, p.201) (grifos da autora).

Tais perguntas são difíceis de serem respondidas, pois a vontade do eu lírico não se mostra por completo, deixando apenas o desarranjo entre ser e desejar. É possível que nem ela mesma soubesse qual sua verdadeira vontade, uma vez que lhe faltava liberdade para ser e deixar de ser, conforme quisesse. O que fica então verbalizado é o descontentamento.

A terceira estrofe nos aparece como um desabafo. Não é apenas sua vida que é baseada em fingimento, mas sim o mundo todo. A pintura em seus cabelos e no rosto não passa de aparência. Porém, isso não significa muito para ela, já que o mundo todo é, segundo seu ponto de vista, uma grande farsa. Nada parece ser sincero e fixo. Tanto seus cabelos quanto a vida como um todo já passaram por mudanças, assim como as opiniões que regem o mundo.

Os padrões da sociedade são instáveis, mudam conforme as estações, ou seja, tudo é passageiro. Dessa maneira, o eu lírico questiona-se, diante do espelho, sobre o que realmente permanece e sobre o que é mesmo verdadeiro na vida. Neste caso, podemos acreditar que o que há de mais sincero é o sentimento do eu lírico, pois este parece ser moldado conforme a passagem do tempo. Já o contentamento e o desgosto em relação ao mundo não permanecem. Há aí um descompasso entre o sentimento do eu lírico e as vontades humanas, um desencontro que impossibilita que ele acompanhe todas as mudanças. Neste momento, a vontade desta mulher se perde, talvez até dela mesma.

É interessante pensar sobre a presença do espelho no poema. Presente em diferentes contos de fadas, o objeto especular pode ser relacionado com a história de Branca de Neve e os sete anões. Segundo Bettelheim (1992), a rainha deste conto consulta o espelho a fim de medir seu próprio valor. Dessa forma, percebemos que ele opera como uma espécie de juiz. No conto de fada, a voz especular é masculina, ou seja, é um homem que diz à rainha que Branca de Neve é mais bela do que ela.

No poema, o espelho pode ser visto como a voz da sociedade, ou seja, a voz do mundo patriarcal. Ele passa a ser encarado pelo eu lírico feminino como uma cobrança, como a voz que dita a ele como ser e agir tanto no espaço público como no privado. Além de funcionar como avaliador, o espelho também pode ser visto como um objeto de autoconhecimento. A mulher que se põe diante dele busca a compreensão de si, percebendo assim seu descontentamento e cansaço diante da situação de eterna cobrança em que se encontra.

Na quarta estrofe, encontramos a palavra “moda”. Como dito anteriormente, a moda representa uma espécie de guia para as mudanças não só do eu lírico, mas como também de toda a sociedade. As consequências para esta figura feminina são ruins, como vemos no verso “a moda, que me vai matando”. Nos dois versos seguintes, ela abdica de “pele e caveira”, dizendo que estas podem ser levadas para onde quiserem e quando quiserem, numa espécie de renúncia encorajada pelo cansaço. Neste momento, percebemos a atualidade do tema, sendo que até hoje a moda tem grandes poderes na sociedade. Assim como o espelho, a moda pode ser vista aqui como mais uma ferramenta do domínio patriarcal. Ela é uma representação da maneira que o homem espera que o mundo, e as mulheres aí incluídas, se organize.

Por estas características, a indústria da moda sempre foi tida como a dona da verdade, aquela que diz o que as pessoas devem ou não fazer, como devem se vestir, comer, ler etc. Toda a sociedade é atingida por ela, entretanto, é possível perceber que as mulheres são as que mais sofrem as consequências de seus ditames, uma vez que, na sociedade tradicional, a mulher era aquela que deveria corresponder aos desejos dos homens. A moda é socialmente construída, e a sociedade, por sua vez, é construída de acordo com os princípios criados pelos

homens. Logo, pode-se concluir que a moda é um dos instrumentos usados para satisfazer os desejos masculinos.

Nem sempre o desejo masculino coincide com o desejo feminino, de forma que a mulher acaba sofrendo com as imposições das tendências criadas. A mulher ao espelho é uma delas, que se encara a fim de procurar uma identidade. Porém, ela encontra apenas o que a moda lhe concedeu. Pela desordem com que ela se depara, fica evidente que seu querer é diferente daquilo que lhe é permitido ser. Seus anseios e questionamentos giram em torno da busca de uma saída dessa situação. Entretanto, não há uma solução objetiva, restando somente o descontentamento e a perda de si.

Ao seguir para a quinta estrofe, encontramos um momento de salvação. A presença de Deus nestes versos nos permite conjecturar que é possível encontrar salvação, mesmo em meio a tanta tormenta. Segundo o eu lírico, aqueles que muito se angustiaram com tais questões, que viram a aflição de “olhos, braços e sonhos seus”, terão algum tipo de redenção pelos seus pecados. No momento de se encontrar com Deus, todos os pecados serão trazidos à tona, então caberá a Ele decidir se os sacrifícios vindos com as imposições da moda valeram ou não a pena, se são dignos de descanso ou não.

Na estrofe seguinte, a imagem de julgamento permanece, só que agora com a imagem de alguém que corresponde de fato ao esperado, como vemos nos versos “Falará, coberta de luzes, / do alto penteado ao rubro artelho”. Neste momento de confissão, os pecados que aparecem são ligados à beleza, como penteado e a magreza revelada pelos ossos salientes. A dúvida que fica é se este é um pecado digno de perdão. Não é possível saber se a mulher, tanto a que fala no poema quanto outras, encontra paz de espírito. Esta decisão não cabe ao eu lírico, mas sim a um poder superior a ele, materializado aqui na forma de Deus.

A questão da beleza e da cobrança da voz masculina possui alcance transcendente. A moda e seus ditames são de ordem terrena, ou seja, elas regem a vida social e mundana. Porém, ao se deparar com a representação de um poder divino, portanto elevado, a problemática ganha alcances ascendentes. Ele transita de um plano para outro, tornando-se um fardo que impossibilita a transcendência feminina.

Nos versos finais temos uma aproximação entre as palavras “cruzes” e “espelho”. A cruz sempre foi um símbolo de sofrimento, evocando a morte de Cristo. Segundo a visão do eu lírico, uns expiram na cruz, enquanto outros expiram no espelho, ou seja, ambos os casos são formas de matar o indivíduo. No caso da figura feminina, o espelho tem sido um verdadeiro tormento, como visto anteriormente. Ao se encarar, ela não vê realmente o que é, mas sim o que a fizeram ser e o que esperam dela. Seus desejos ficaram reprimidos diante da força impositiva da moda, que não permite nada fora de seus padrões.

Falando sobre o comportamento social da mulher e a maneira como ela se apresenta publicamente, Beauvoir (2009), afirma que os homens podem se vestir de maneira confortável e condizente com sua vida ativa, enquanto

A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis: as meias rasgam-se, os saltos acalcanham-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se. (BEAUVOIR, 2009, p. 883)

Assim, é notável a presença da cobrança do outro, principalmente masculino, em relação à mulher. A vida feminina, tanto na visão exposta por Beauvoir quanto na do poema, está associada sempre à imagem e ao culto da beleza ditada pela voz da sociedade patriarcal.

Ainda no tema da beleza que consome o eu lírico, é possível relacionar o poema ceciliano com o de Emily Dickinson:

I died for beauty – but was scarce
Adjusted in the tomb,
When one, who died for truth, was lain
In an adjoining room –

He questioned softly why I failed?
“For beauty”, I replied –
“And I for truth, – the two are one;
We brethren, are”, he said.

And so, as kinsmen, met at Night,
 We talked between the rooms,
 Until the moss had reached our lips,
 And covered up our names.
 (DICKINSON, 1986, p. 22)⁵

Neste poema, a beleza é o motivo de padecimento e morte do eu lírico. O belo, aqui, vai além das cobranças sociais percebidas em “Mulher ao espelho”. Ela refere-se à beleza como um todo, como uma entidade superior e inalcançável. Assim como a mulher que se encara diante do espelho, a voz deste poema se perde diante da cobrança de algo intangível.

Diante de uma leitura como esta, percebemos que Cecília Meireles estava atenta às condições em que as mulheres viviam. Sua preocupação com a moda não se bastava apenas na escolha de roupas ou comportamentos, mas também com a força que isso afetava as mulheres de sua época. Como dito anteriormente, o tema é atual, as mulheres ainda sofrem com as imposições da sociedade, embora haja uma tentativa de vencer tais obrigatoriedades em privilégio do querer pessoal. É em poemas como esse que percebemos o engajamento da poetisa, que não passou alheia aos problemas femininos de sua época.

⁵Morri pela beleza e mal estava
 Ao túmulo ajustado
 Alguém veio habitar a sepultura ao lado.
 (Defendera a verdade.)

Baixinho perguntou: “Por que morreste?”
 “Pela beleza”, respondi.
 “E eu pela verdade. São ambas uma só.
 Somos irmãos”, me disse.

E assim como parentes que à noite se encontram
 Entre os jazigos conversamos,
 Até que o musgo alcançou nossos lábios
 E cobriu nossos nomes.
 (DICKINSON, 1986, p. 23, tradução por Idelma Ribeiro de Faria)

2.3. A mulher dormente

*“Assim n’água entraste
e adormeceste,
suicida cristalina”
(Cecília Meireles)*

Desenhos do sonho

Eu, mulher dormente, na líquida noite
alargo a ramagem de meus cabelos verdes.
Sigo dentro desse cristal ondulante,
contida como o som nos sinos imóveis.
Surda é a transparência do mundo que ocupo,
onde vago, em vigilância do eterno,
livre do efêmero visível e tranquila,
e, embora incomunicável, em solidão feliz.

Eu, mulher, dormente, de olhos fechados
estou vendo essas paredes fluidas que caminham
comigo mesma, na cristalina arquitetura:
muralha de sucessivos patamares à luz de nenhum sol.

Espelhos de quartzo verde em que me reconheço admirada,
de olhos abertos desde sempre, para sempre,
desenhando-me involuntária, buscando-me exata,
fugindo-me nesta caligrafia que não alcanço.

Ah! dos meus verdes cabelos sobem agora ramos de rosas,
alta coroa do retrato submerso, frágil e melancólica,
e já me esqueço do que vou sonhando. E nem suspiro
se as flores se desfolharem nesse planeta de silêncio.
(MEIRELES, 2001, p. 1319 – 1320)

O poema intitulado “Desenhos da noite”, de *Sonhos*, é construído com versos brancos e livres. O título indica a atmosfera onírica que impera ao longo das quatro estrofes. A palavra “desenhos” é um indício de que o eu lírico tentará apresentar ao leitor uma representação de si mesmo.

O poema é aberto pelo pronome pessoal “eu”, afirmando, dessa maneira, que a atenção e o foco recaem sobre o eu lírico. O primeiro aspecto que ele usa para se caracterizar é “mulher dormente”, afirmando seu gênero já de início. No que diz respeito à característica “dormente”, é possível inferir ao longo da leitura do poema que esta representação feminina está morta. A metáfora que vem logo depois dessa caracterização, “líquida noite” contribui para esta imagem.

A noite pode ser vista aqui como uma analogia da morte, representando o sono humano. Dessa forma, o eu lírico, que se declara dormente, está, na verdade, morto. Há ainda o uso da palavra “líquida” que, posta nesse contexto, lembra as várias ocorrências de afogados na obra poética de Cecília Meireles.

O conjunto de 12 poemas intitulado *Doze noturnos de Holanda*, publicado pela poetisa em 1952, traz a representação de afogados que também chamam a morte de noite. No poema “1”, o eu lírico feminino diz:

Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
nem creio que SEJA: perduro em memória,
à mercê dos ventos, das brumas nascidas
nos dormentes lagos que ao luar evaporam.
(MEIRELES, 2001, p. 708)

O fato de existir apenas na memória, ao invés de ser, como outrora, mostra que este eu lírico já está morto. Aqui, a morte também é chamada de noite, remetendo à imagem de escuridão que se sucederia à vida. Há ainda a presença dos lagos, local onde a memória do eu lírico nasce. No último poema deste conjunto, o sujeito poético, que não está tratando de si, afirma: “Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado / nos canais de Amsterdão” (MEIRELES, 2001, p. 722). Assim, é possível compreender que o eu lírico do primeiro poema é um dos mortos afogados do conjunto de doze peças poéticas que compõem o livro.

A próxima característica que o eu lírico oferece de si encontra-se no verso “alargo a ramagem de meus cabelos verdes”. O elemento vegetal é posto, primeiramente, com a palavra “ramagem”, que passa a ocupar o espaço que antes era simples cabelo humano, fato reafirmado com a coloração verde. Essa troca de humano por vegetal indica a mistura entre mulher e água. Na noite em que se encontra, o eu lírico deixa de ser apenas um corpo humano, iniciando sua junção com o todo universal.

O eu lírico feminino afirma estar dentro de um “cristal ondulante”. Ao retomar o sentido de “noite líquida”, é possível perceber mais uma vez a morte ligada à água. O estar dentro de um cristal evoca a imagem do caixão de vidro, comum nos contos de fadas. Por ser transparente, seu esquife não a separa do mundo, ao invés disso, a deixa em contato com algo que lhe é ainda desconhecido.

O quarto verso da primeira estrofe, “contida como o som nos sinos imóveis”, remete ao seu estado de consciência mesmo estando já morta. O adjetivo que abre o verso, “contida”, pode também ser associado ao espaço fechado em que ela se encontra. É interessante notar que estar fechado se refere, neste momento, à sua separação e distância do mundo dos vivos. A imagem dos sinos que não produzem som, já que estão imóveis, reforça esse sentido e o amplia. O sino é feito para produzir ruídos, portanto, sua imobilidade pode representar a repressão de sua função primordial. Da mesma maneira, a mulher que fala no poema, tendo sido humana, ainda se habitua ao silêncio de sua nova condição.

Há a ocorrência de algumas sinestésias no poema, principalmente em versos como “surda é a transparência do mundo que ocupo”. Nele, percebemos dois sentidos misturados, a audição, identificada pela palavra “surda”, e a visão, que aparece por meio do substantivo “transparência”. A surda transparência caracteriza, aqui, o estado de suspensão em que o eu lírico se encontra. Seu mundo não se vê e não emite ruídos, como se pairasse silenciosamente entre espaços.

Com os versos “onde vago, em vigilância do eterno, / livre do efêmero visível e tranquila, / e, embora incomunicável, em solidão feliz”, forma-se a imagem de uma mulher em posição privilegiada em relação aos vivos. Neste lugar em que ela se encontra, a mulher que fala no poema vigia o eterno, ou seja, ela está livre do limite de sua mortalidade. Ela finalmente sente-se “livre do efêmero visível”, ou seja, alcança a serenidade de se saber parte de um todo eterno. Ela não se encontra mais preocupada com sua existência humana, portanto sente-se serena. Sua solidão e silêncio são sinônimos de tranquilidade e felicidade.

Na segunda estrofe do poema há a reafirmação da identidade do eu lírico: “Eu, mulher dormente, de olhos fechados”. Na busca de compreender um pouco mais sobre si e sua nova existência, o eu lírico reitera aquilo que é conhecido. No verso citado, o sujeito poético encontra-se de olhos fechados, condizendo com a morte de seu corpo e com a mudança da forma de percepção do mundo em que se encontra.

Como já dito, este lugar ocupado pela figura feminina é um espaço de transparências e liquidez, características reafirmadas por meio das expressões “paredes fluidas” e “cristalina arquitetura”. Neste lugar tudo é líquido e penetrável,

tudo pode ser visto e compreendido de forma mais precisa. Este espaço de clareza é encarado pelo eu lírico como “muralha de sucessivos patamares à luz de nenhum sol”. O entendimento da vida e da morte, alcançados pela voz poética, acontece lentamente e sem a interferência de “nenhum sol”, ou seja, é vagarosamente construído na negritude da morte. A imagem que temos aqui é de sucessivos níveis de uma subida evolutiva. Assim, é possível perceber a transcendência do ser, com o eu lírico numa espécie de escalada em direção ao eterno.

Na terceira estrofe, há a presença do espelho, objeto no qual a mulher que fala no poema busca sua imagem refletida na espécie de redoma cristalina em que se encontra. Este objeto especular é feito de “quartzo verde”, pedra que, segundo o *Dicionário de símbolos*, “simboliza o elemento celeste nas iniciações” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 758). Ainda segundo o *Dicionário de símbolos*, a cor verde simboliza a água e o despertar da vida. Unindo os dois significados, é possível interpretar o quartzo verde como a representação do despertar do eu lírico neste mundo fechado e transcendente, como se ele saísse do estado de ignorância sobre os assuntos eternos e neles fosse iniciado.

Ao se olhar no espelho, a mulher que fala no poema se reconhece admirada. É possível que esse sentimento venha do fato de que ela finalmente se vê e se identifica como parte do universo. Sua imagem refletida aparece “de olhos abertos desde sempre, para sempre”, revelando a manifestação de uma verdade que esteve sempre dentro dela.

O espelho funciona para o eu lírico como um meio de busca e definição de si: “desenhando-me, involuntária, buscando-me exata, / fugindo-me nesta caligrafia que não alcanço”. Neste novo espaço de morte que ocupa, o eu lírico busca compreender sua forma. Porém, tal conhecimento ainda lhe é inalcançável. Sua transcendência não envolve a aprendizagem de si enquanto indivíduo, mas sim como parte constituinte do universo.

A última estrofe é iniciada com o verso “Ah! dos meus verdes cabelos sobem agora ramos de rosas”. No imaginário poético de Cecília Meireles, a rosa é comumente relacionada com a ideia de efemeridade da beleza e da vida. Uma das recorrências dessa imagem acontece nos cinco motivos da rosa, conjunto de cinco

poemas incluídos em *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945. O poema intitulado “1º motivo da rosa”, traz os versos:

Vejo-te em seda e nácar,
e tão de orvalho trêmula,
que penso ver, efêmera,
toda a Beleza em lágrimas
por ser bela e ser frágil.

[...]

Então, de seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,
serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho... E frágil.
(MEIRELES, 2001, p. 470)

No poema parcialmente descrito, a rosa é um símbolo de beleza passageira. Sua graciosidade e fragilidade comovem o eu lírico, que conhece sua efemeridade. Entretanto, há na rosa algo que permanece. Sua beleza transcende ao humano e passageiro, passando para a eternidade. Mais adiante, os versos do poema “5º motivo da rosa”, acrescentam:

[...]
Pois vivemos do que perdura,
não do que fomos. Desse acaso
do que foi visto e amado: - o prazo
do Criador na criatura...
(MEIRELES, 2001, p. 542 - 543)

Aqui, mais uma vez, a efemeridade aparece como ponto central. O que fica, segundo a visão do eu lírico, é o que possui a presença do “Criador”, espécie de divindade. A vida aparece como sopro passageiro, tal como a própria essência humana, que é finita.

A rosa, nascida nos “verdes cabelos” da mulher dormente, é caracterizada como “alta coroa de retrato submerso, frágil e melancólica”. A fragilidade aqui é semelhante à das rosas de *Mar absoluto e outros poemas*. Ela é passageira e, por isso, melancólica. Por estar num patamar superior ao dos vivos, o eu lírico feminino

é capaz de compreender a permanência da beleza face à perenidade da rosa. O embate entre efemeridade e eternidade é finalmente resolvido no espaço da morte.

Anteriormente, o eu lírico feminino havia afirmado estar em um lugar “livre do efêmero visível”. Agora, no fim do poema, ele afirma “e já me esqueço do que vou sonhando. E nem suspiro / se as flores se desfolharem nesse planeta de silêncio”. Percebemos que o sujeito poético finalmente aceita a transitoriedade da vida e admite o destino da morte. O que antes lhe causava tristeza, sentimento expresso pela palavra “suspiro”, agora não atrapalha sua serenidade.

É importante lembrar o status privilegiado que os afogados ocupam na obra ceciliana. Em *Doze noturnos de Holanda*, o eu lírico fala sobre eles:

É um pálido afogado, sem palavras nem datas,
sem crime nem suicídio, um lírico afogado,
com os olhos de cristal repletos de horizontes móveis,
e os longínquos ouvidos recordando na água trêmula
realejos grandes como altares,
festivos carrilhões,
mansos campos de flores.

[...]

Os lapidários podem vir mirar seus olhos:
não houve esmeralda assim, nem diamante, nem ditosa safira.
Mas ninguém pode tocar nesses olhos transparentes,
que se tornariam viscosos e opacos, fora desse descanso
onde encantados cintilam.”
(MEIRELES, 2001, p. 723)

Com estes versos, percebemos que, para o eu lírico, o afogado não habita nem o espaço do vivo nem o do morto: ele encontra-se em suspensão. Ele ocupa um lugar privilegiado, que o livra das dificuldades dos vivos, mas não o coloca no esquecimento dos mortos. O afogado consegue observar e compreender ambos os mundos, transcendendo.

Como pudemos ver, o mesmo acontece com o eu lírico de “Desenhos do sonho”. Sua posição favorecida permite que ele resolva para si a melancolia diante da efemeridade da vida humana. Sua duração é eternizada na medida em que ele perde as características puramente humanas e se mistura com o universo, escalando degraus invisíveis para sua própria transcendência.

A imagem feminina deste poema distancia-se das imagens tradicionais que se tem da mulher e aproxima-se das muitas representações humanas e transcendentais presentes na obra de Cecília Meireles. É comum encontrar mulheres, na obra da poetisa, que, a fim de alcançar a transcendência do ser, mesclam-se com a natureza. Além da imagem do afogado, também é possível encontrar a imagem de mulheres mortas na água, como nos versos “Inglesinha de olhos tênues, / corpo e vestido desfeitos / em águas solenes” (MEIRELES, 2001, p. 402). Nesses casos, a junção entre água e mulher garante a eternidade feminina diante da efemeridade da vida.

Considerações finais

Após a leitura e análise dos oito poemas que formam nosso corpus, além das várias menções a outros poemas com temática semelhante, concluímos que a representação feminina na obra poética de Cecília Meireles acontece de forma variada, remetendo a diferentes formas de vivenciar a experiência de ser mulher. A poetisa explora diversas relações sociais e variados sentimentos ao compor suas imagens femininas, formando um todo representativo no conjunto de sua obra.

A filha que sofre a perda de sua mãe, de “Dolorosa”, é uma figura que aparece em variados momentos cecilianos. Em *Olhinhos de gato* ela é a personagem principal. Ao contar a história da menina, o narrador passa pela morte da mãe, tratando o assunto com a delicadeza de uma criança, revelando a incompreensão diante das circunstâncias. No poema analisado, o eu lírico, que passou pela situação da perda materna, olha para os fatos com sua percepção já adulta, mas com os sentimentos infantilizados. Ele rememora a imagem do corpo da mãe, conferindo a este momento e a ela própria um caráter sacro, como se ela fosse uma representação de um poder superior e santo. Ao recorrer ao auxílio da mãe, ela se mostra frágil e próxima de uma criança que necessita do colo materno.

Essa figura feminina, que também aparece em outros poemas, como nos versos “Ah, minha Mãezinha de sonho, / longe, alada, levitando noutro céu” (MEIRELES, 2001, p. 1827), do poema “Canto”, revela uma representação feminina sensibilizada diante da falta materna. A mãe, posta como interlocutor do eu lírico, ocupa posição central no momento poético. A mulher que ganha voz no poema se mostra à medida que manifesta o sentimento de falta. O eu lírico feminino de “Dolorosa” representa, na poética cecilianiana, a mulher que sente a ausência de uma figura feminina que, tradicionalmente, seria sua referência.

Em “Lamento da mãe órfã”, encontramos o outro lado da relação estabelecida em “Dolorosa”. Aqui, quem possui a voz poética é a mãe que perdeu seu filho. Ao tornar-se mãe, as mulheres que aparecem em poemas com essa visão abdicam de seus outros papéis sociais. Elas passam a se ver e a agir apenas de forma relacionada com o filho. A “mãe órfã” sente a morte de seu menino a ponto de

demonstrar seu desespero pedindo que ele retorne para ela, mesmo que seu processo de decomposição esteja avançado. Ela vê esse processo de desintegração como uma forma de união com o universo que elevaria seu filho a um patamar superior ao dos vivos, portanto, ao dela.

Os laços entre eles são confundidos diante de sua angústia e aquele que era unicamente seu filho passa a ser visto como o outro amado, não importando de que maneira esse amor intenso se manifeste. Por fim, ela abdica de sua vida, aceitando a ideia de partir com ele para o mundo da morte, desde que estejam finalmente juntos.

Essa figura feminina traduz os sentimentos tradicionalmente relacionados à mãe. É possível ver nela o amor extremado, que é capaz de quebrar as barreiras das relações sociais para ser visto apenas como o amor elevado. Também encontramos a mãe inconsolável diante da morte do filho. O sentimento materno leva à abdicção de si. Todos os outros aspectos da sua vida são deixados de lado e ela se dispõe a partir com ele na morte.

A abdicção de si também aparece no poema “Lamento da noiva do soldado”. O eu lírico deste poema fala sobre a ausência do amado e de como a sua própria existência perde significações com isso. Aqui, nos é apresentada uma figura feminina comum no imaginário popular, a da noiva que fica em casa aguardando o retorno do par amoroso. É interessante notar como a sua vida perde sentido com a partida dele, que, pelo tom do poema, parece ser definitiva.

A mulher apaixonada e que se dedica totalmente ao homem que ama pode ser considerada uma das representações mais comuns da mulher. Pelo que percebemos com a leitura do poema, toda a sua vida girava em torno de seu relacionamento. Seus afazeres, sua motivação, seus pensamentos, enfim, tudo nela existia a partir do momento em que o outro existia em sua vida. Daí o desespero de se ver só, já quem sem ele, o eu lírico não sabia como ser e agir.

Essa necessidade que a figura feminina sente da presença do par amoroso, ao qual dedicava sua vida, é facilmente encontrada em mulheres reais, tanto no tempo em que Cecília escrevia quanto nos dias de hoje, ainda que em menor quantidade. Muitas mulheres anularam-se em prol de seu marido e sua família, não

exercendo nenhum papel fora dos limites domésticos. O eu lírico feminino deste poema não possui outra identificação a não ser “noiva do soldado”, indicando, assim, sua entrega exclusiva ao lar e ao outro masculino.

Inversamente, o eu lírico de “Lua adversa” não admite a entrega passiva ao outro, nem tampouco à sua própria vontade. Ao aceitar seguir involuntariamente um calendário arbitrário feito por um astrólogo igualmente arbitrário, o sujeito poético feminino percebe sua característica lunar, ou seja, sua identificação com as constantes mudanças de fase da lua.

A figura do astrólogo aparece aqui como um ser de ordem superior capaz de alterar a vida das pessoas comuns sem nenhum tipo de aviso prévio ou regra. O embate que ela sofre gira em torno da batalha da previsibilidade contra a arbitrariedade. A mulher, aqui, não consegue antecipar suas vontades e modos de agir, sendo sempre uma espécie de vítima da casualidade. Essa situação seria a responsável pela irrealização amorosa, uma vez que as vontades dela se desencontram das vontades do outro.

Essa figura feminina é também tradicional, já que até hoje as mulheres são consideradas volúveis. O poema joga com essa característica tida como inerente à mulher, fazendo disso o grande problema de sua vida. Apesar disso, ela não tenta lutar contra sua imprevisibilidade, aceitando a arbitrariedade de sua condição.

Em “Epitáfio da navegadora”, observamos um eu lírico feminino preocupado em manter viva sua história. Observadora consciente de sua brevidade enquanto pessoa, ela busca meios de permanecer viva após sua partida. Ao estabelecer um interlocutor, ela tenta garantir que sua história seja passada adiante e que, dessa forma, ela permaneça na memória humana.

Por outro lado, ela também busca uma existência junto à natureza. Como podemos ver, seu olhar é atento aos mecanismos naturais e seu ser, pouco a pouco, se mistura ao mar. Isso acontece, primeiramente, com seu epíteto de navegadora. Em seguida, percebemos que ela começa de fato a se fundir com o elemento marítimo, como quando sua alma se perde em meio às ondas. Ao trazer em si a ideia de eternidade, o mar se torna o responsável pela transcendência do eu lírico feminino, possibilitando que parte dela se perpetue no todo universal.

É também interessante observar que essa figura feminina se identifica como “serena desesperada”. A serenidade de não esperar mais nada da vida, ou seja, de ter ao seu alcance aquilo que lhe satisfaz, permite que ela mostre uma postura tranquila diante de sua finitude humana. Essa figura feminina é afastada do âmbito social, permanecendo reclusa na natureza e contemplativa em relação à vida.

Os poemas que possuem um eu lírico que se coloca no verso sem a presença de um interlocutor também nos apresentam figuras femininas complexas. Sem o auxílio do outro e da relação estabelecida entre eles, o eu lírico problematiza seus questionamentos interiores e busca a compreensão de si e de sua vida. Em alguns casos, percebemos a interferência do meio social nesse processo de investigação. Em outros, o eu lírico é sua única fonte de reflexão.

Em “Auto-retrato”, o eu lírico feminino tenta compreender um pouco mais sobre sua identidade. Nessa busca, ele se percebe multifacetado. Cada momento exige dele uma forma de reagir, construindo, assim, a multiplicidade de seu ser. É interessante notar que a voz feminina não exclui formas de ser, ao contrário, elas se complementam. Sua identidade torna-se, dessa maneira, um mosaico, impossibilitando a formação de um autorretrato nítido de si mesma.

As mulheres eram acostumadas a definir sua identidade de forma automática. Primeiro, assumiam o papel da filha para, em seguida, ocupar o papel da esposa, dona-de-casa e mãe, tudo a uma só vez. Neste poema, o eu lírico experimenta a possibilidade de sair do âmbito doméstico e expandir as possibilidades de seu ser. Sem os limites da casa, a mulher percebia as múltiplas possibilidades de existir que estavam a seu dispor.

No poema “Mulher ao espelho”, encontramos um eu lírico que, assim como o de “Auto-retrato”, passou por diversas mudanças, porém relacionadas à aparência. Durante sua vida, a mulher que possui voz no poema mudou tanto aspectos físicos, como o cabelo, quanto sua maneira de ser, afirmando ter sido várias sem nunca ter sido realmente como quis.

Como pudemos perceber, ela se sente presa à necessidade de agradar à moda e ao espelho. Ambos podem ser vistos, nesse poema, como representações da voz masculina, que teria interferência na vida das mulheres. Essa representação

feminina é tradicional, pois revela a mulher que sacrifica suas vontades e originalidade para se adaptar às exigências sociais.

O último poema analisado por nós, “Desenhos do sonho”, é o que traz a figura feminina mais misteriosa deste corpus poético. A mulher que figura no poema dá ao leitor indícios de que está morta, compondo esta imagem pouco a pouco. Conforme vimos, há a similaridade entre ela e outras imagens de pessoas afogadas. Além disso, as imagens apresentadas compõem um ambiente aquático, indicando assim a morte, como notamos com a expressão “líquida noite”.

A posição que a “mulher dormente”, como o eu lírico feminino se intitula, ocupa é privilegiada. Ela não está no mesmo patamar que os vivos, limitados em seu conhecimento e brevidade, mas também não está finda, como os mortos. Ela paira entre os dois extremos, participando dos dois mundos. Esse status garante a ela a eternização de si, já que ela se funde com o todo universal. Uma parcela dessa mulher permanece e transcende, alcançando uma compreensão singular das coisas.

Ao representar mulheres, Cecília Meireles transita entre extremos. Ela traz ao leitor imagens femininas preocupadas com sua brevidade e que, por meio da junção com o eterno universal, transcendem e se eternizam. A ascensão permite que elas adquiram a serenidade de quem compreende os limites da vida ao mesmo tempo em que sabe que algo permanece misturado com o todo. Dessa forma, elas se permitem olhar para o mundo com a calma de quem não se preocupa com as adversidades. A beleza transitória, que é vista como um mal do qual sofrem os humanos, pode ser contemplada e sentida.

Por outro lado, há também representações femininas mais palpáveis. Imagens como a mãe, a filha e a noiva são comuns e tradicionais. A problematização da situação que cada uma vive demonstra o interesse da poetisa em trazer para seu universo poético situações reais com pessoas também reais. Os papéis que essas mulheres desempenham sofrem interferências, tanto de ordem doméstica, como é o caso da noiva do soldado, quanto de ordem social, como acontece com a mulher que se enfrenta diante do espelho.

Diante deste trabalho, consideramos que Cecília foi uma mulher de seu tempo, preocupada com as mudanças pelas quais as mulheres passavam. Vemos

traduzidos em seus poemas a inquietação de quem procura entender sua identidade e viver o feminino à sua maneira. A fim de ampliar as possibilidades de leitura e enriquecer os sentidos dos poemas cecilianos, o leitor deve permanecer atento às representações femininas, ora sutis, ora óbvias, mas presentes em vários momentos no conjunto da obra de Cecília Meireles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Cecília Meireles e a poesia. In: *O empalhador de passarinho*. 3. Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972, p.71-5.

ANDRADE, Mário de. Viagem. In: *O empalhador de passarinho*. 3. Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972, p.161-4.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio: 1970.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BASTIDE, Roger. Poesia feminina e poesia masculina. In: *Suplemento literário*. Minas Gerais: 21.fev.1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. v. 1 – 2.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e terra, 1992.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 8. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH / USP, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960, p.203-9.

CAVALIERI, Ruth Vilela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p. 135-147.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. A. Lorencini ; A. Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n.27, jul./dez. 2006, p. 1-23. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 19 novembro 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Poesia de mulher em língua portuguesa. In: CANIATO, B. J.; MINÉ, E. (coordenação e edição). *Abrindo caminhos: Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Coleção Via Atlântica n. 2, 2002. p. 337 – 353.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1972. p. 9 – 47.

DAMASCENO, Darcy. Introdução geral. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

DICKINSON, Emily. *Poemas*. Edição bilíngue. Trad. Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais do poema. In: - O texto literário; teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudo av.* [online]. 2003, vol. 17, n. 49, pp. 151-172. ISSN 0103-4014.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. in: AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. p. 85 – 94.

DUARTE, Constância Lima et alii (org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

DUARTE, Constância Lima. *Literatura feminina e crítica literária*. Travessia n. 21, Florianópolis: 1990. p. 15-23.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERNANDES, Moíza de Castro. *Emily Dickinson e Cecília Meireles: entre o eterno e o efêmero, duas vozes femininas em dois diferentes séculos de poesia*. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fada*. Trad. Regina Grisse de Agostinho. Revisão técnica: Lúcio Azevedo. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

FRIEIRO, Eduardo. A mulher e as letras. In: _____. *A ilusão literária*. Nova edição. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

FRY, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: - _____. (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em inglês / Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 7 ed. São Paulo: Ática.

GOTLIB, Nádya Battella. Cecília Meireles: a construção do auto-retrato. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo, Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. (Org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo, Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do “eterno instante”*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

GRIECO, Agrippino. Quatro poetisas. In: _____. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas em geral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MEIRELES, Cecília. *Escolha seu sonho*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1972.

MEIRELES, Cecília. *Ilusões do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. 6ª ed. São Paulo: Moderna, 1983.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001. v. 1-2.

NEVES, Maria de Fátima de Barros. *A representação da natureza na poesia de Emily Dickinson e Cecília Meireles e uma proposta de leitura na internet*. 2006. 249 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. UTÉZA, Francis. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. In: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 2007, Ilhéus. Bahia: Editus, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>. Acesso em 19 novembro 2014.

_____. Representações do feminino na obra de Cecília Meireles. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luiz Velloso (Orgs.). *Américas: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis> FCL-Assis-UNESP- Publicações, 2007. P. 115-126.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, novembro de 2001.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. O olhar condescendente: crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX. In: *Travessian. 21 – Mulher e literatura*. Pós-graduação em Literatura Brasileira – UFSC. Florianópolis – 2º semestre, 1990.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Traços do imaginário na poesia de Cecília Meireles. IN: ABDALA JR. & SCARPELLI, Benjamim e Marli Fantini. *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Ateliê, 2004. p. 189-206.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PFEIFFER, Johanés. *Introdução à poesia*. Trad. Manuel Villaverde Cabral Lisboa: Europa-América, 1966.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIRES, Márcia Eliza. *A travessia do interlocutor de Cecília Meireles em: Viagem, Vaga música, Mar absoluto e outros poemas e Retrato natural*. 2014. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Ed. Cultrix, 1988. p. 57 – 76.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, in REITER, Rayna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bórneo (org.). *Trocando ideias sobre a mulher*

e a literatura. Florianópolis: Pós-graduação em inglês / Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SECCHIN, Antonio Carlos. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1. p. XVIII – LXVI.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SHOWALTER, Elaine. A literature of their own. In: EAGLETON, M. *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass. Blackwell., 1986. p. 11-15.

SHOWALTER, Elaine. Introduction: The rise of gender. In: _____ (ed.). *Speaking of gender*. New York 6 London: Routledge, 1989. p.1-13.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão*. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Um (in)visiblecollege na América latina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Victoria Ocampo*. 2012. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis. 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973 (Poetas modernos no Brasil, 3).

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181 – 203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 275 – 283.