

SHEILA JULIANA APARECIDA DÁLIO BATISTA

**O sublime feminino em *Espectros* e suas ressonâncias na obra madura de
Cecília Meireles**

Assis
2024

SHEILA JULIANA APARECIDA DÁLIO BATISTA

**O sublime feminino em *Espectros* e suas ressonâncias na obra madura de
Cecília Meireles**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Bolsista: Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – CAPES – Código de
Financiamento: 88887.611179/2021-00

Assis
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

B333s	Batista, Sheila Juliana Aparecida Dálio O sublime feminino em <i>Espectros</i> e suas ressonâncias na obra madura de Cecília Meireles / Sheila Juliana Aparecida Dálio Batista. — Assis, 2024 200 f. : il. Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos 1. O Sublime. 2. Motivos poéticos. 3. Poesia brasileira - Séc. XX. 4. Lírica - Séc. XX. 5. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Crítica e interpretação. I. Título. CDD 869.9109
-------	--

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE SHEILA JULIANA APARECIDA DÁLIO BATISTA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 30 dias do mês de outubro do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Sala de Defesas e Sala Virtual: meet.google.com/sik-zjha-igk, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de SHEILA JULIANA APARECIDA DÁLIO BATISTA, intitulada **O sublime feminino em *Espectros e suas ressonâncias sobre a obra madura de Cecília Meireles***. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. VALÉRIA FERNANDES LAMEGO (Participação Virtual) do(a) UFRJ - Rio de Janeiro/RJ, Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES (Participação Virtual) do(a) UFPR - Curitiba/PR, Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS



*Para minha avó, Cecília Cocci (in
memoriam), sem a qual eu
certamente não estaria aqui.*

AGRADECIMENTOS

*Quando nós perguntamos ao passado
Estamos sós?
Estamos sós?*
(“Falou, Amizade!”, Caetano Veloso, 1988)

Hoje, posso dizer que essa tese começou a nascer no ano de 2009, de maneira acidental, na Biblioteca Municipal Orígenes Lessa, de Lençóis Paulista. Foi o meu primeiro encontro com a poesia de Cecília Meireles. O livro era uma edição de *Viagem* (1939), escolhido somente pela coincidência da autora ter o mesmo nome que a minha avó. Naquele momento eu sequer imaginava que estudaria Letras em uma universidade pública; muito menos que chegaria ao doutorado estudando a lírica de Cecília Meireles. Mas, de alguma forma, os versos de Cecília permaneceram comigo, sobretudo os de “Retrato” – “Em que espelho ficou perdida a minha face?”; e em 2013 estes mesmos versos tomaram forma, minha avó faleceu. Foi a poesia de Cecília Meireles que me fez entender: minha face havia se perdido no dia da morte de minha avó, no espelho que ela era (é) para mim. Por isso, em primeiro lugar, agradeço ao acaso – ao mistério que é a presença da poesia na minha vida.

Agradeço ao professor, orientador e amigo Fabiano Rodrigo da Silva Santos, não apenas pela orientação desta tese, mas por estar ao meu lado desde minha iniciação científica, por acompanhar-me durante o mestrado e chegar até aqui, no momento da defesa de minha tese. Sua dedicação e amor à poesia me apresentaram a um universo até então desconhecido, mas que, de alguma forma, já residia em mim. Posso afirmar que, sem sua generosidade, suas aulas e seu apoio, esta tese não teria se concretizado.

Agradeço a cada funcionário do Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação (DELLE) da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, onde esta tese foi realizada.

Aos demais professores do DELLE, que contribuíram para minha formação, agradeço imensamente.

Agradeço, igualmente, aos funcionários da biblioteca, em especial à Laura Akie Saito Inafuko e Ana Paula da Silva, por todo suporte durante os anos da graduação e pós-graduação.

Agradeço à Seção Técnica de Pós-Graduação, em especial ao Marcos Francisco D'Andrea, pela prontidão em resolver todos os assuntos burocráticos.

Agradeço também ao Dr. Benedito Antunes e a Dra. Carla Cavalcanti e Silva pela participação no Exame Geral de Qualificação e por suas leituras atentas e decisivas, que viabilizaram o meu ingresso no doutorado direto.

Agradeço, na mesma medida, à Dra. Valéria Lamego e ao Dr. Guilherme Gontijo Flores, pela prontidão em aceitar participar da banca de defesa do doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à minha irmã Michele Dálío pelo amor incondicional, cuidado e proteção com que me nutriu desde a infância, e pela compreensão de toda ausência.

Agradeço à minha gata, Goya, que, na sua condição não humana, me humanizou e por me ensinar o real significado do que seja inefável.

Agradeço, com meu amor, ao Venâncio Paiola Tonon, amigo e suporte de todas as horas.

Agradeço ao amigo Diogo Sigari, pelas conversas sobre música, livros, poesias, e sobretudo pela companhia durante a pandemia. Com a sua amizade, atravessamos estes momentos difíceis.

Agradeço, também, à amiga poeta Janaína Sales, tão admirável, pelo amor e companheirismo irrestrito.

Agradeço à amiga, Débora Barcala, pelo exemplo de dedicação e empenho aos estudos literários.

Agradeço aos amigos de longe, mas que se mantiveram sempre por perto em afetuoso apoio, Orlando Calheiros, Davi Lopes Villaça, Emily Trevisol Rehder, André Capilé, Isabella Vido e Leonardo Cadorim. Afinal, “nem sempre os que estão mais perto fazem melhor companhia”.

Por fim, a todas as pessoas amigas que me ajudaram direta e indiretamente para que este trabalho fosse realizado, muito obrigada.

*Escreverás meu nome com todas as
letras,
com todas as datas
e não serei eu.*

*Repetirás o que ouviste,
o que leste de mim, e mostrarás meu
retrato,
e nada disso serei eu.*

*Dirás coisas imaginárias,
invenções sutis, engenhosas teorias,
e continuarei ausente.*

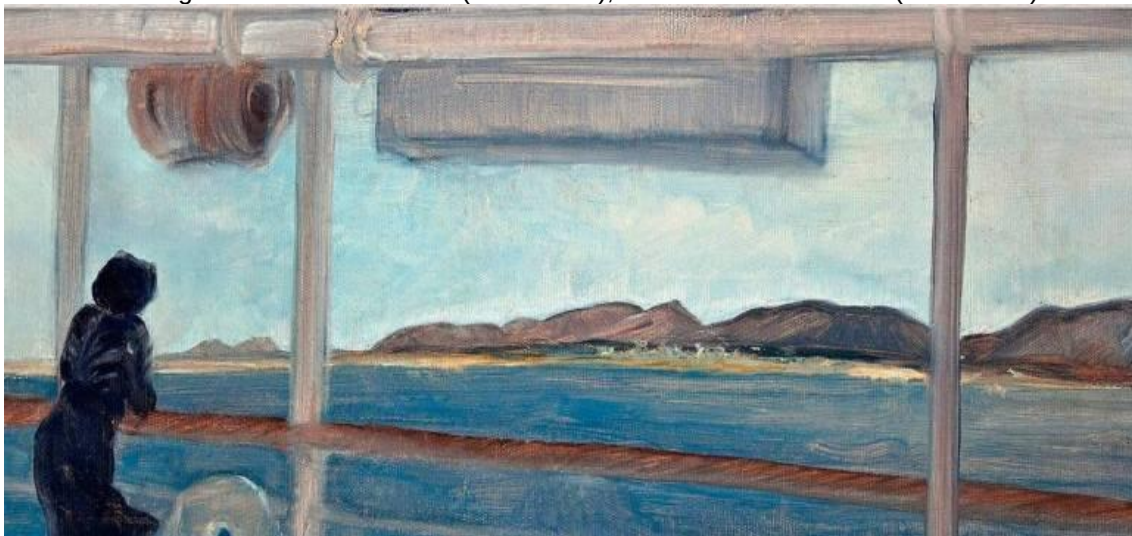
*Somos uma difícil unidade,
de muitos instantes mínimos,
isso seria eu.*

*Mil fragmentos somos, em jogo
misterioso,
aproximamo-nos e afastamo-nos,
eternamente.
Como me poderão encontrar?*

*Novos e antigos todos os dias,
transparentes e opacos, segundo o giro
da luz,
nós mesmos nos procuramos.*

*E por entre as circunstâncias fluímos,
leves e livres como a cascata pelas
pedras.
Que mortal nos poderia prender?
("Biografia", In. Dispersos, p. 775-776,
Cecília Meireles)*

Figura 1: Cecília Meireles (1901-1964), Fernando Correia Dias (1892-1935)



MEIRELES, Cecília. *Diário de Bordo*. Ilustrações de Fernando Correia Dias, apresentação de Alberto Costa e Silva, prefácio e posfácio Jussara Pimenta. Global, 2015.

RESUMO

A presente tese busca oferecer uma leitura da representação feminina sob orientação do sublime na obra inaugural de Cecília Meireles, *Espectros* (1919), e em poemas de obras consideradas representativas da fase madura da poeta, a saber, *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949). Sensível às influências simbolistas, e consequentemente às da tradição romântica, *Espectros* apresenta poemas que orbitam em torno de figuras femininas míticas, envoltas por uma atmosfera de exotismo e fatalidade e delineadas a partir de convenções sublimes. Daí ser possível depreender na poesia ceciliana um motivo recorrente que aqui convencionamos denominar sublime feminino. Embora ao longo da obra madura de Cecília Meireles o vínculo com o simbolismo tenha sido abrandado, cedendo espaço à experiência cotidiana revestida de pungente humanidade, as marcas do sublime e da tradição a que ele se vincula ainda se fazem sentir nos estágios maduros de sua lírica, ainda que particularizadas. É o que se observa com o motivo do sublime feminino que, nas obras maduras, deixa de revestir figuras exóticas e míticas, mas contamina com seu apelo de mistério experiências comuns e que guardam seus vínculos com as figurações sublimes presentes já em *Espectros*. A investigação do motivo sublime feminino, a que nos propomos, oferece uma contribuição não apenas à exploração dos pontos que integram a obra madura da poeta à sua obra inaugural, esta, a saber, pouco contemplada pela crítica especializada, mas também atesta a maneira particular com que a poeta, a partir de elementos da tradição romântico-simbolista, delineia sua identidade estética e, nesse processo, problematiza elementos dessa tradição, como é o caso da linguagem do sublime.

Palavras-Chave: Sublime; Motivos Poéticos; Modernidade; Poesia Brasileira; Lírica do século XX.

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat fait une interprétation de la représentation des femmes sous le signe du sublime dans l'oeuvre initiale de Cecília Meireles, *Espectros* (1919), et dans des poèmes qui représentent une phase de maturité de la poète: les livres *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945) et *Retrato Natural* (1949). Sensible aux influences symbolistes et, par conséquent, romantiques, *Espectros* présente des poèmes qui gravitent autour des figures féminines mythiques, enveloppées par une atmosphère d'exotisme et fatalité et conçues à partir des conventions du sublime. Donc il est possible d'observer dans la poésie de Cecília un motif persistant, ici nommé *le sublime féminin*. Bien que tout au long de l'oeuvre plus mature de Cecília Meireles la liason avec le symbolisme ait diminué et a donné lieu à l'expérience quotidienne recouverte d'une humanité poignante, les marques du sublime et de la tradition à laquelle il est attaché sont encore présentes dans les moments plus matures de sa poésie, quoiqu'elles soient particularisées. Cela peut être observé dans le motif du sublime féminin qui, dans les oeuvres postérieures, n'est plus autour des figures exotiques et mythiques, mais donne son appel de mystère aux expériences communes, en conservant ses liens avec les figures sublimes d'*Espectros*. L'étude du *sublime féminin* proposée ici offre une contribution à la recherche des éléments de l'oeuvre plus mature de la poète présents dans son oeuvre initiale, peu prise en compte par la critique spécialisée, en plus de démontrer la façon particulière dont la poète, à partir d'éléments de la tradition romantique-symboliste, en même temps que délimite son identité esthétique, problématise des aspects de cette tradition, comme c'est le cas du *langage du sublime*.

Mots-clés: Sublime; Motifs Poétiques; Modernité; Poésie Brésilienne; Lyrisme du XXème siècle

Lista de figuras

Figura 1: MEIRELES, Cecília. Diário de Bordo. Ilustrações de Fernando Correia Dias, apresentação de Alberto Costa e Silva, prefácio e posfácio Jussara Pimenta. Global, 2015.

Figura 2: *Judite e Holofernes*, Caravaggio, 1598 – 1599 (óleo sobre tela, 195 x 145 cm. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma)

Figura 3: *Judit moderna*, Francisco de Goya, c.1797 (Sanguina sobre papel seda, 205 x 142 mm, Museo del Prado, Madrid)

Figura 4: Desenho de Cecília Meireles - 1935, *Festa*, edição nº 7, p.7.

Figura 5: *A aparição*, Gustave Moreau, 1826-1898 (óleo sobre tela (142×103 cm. Museu Gustave Moreau, Paris)

Figura 6: *Salomé com a Cabeça de João Batista*, Caravaggio c. 1609 (óleo sobre tela, 90,5 x 167 cm. National Gallery, Londres)

Figura 7: Maria Falconetti como Joana d’Arc

Figura 8: *Joana d’Arc ouve pela primeira vez a voz que lhe prediz o seu alto destino* (detalhe), Pedro Américo, 1884 (óleo sobre tela, 229 cm x 156 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro)

Figura 9: *As três bruxas de Macbeth*, Johann Füssli, 1783 (óleo sobre tela, 53,7 x 42 cm. Auckland Art Gallery, Nova Zelândia)

Figura 10: *Os pecados capitais*. “Inveja” e “Ganância”, Jacques Callot, 1620 (gravuras, 7.6 x 5.9 cm. Rhode Island School of Design Museum, Estados Unidos)

Figura 11: Placa 55 de *Los caprichos*, “Até a morte”, Francisco de Goya, 1799 (gravura, 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madri)

Figura 12: Margaret Hamilton como a Bruxa Má do Oeste, em *O Mágico de Oz*, de 1939 (detalhe)

Figura 13: *Sabá das bruxas* (detalhe), Francisco de Goya, 1797-1798 (Óleo sobre tela a partir de um afresco, 43x30cm. Museu Lázaro Galdiano, Madri)

Figura 14: *A dificuldade de governar uma nação diversa*, Pieter van der Borcht, 1578 (gravura, 210mm × w 298mm. Rijksmuseum, Holanda)

Figura 15: *The Nightmare*, Henry Fuseli, 1781 (óleo sobre tela, 101.6 cm × 127 cm, Detroit Institute of Arts, Estados Unidos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 <i>ESPECTROS</i>	24
1.1 O livro de estreia.....	24
1.2 A longa noite simbolista: a estética do <i>fin-de-siècle</i> e a lírica de Cecília Meireles	34
2 O SUBLIME FEMININO.....	57
2.1 O eterno feminino cristão.....	57
2.2 A Eva maldita.....	70
2.3 Entre a terra e o céu	80
3. A REPRESENTAÇÃO FEMININA CECILIANA ORIENTADA SOB O SUBLIME: DAS <i>FEMMES FATALES</i> ÀS MULHERES ANÔNIMAS.....	103
3.1 As figuras míticas, trágicas e encantadas em <i>Espectros</i>	103
3.2 O encantamento do cotidiano atrelado às mulheres anônimas da obra madura	122
3.3 Entre <i>Espectros</i> e a obra madura: o sublime feminino.....	138
4 SORTILÉGIO E O MUNDO ÀS AVESSAS DO GROTESCO	151
4.1 O mundo às avessas	152
4.2 A velha bruxa horrenda de <i>Espectros</i>	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	186
ANEXOS.....	195
ANEXO A – Primeira edição de <i>Espectros</i> , publicada em 1919	195
ANEXO B – Edição digital de <i>Espectros</i> , publicada em 2014.....	196
ANEXO C – Desenho de Cecília Meireles, publicado na revista <i>Festa</i> , edição nº 7, p.7, 1935.	197
ANEXO D – Relação de poemas de Cecília Meireles em que se identifica a representação feminina nos termos considerados por este trabalho	198

INTRODUÇÃO

*O texto visível é o texto total
O antetexto o antitexto
Ou as ruínas do texto?
O texto abole
Cria
Ou restaura?
(Murilo Mendes, “Texto de consulta”,)*

*Escrever significa tentar saber aquilo
que se escreveria se fôssemos
escrever – só se pode saber depois –
antes, é a pergunta mais perigosa
que se pode fazer. Mas
também a mais comum.
(Marguerite Duras)*

Há mais de 100 anos, em 1919, uma jovem professora de apenas 17 anos publicava seu primeiro livro de poemas, *Espectros*. Nessa época, Cecília Meireles (1901-1964) ainda assinava seu nome com dois “l” e, provavelmente, não imaginava que a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1965, lhe conferiria, *post mortem*, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra. Desde então, muito se tem escrito a respeito da obra ceciliana. A fortuna crítica da autora tem se ramificado nos mais diversos estudos – filosofia, psicologia, história etc., de tal modo que se torna um imenso desafio dizer algo novo sobre sua produção.

Cecília parece mesmo nos desafiar ao sugerir a impossibilidade de apreensão da sua obra nos versos “Dirás coisas imaginárias, invenções sutis, engenhosas teorias, e continuarei ausente”. Dessa maneira, coube a pergunta: quantas possibilidades de leitura são permitidas em uma obra? A resposta que hoje nos parece simples – que nenhuma obra está fechada em si mesma, ao contrário, nela estão contidas inúmeras leituras – aponta para um gesto complexo: o olhar. Segundo Marilena Chaui (1988, p.61), “o olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue.” O movimento dialético do empréstimo do olhar de outrem para a ampliação do nosso conhecimento vai ao encontro deste trabalho.

Dessa maneira, o presente trabalho propõe lançar um olhar centrado na investigação das relações entre a representação feminina e a linguagem do sublime, por meio da comparação entre dois momentos da poesia de Cecília Meireles, a saber, sua obra inaugural, *Espectros* (1919), e sua produção considerada madura, representada aqui pelos livros *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949). Compreende-se que, ao longo dos anos, a obra inaugural de Cecília Meireles se manteve discretamente analisada pela crítica, porém, ao se revisitar *Espectros*, notam-se aspectos importantes para a compreensão da poética ceciliana, principalmente no que tange ao sublime e, especificamente, ao motivo feminino. Diante disso, não atentar para como a poesia de Cecília Meireles é iniciada seria negligenciar parte do que compõe seu legado e, mais do que isso, talvez implique desprezar o solo de onde brotam muitos dos expedientes que conferem identidade a sua obra.

Ao se cruzarem esses dois eixos temporais da obra de Cecília Meireles, apreende-se um sistema de imagens relacionadas à representação feminina que, num primeiro momento, sob influência romântica e decadentista, configura imagens femininas ligadas ao plano do exótico, do sobrenatural e do trágico e, portanto, à linguagem tradicional do sublime. Entretanto, ao se recorrer aos livros maduros, nota-se que esses mesmos motivos ressurgem de maneira humanizada, atrelando a força expressiva do sublime à experiência comum e revelando traços de resignificação que atestam a revisão da tradição de que Cecília Meireles participa.

Nesse sentido, a consideração da categoria do sublime serve de ponto de referência para a investigação dos nexos entre esses dois momentos da poesia ceciliana, como forma de evidenciar os motivos reincidentes em sua obra que permitam relacionar seus poemas iniciais aos perpetrados por sua lírica madura, de modo a demonstrar a maneira como a poesia de Cecília Meireles delineia suas especificidades contra o pano de fundo oferecido pela tradição romântica e simbolista, sem promover, contudo, a ruptura radical com ela, mas se apropriando de modo particular de alguns de seus expedientes – no caso específico de nossas considerações, a representação feminina sob orientação da linguagem sublime.

Ainda que seja uma composição modesta, contando com apenas 17 sonetos, pouco distantes da estética simbolista, *Espectros* demonstra possuir identidade própria atestada pela unidade temática denotada pela plasmação de figuras femininas históricas e míticas, como Herodíada, Judite, Dalila, Joana d'Arc, Maria Antonieta e

Cleópatra, que surgem envoltas sempre por uma atmosfera de fatalidade, sobrenaturalidade e exotismo. Tais figuras míticas e históricas são trazidas aos poemas por meio de elementos vinculados à linguagem do sublime, evocando um repertório estético que remete ao simbolismo/decadentismo e, por consequência, à tradição romântica. As figuras femininas que surgem nos poemas de *Espectros*, ao serem tratadas coletivamente, demonstram a existência de um sistema de imagens que associa a representação feminina ao sublime, correspondência operada, como dito, pelas ideias de fatalidade, sobrenaturalidade e exotismo vinculadas a essas figuras, características que permitem a apreensão de um motivo recorrente em sua obra que aqui convencionamos designar “sublime feminino”.

Embora encontre relevo com o desenvolvimento da estética moderna no século XVIII, a categoria do sublime remete à Antiguidade, precisamente ao tratado *Peri Hypsous* (“Da grandeza”) atribuído a Longino, obra em que o fenômeno posteriormente chamado de sublime está associado à plasmação da grandeza na poesia como forma de promover os efeitos de comoção e arrebatamento (Longino, 1996). Daí inicialmente estarem associadas ao sublime, sobretudo, as manifestações de magnificência, elevação e poder presentes nas epopeias e tragédias clássicas, que assumiam as formas de batalhas, a intervenção dos deuses e as forças do destino, expedientes que parecem ter sugerido aos estetas, a partir do século XVIII, a associação do sublime a todos os fenômenos que representam a atuação de forças sobre-humanas – nesse sentido, foi possível a formulação da síntese do conceito cunhada por Thomas Weiskel:

A alegação essencial do sublime é a de que o humano pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano. O que quer que se estenda para além do humano – Deus ou os deuses, o demônio ou a Natureza – é a matéria para grandes divergências. O que quer que defina o alcance do humano não é, de sua parte, mais certo (Weiskel, 1994, p.17).

Em linhas gerais, o sublime se refere a tudo que é grandioso, e acenar ao sobre-humano relaciona-se, conseqüentemente, àqueles fenômenos incompreensíveis, misteriosos e opressivos. Desde a potência natural e a ideia de infinitude – elemento central à noção de sublime de Immanuel Kant (1994) – até o universo transcendente representado por seres místicos como deuses, demônios e fenômenos que atuam inexplicavelmente sobre os homens, como a morte e o destino, é natural a associação do sublime às ideias de terror e opressão, efeitos comuns à

experiência de contemplação das manifestações do poder. Com efeito, umas das obras mais importantes para a difusão das discussões sobre o sublime, *Uma investigação filosófica de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1757), escrita pelo filósofo irlandês Edmund Burke, em época contemporânea à voga da literatura gótica, associa o sublime (estética da grandeza e do elevado) às formas de plasmação do terror (Burke, 1996, p.48).

Com efeito, a categoria do sublime vai ocupar o pensamento idealista moderno e terá reflexo contundente sobre a estética romântica, amparando desde a obsessão romântica pelo ideal e pelo reencantamento do mundo até sua visão particular de beleza que, afastando-se do centro de equilíbrio representado pelo belo harmônico clássico, abre-se ao horrendo e ao desconhecido, e permite que a poesia adote procedimentos de sugestão, parando de se acercar daqueles fenômenos inexprimíveis que o sublime busca contemplar e trazer à tona. Ora, o absoluto, o ideal e o transcendente – nortes da investigação sublime – colocam-se sempre além da potencialidade do discurso, de maneira que a expressão se torna elíptica. Assim, a enunciação do silêncio surge como modo eficiente de se acercar daquilo que desafia o entendimento. É nesse ponto que a linguagem sublime aproxima a poesia do enigma, do rito, do verbo performático, criando correspondências entre o poeta e o vidente. Como tais elementos serão posteriormente hiperbolizados pela estética simbolista, pode-se encontrar já na base das discussões sobre o sublime o germen daquela dicção oblíqua, encantatória, misteriosa, que revestirá a lírica de mestres da poesia moderna como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, os quais influenciaram de perto o simbolismo ao despir a poesia romântica daquilo que ela possuía de convencional, permitindo que a busca pela essencialidade da linguagem poética viesse ao primeiro plano.

A obra de Cecília Meireles, por seu turno, ao não desprezar a tradição da poesia que vai do Romantismo ao Simbolismo e revisitar motivos dessa tradição, parece sintonizar-se com essa vertente da poesia moderna autorreflexiva e autoconsciente inaugurada pelo simbolismo. Daí os vínculos de sua poética com a tradição romântica, haurida a partir dos influxos simbolistas sobre sua poesia, não representarem algo retrógrado ou escapista, mas demonstrarem a sintonia de sua poesia com uma concepção moderna de linguagem poética. O tratamento particular que Cecília Meireles confere às formas do sublime parece ser uma via segura para se entender o processo de formação da sensibilidade moderna em sua lírica; nesse ponto, a

comparação entre *Espectros* e os produtos maduros de sua poesia pode contribuir para a investigação da identidade poética de Cecília Meireles.

Dentre os motivos que mais denunciam a proximidade da poesia de *Espectros* com a tradição do sublime romântico está a maneira particular com que sua obra configura as imagens femininas. As mulheres de *Espectros* assumem as formas de aparições, *femmes fatales* e bruxas, evocando uma orientação estética tradicional no romantismo que vincula a figura feminina à tragédia, à fatalidade, ao obscurantismo e ao mal, elementos que dão vazão a tensões de fundo erótico, como demonstra Mario Praz em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (Praz, 1994).

Em Cecília Meireles, o motivo aqui designado “sublime feminino” cria imagens que se desdobram no cruzamento entre dois eixos, o primeiro fortemente marcado pelo decadentismo de orientação romântica, que se manifesta em *Espectros*; o segundo, numa fase mais madura, representante do “modernismo ceciliano”. No decadente, o feminino é defendido por imagens associadas às convenções: motivos tradicionais como a *femme fatale*, a feiticeira e a bruxa sugerem a aproximação do feminino com a fatalidade, como por exemplo no poema “Sansão e Dalila”, em que se leem “Dos beijos que o seu rubro lábio ardente/Depusera, inebriante e infido, pelos/ Demorados espasmos nos seus braços/ Vai sossegada e silenciosamente/ A traidora cortando-lhe os cabelos...”. Ainda em outros sonetos de *Espectros* o eu-lírico busca, por meio de representações simbolicamente femininas (tratadas pelo exótico, sobrenatural e erótico), dignificar as angústias humanas. Mulheres como Judite, Herodíada, Cleópatra, Joana d’Arc e Maria Antonieta são sublimadas pela maneira como são contrapostas às convenções de agradabilidade e harmonia que, *grosso modo*, correspondem ao conceito de belo¹; a beleza das mulheres de *Espectros* é ensombrecida por paixão, tragédia e violência e eleva a natureza humana ao sentimento de sublime.

Diante disso, nota-se que as representações femininas em *Espectros* parecem recuperar um sistema de imagens que perpassa a sensibilidade romântica e decadentista, operando uma associação entre a mulher e os aspectos transcendentais, macabros e sinistros da existência, o que dá origem a figuras distintas, desde as mulheres sobrenaturais de baladas como *La belle dame sans merci*

¹ Nas investigações sobre o sublime de Kant e de Burke, o belo figura como manifestação do que é agradável e harmônico em oposição ao sublime, que representaria, *grosso modo*, a fruição promovida pelo que provoca assombro e desperta tensão.

de John Keats até a *femme fatale* de Charles Baudelaire. Os contornos dessas mulheres parecem dialogar com todo o apelo soturno, obscuro e terrificante que o conceito de sublime, a partir do tratado de Edmund Burke (1994), parece assumir inicialmente na literatura gótica e desenvolver-se ao longo de todo o romantismo, deixando marcas sobre as estéticas a ele tributárias, como o decadentismo e o simbolismo. A esse sistema de representação de mulheres podemos convencionar a designação do sublime feminino, visto sugerir alguns pontos de contato entre feminilidade e convenções sublimes que, comumente, revestem a representação da mulher de imagens oriundas da natureza hostil, misteriosa e exótica, das instâncias do mal, da morte e da fatalidade.

Embora essas representações femininas, que matizam a beleza com os contornos do mistério, da ameaça e da transgressão, em seu contexto original, guardem um lastro de misoginia, evocando antigos interditos míticos relacionados ao lugar marginal reservado à mulher em sociedades patriarcais (Delumeau, 1989), Cecília, em *Espectros*, parece delas se apropriar de modo a colocar em relevo a potência e mistério da feminilidade. Nessa postura, há uma inclinação a explorar o protagonismo de figuras que ocupam o imaginário sobre a mulher na tradição romântica – a Salomé que se oferece à contemplação nas telas de Gustave Moreau, por exemplo, ganha voz na poesia de Cecília Meireles. Contudo, em *Espectros*, a representação desses motivos ainda não oferece um contraponto tão agudo diante da tradição – pois assim como no conjunto das imagens da obra, as mulheres românticas e fatais assumem contornos próprios, mas ainda não se distanciam completamente da sua representação junto ao romantismo, em que são tratadas como objetos de admiração e perplexidade, manifestações da atração ambígua operada pelo destino, pela morte e pelo mal.

No entanto, na obra madura de Cecília Meireles haverá algumas figuras femininas compostas a partir das reminiscências de musas românticas – donzelas mortas, aparições, *femmes fatales* – que ressignificarão o modo como tais imagens são tradicionalmente plasmadas. Em sua obra madura, há indícios de que Cecília Meireles explore o reverso dessas imagens, que se converteram em objetos de obsessões e fantasias românticas, transfigurando-as em protagonistas, seres que, ao serem dotados de voz, humanizam-se e repassam a tradição de representação sublime da feminilidade – que segue, como foi dito, a senda da fatalidade, da morte, do exotismo, do mal e do erotismo – promovendo uma poesia que dialoga com a

tradição, renovando-a sem com ela romper ao extrair da experiência poética de outros tempos a matéria-prima para uma poesia de identidade autêntica.

Essa particularidade parece de algum modo relacionar-se à própria maneira com que a sensibilidade pós-romântica se conecta aos postulados do sublime, a saber, de modo inevitavelmente problemático; duas condições que envolvem a presença do sublime em épocas posteriores ao romantismo indiciam o que se diz.

Por um lado, a esfera do sublime evoca forças transcendentais e uma concepção aurática da arte aparentemente estranha ao modelo de sociedade delineada após a Revolução Industrial, em que o materialismo e o discurso científico triunfam sobre crenças místico-religiosas e a arte converte-se em mercadoria, como demonstra Walter Benjamin (1985). Nesse contexto, pois, a recuperação de uma arte de contornos místicos e sublimes poderia ser tomada como esforço reativo ao declínio da aura. Com efeito, Benjamin encontra nos fenômenos por ele designados como *teologias da arte*, representados por *l'art pour l'art* de Teóphile Gautier e pela *poesia pura*, de Mallarmé, tentativas de recuperação da aura “na época de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1985). Por outro lado, o apelo sublime junto ao discurso da grandeza e sua revisitação frequente pela arte romântica decantaram facilmente seus modos de expressão em convenções que, contrapostas à falta de sensibilidade da sociedade moderna ao mito e à crença no sobrenatural e sobre-humano, fizeram com que a linguagem do sublime soasse pouco autêntica, meramente retórica e ornamental. Daí, conforme sugere Thomas Weiskel, a permanência do sublime junto às sensibilidades modernas estar condicionada à revisão de sua linguagem, que sofre uma queda de tom diante de seus “largos gestos” originais:

[...] de há muito temos sido demasiado irônicos em relação aos largos gestos do sublime romântico. [...] Para agradar-nos o sublime deve ser agora abreviado, reduzido e parodiado como grotesco, de algum modo contido pela ironia, para assegurar-nos de que não somos adolescentes fantasmas. (Weiskel, 1994, p. 21).

Provavelmente intuindo a crise do sublime diante da proposta de uma poesia autenticamente moderna e, ao mesmo tempo, movida pela necessidade de reencantar o mundo, abrindo-a à dimensão do mistério por meio da palavra poética, Cecília Meireles, ao invés de abandonar os influxos simbolistas que tão contundentemente repercutem em *Espectros*, resolve explorá-los sob outro tom em sua obra madura. Nessa instância não há mais mulheres fantasmagóricas e fatais,

mas figuras femininas marcadas por experiências mais cotidianas, como ausência de amor, luto, abandono e exploração que, embora não abandonem seus trajes sublimes de musas, donzelas mortas, seres encantados e mulheres fatais, os preenchem com uma substância demasiado humana e cotidiana, tornando o sublime crível, autêntico e capaz não apenas de abrir a percepção a mundos distantes e encantados, mas de revelar o encantamento do comum. É de acordo com essa dinâmica que muitos poemas de Cecília Meireles revelam sua singularidade.

Em “Sereia”, do livro *Viagem* (1939), o antigo monstro sedutor converte-se em alegoria da poeta que encanta a realidade com um canto doloroso que a mata, revelando sua solidão ao passo que alimenta os sonhos do mundo. A “Canção da menina antiga”, de *Vaga Música* (1942), evoca a tradição do *Memento Mori* do medievo, passando por poemas barrocos como *En el sepulcro de la duquesa de Lerma*, de Gôngora, até *Une Charogne*, de Baudelaire (1941, p. 107), e configura o tema da donzela morta – cujo cadáver é testemunho da força inexorável da morte triunfando sobre a fugacidade da beleza – como condenação da leviandade e da vaidade (encarnada na mulher). Contudo, no percurso que transforma a “menina antiga” de jovem dos cabelos loiros (depois negros) em cadáver, ao invés de haver a condenação da vaidade pela conversão da beleza em terra, tem-se o testemunho, senão a denúncia, de uma mulher que morre após desperdiçar a vida em anônimo altruísmo.

A “Canção romântica às virgens loucas”, de *Retrato Natural* (1949), embora contenha uma possível referência à *Parábola das virgens néscias* (Matheus, 25:1-13), não parece tematizar a insensatez das virgens bíblicas, que não se preparam para a vinda do noivo esperado, mas antes explora o patético contraste existente na condição das virgens que, a despeito de terem sido objeto de amor, morrem sem sua experiência, conferindo protagonismo às virgens sonhadas pela lírica romântica. Já a “Balada das dez bailarinas do cassino” testemunha de forma comovente a exploração de mulheres que, ao longo do poema, despem-se de um complexo imagético ligado ao erotismo mórbido que configura a *femme fatale* decadentista para revelarem-se meninas, aossadas pelo olhar que as submete à condição de objetos de contemplação erótica.

Com efeito, o motivo da mulher sublime pode ser tomado como demonstração de um sistema de imagens que se desenvolve a partir de *Espectros* e ao longo da obra madura de Cecília Meireles, demonstrando o posicionamento da poeta diante da

tradição. No que tange especificamente ao nosso estudo, a investigação desse motivo, mediante a comparação de poemas de *Espectros* com outros, ilustrativos da obra madura da poeta, atesta uma atenção particularmente incidida sobre a exploração de novas formas de expressão da linguagem do sublime, que se distancia da tradição romântica e decadentista ao ser tragada para a experiência comum em um movimento de dupla implicação: por um lado, o sublime, ao precipitar-se, encanta o solo da experiência acessível ordinariamente; por outro, esse repertório de experiências – marcadas pelas inquietudes, incertezas, temores e contradições com que a subjetividade ceciliana reveste suas imagens – confere conteúdo surpreendentemente humano à estética do sublime, a saber, tradicionalmente inclinada ao sobre-humano.

Dessa maneira, foi estabelecido o *corpus* de dois grupos de poemas; o constituído por “Herodíada”, “Judite”, “Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc”, “Antônio e Cleópatra”, “Noite de Coimbra” e “Sortilégio”, de *Espectros*, e outro por poemas ilustrativos da obra madura de Cecília Meireles, composto pelos poemas “A menina enferma” (*Viagem*, 1939), “Sereia” (*Viagem*, 1939), “Canção da menina antiga” (*Vaga Música*, 1942), “Cantiga do véu fatal” (*Vaga Música*, 1942), “Suave morta” (*Mar Absoluto*, 1945), “Mulher ao espelho” (*Mar Absoluto*, 1945), “Balada das dez bailarinas do cassino” (*Retrato Natural*, 1949) e “Canção romântica às virgens loucas” (*Retrato Natural*, 1949).

A escolha de tais poemas não foi fortuita; os textos de *Espectros* demonstram que a representação feminina sob a égide do sublime corresponde a motivo central na obra e os poemas colhidos da obra madura podem ser contemplados a partir da ressonância das representações sublimes de figuras presentes em *Espectros*, desenvolvidos sob novas orientações, a saber, com o propósito de conferir dimensão humana e experiência a imagens e temas femininos tradicionalmente vinculados à representação sublime.

Essa abordagem talvez permita contribuir para os estudos da obra inicial de Cecília Meireles de modo a não apenas contemplá-la, mas demonstrar a contribuição de expedientes nela expressos à formação da identidade poética da poeta, demonstrando, com isso, os contributos da tradição romântica, decadentista e simbolista à sua obra e a maneira particular com que sua identidade se configura a partir dessas matrizes. Os poemas constituintes do *corpus* são tratados aqui como demonstrações da permanência das formas do sublime e da representação feminina

na obra de Cecília Meireles. A opção por um *corpus* ilustrativo, contudo, não implica mirada reducionista, já que se trata de exemplos expressivos de procedimentos que envolvem a obra da poeta como um todo, além de denotarem aspectos que permitam relacionar sua poesia com preocupações inerentes à lírica moderna. Daí buscarmos contribuir para a investigação da poesia ceciliana sob influxo das correntes estéticas basilares para a literatura moderna.

Com o intuito de atingir o objetivo desse trabalho, dispusemos nossas considerações na seguinte estrutura de capítulos:

O primeiro, *Espectros*, busca contextualizar a obra inaugural ceciliana no cenário da *belle époque* carioca. Inicialmente, daremos atenção à forma pela qual o livro de estreia de Cecília Meireles foi recebido no cenário intelectual da época, tendo em vista a consideração da permanência do *fin-de-siècle* na poesia ceciliana e sua adesão à herança romântica e simbolista, entendida com certo estigma pela fortuna crítica. Também será alvo das nossas considerações a condição da mulher-poeta nos primeiros decênios do século XX. Por último, por meio do eixo comparativo, pontuaremos aspectos da herança romântica e simbolista entre a representação feminina de *Espectros*, 1919, no poema “Judite”, e em “A menina enferma”, de *Viagem*, 1939. Parece haver, por parte do eu-lírico, certa obsessão com o ambiente soturno, transfigurando o corpo feminino em cosmo negativo.

No segundo capítulo, intitulado “Sublime feminino”, a reflexão parte da correlação existente entre as representações femininas abordadas neste trabalho, convencionadas aqui de sublime feminino, e a estética do sublime que percorre o ideário romântico, atingindo inevitavelmente a modernidade. Para isso, este capítulo está dividido em três seções: na primeira, tecemos algumas considerações acerca do “O eterno feminino cristão”; já na segunda, apresentamos o motivo da *femme fatale* na figura da “Eva Maldita”; e por último, na terceira, “Entre a terra e o céu”, pretendemos, por meio de fragmentos do livro *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957), demonstrar a relação do sublime e de alguns aspectos da melancolia no motivo da ausência, tão caro a lírica ceciliana.

No terceiro capítulo, passamos às análises dos poemas de Cecília Meireles sob essa perspectiva do sublime. Investigaremos as marcas do sublime incididas sobre a representação de figuras femininas na obra *Espectros* e em poemas colhidos das obras representativas da produção madura da poeta, como forma de demonstrar a reincidência do motivo sublime feminino na lírica ceciliana e atestar a integração

entre a produção inicial e a madura. Não se pretende, contudo, sugerir que a organicidade da obra de Cecília Meireles se deva à permanência desse motivo, mas sim, tratá-lo como atestado dessa integração. Como forma de delimitar nosso trabalho, estabelecem-se como *corpus* dois grupos de poemas; um segmento é constituído por “Herodíada”, Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc”, “Maria Antonieta”, “Noite de Coimbra” e “Sortilégio”, de *Espectros*, e outro por poemas ilustrativos da obra madura de Cecília, composto pelos poemas “Sereia” (*Viagem*), “Cantiga do véu fatal” (*Vaga Música*), “Orfandade” (*Viagem*), “A mulher e o seu menino” (*Vaga Música*), “Lamento da mãe órfã” (*Mar absoluto e Outros Poemas*) e “Infância” (*Retrato Natural*). Por fim, consideramos os poemas de “Antônio e Cleópatra”, de *Espectros* (1919) e “Balada das dez bailarinas do cassino”, de *Retrato Natural* (1949), para demonstrar a maneira como a poesia de Cecília Meireles delineia suas especificidades contra o pano de fundo oferecido pela tradição romântico-decadente, sem promover a ruptura radical com ela, mas se apropriando de modo particular de alguns de seus expedientes – no caso específico de nossas considerações, a representação feminina sob orientação da linguagem sublime

No capítulo quatro, tentamos ir um pouco além das comparações entre os motivos femininos apresentados no capítulo três. Nos sonetos do livro de *Espectros* (1919) e nos poemas representativos da obra madura de Cecília Meireles, a representação feminina surge como potência sublime em imagens que desafiam o próprio fazer poético, diante do irrepresentável: a dor da perda, do luto, da morte, do abandono, da ausência. Entretanto, ao final da obra inaugural, a poeta, acrescenta uma figura dissonante das que até então compunha: a velha bruxa horrenda, de “Sortilégio”. Tal imagem, surge como o lado oposto das representações femininas emanadas da áurea sublime, a bruxa emerge em contornos grotescos, desfigurada, rebaixada em repugnâncias, desdobrada em várias formas (noite, pesadelo, égua orgíaca). Inquietante traço grotesco em que parece se converter, quando pensamos que tal soneto existe de dentro do espaço da noite, numa chave enigmática, fechando obra, que tem por marca o espectral, com a força insólita do mistério.

Além dos capítulos precedentes, a presente tese é composta por esta “Introdução”, pelas Considerações Finais”, pela lista de figuras, pela lista de obras consultadas e referenciadas neste trabalho e, por fim, pelos anexos.

1 ESPECTROS

*Navego pela memória
Sem margens.
Alguém conta minha história
E alguém mata os personagens
(Cecília Meireles, “Explicação”)*

1.1 O livro de estreia

Há mais de cem anos, em 1919, aos dezessete anos de idade, a jovem Cecília Meireles publicava seu primeiro livro de poemas, *Espectros*, pela editora Leite Ribeiro e Murillo, com tiragem reduzida, provavelmente financiada pela própria autora. O livro de estreia, composto por 17 sonetos, tem suscitado diversas críticas, sobretudo a respeito das influências românticas e simbolistas presentes em seus poemas. No momento em que a vanguarda paulistana do início do século XX propagava a libertação dos modelos europeus, na busca da criação literária nacional, Cecília Meireles assumia uma postura oposta – buscava aliar a tradição dos oitocentos, sobretudo a do simbolismo, às expressões estéticas modernistas. Não fortuitamente, a obra inaugural ceciliana converte-se num hino aos diversos símbolos que perpassam o imaginário da humanidade; arquétipos como “Antônio e Cleópatra”, “Herodíada”, “Judite”, “Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc” e “Maria Antonieta” compõem seus primeiros versos, assim dando seus primeiros sinais à constituição de sua mitopoética (Sanches Neto, 2001, p. 22). Provavelmente por representar um retorno à tradição, em época de renovação literária, *Espectros* padeceu de certa incompreensão junto à crítica de seu tempo.

Diferente das obras maduras de Cecília Meireles – *Viagem*, *Vaga Música*, *Mar absoluto* e *Outros Poemas*, *Retrato Natural*, o histórico *Romanceiro da Inconfidência*, *Solombra* etc., para citar algumas – *Espectros* se distingue pela carência de bibliografia crítica, talvez devido a duas ações: a primeira paira sobre a rejeição da própria Cecília Meireles, no momento em que revê seus primeiros versos e opta por

excluí-los do conjunto da sua obra. Em 1958, na *Antologia poética*² da José Aguilar, organizada em vida pela autora, o livro sequer é mencionado. Talvez, como postula Leila V. B. Gouvêa (2008), a poeta estivesse sempre à busca do “poema perfeito”, e por isso recusasse suas primeiras expressões poéticas, pois elas indicariam apenas as primeiras experimentações, mas não o aprimoramento da sua poesia. A segunda ação se deve à lacuna temporal; somente em 2001, após a redescoberta de *Espectros*, graças ao empenho de Antonio Carlos Secchin, o livro teria a segunda chance de apreciação, tanto dos leitores quanto da crítica. Foram 82 anos até que os poemas “esquecidos” pudessem ser incorporados à *Poesia Completa*, na edição comemorativa do centenário de Cecília Meireles. Treze anos depois, em 2014, com os direitos autorais de Cecília Meireles já adquiridos pela editora Global, *Espectros* ganha a primeira edição digital, com o prefácio “A primeira voz de Cecília Meireles” assinado por Henrique Marques-Samyn. E por fim, em 2017, a Global publica em dois volumes *Poesia Completa/Cecília Meireles*, mantendo o livro inaugural como marco cronológico da poeta. A nova antologia conta com apresentação de Alberto da Costa e Silva e coordenação editorial de André Seffrin.

Desde então, boa parte da crítica tem mencionado *Espectros* como sendo o livro “fantasma” que afirma a imaturidade de Cecília Meireles, isso por conter traços marcadamente parnasiano-simbolistas. De fato, quando se atenta aos sonetos, são constatados o culto à forma, o apelo ao mistério, a musicalidade, a rima aproximativa, o misticismo, a devoção religiosa, a sinestesia, as personagens históricas, o sentimento de penumbra e a devoção à noite. Contudo, não há, ainda, nenhum estudo que considere de forma mais detida o porquê da reincidência desses traços e o que eles agregariam aos estudos da lírica cecilianiana. Nesse sentido, destacaremos alguns trechos que comprovam a associação de *Espectros* à dicção oitocentista, segundo a fortuna crítica.

No prefácio³ à edição de 1919, Alfredo Gomes, professor de Cecília na Escola Normal do Rio de Janeiro, foi o responsável por formular as primeiras considerações sobre os poemas de *Espectros*. Nesses breves comentários a respeito do conjunto dos sonetos, o autor parece ter antecipado as bases que norteariam toda obra poética

² Cecília Meireles decide organizar, pela editora José Aguilar, sob direção de Afrânio Coutinho, sua primeira antologia poética. O volume conta com contribuições de Darcy Damasceno, Mário de Andrade, Osmar Pimentel, Cunha Leão, José Paulo Moreira da Fonseca, Menotti Del Picchia, Nuno de Sampaio, Paulo Rónai e Murilo Mendes.

³ Meireles, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017. Vol. 1, p 19-25.

de Cecília, ou seja, são acentuadas a “inspiração superior”, o “objetivismo sóbrio e sugestivo”, o “estilo escorreito e exato”, a “métrica aprimorada” e “moderna”, a “propriedade de imagens”, a “pureza do sentir” e o “vigor das tintas”, atributos que serão reafirmados nas obras maduras. Alfredo Gomes, para valorizar a jovem poeta, busca afiliar sua poesia à mesma inspiração que anima os escritos de célebres autoras femininas, em particular as envoltas por uma aura mística:

[...] é bem de ver que no cérebro e no coração de Cecília Meireles não podia esse dom celeste deperecer e delir-se: sua alma veludosa era da essência rara das de Santa Teresa e de Mme. Desbordes Valmore; das de Harriet Beecher Stowe e de Sórora Violante do Céu; das de Maria de França e de Mariana Alcoforado. (Gomes *apud* Meireles, 2017, p. 22)

E sobre a obra:

Apenas dezessete sonetos encerra o opúsculo; mas que sonetos! *Inspiração superior, objetivismo sóbrio e sugestivo, estilo escorreito e exato*, o mais próprio para traduzir brilhantemente *a ideia; métrica aprimorada, moderna* e (di-lo-ei sem reboço) quase impecável – tudo ressalta, em viva cor, desse exíguo número de poematos, cuja concepção cativa o espírito e o coração do leitor – suavemente, sem o mínimo abalo, sem um reparo quanto à *propriedade das imagens*, dos termos, da *pureza do sentir*, do *vigor das tintas*. (Gomes *apud* Meireles, 2017, p.23, grifo nosso)

A única crítica contemporânea que se sabe de *Espectros* foi feita por João Ribeiro no jornal *O imparcial*, em agosto de 1919, provavelmente a pedido de Alfredo Gomes. Nela, o crítico chega a mencionar a necessidade de uma compilação maior de poemas para melhor apreciação dos sonetos; no entanto, acaba detendo-se mais em elogios ao amigo do que propriamente à composição dos sonetos: “Vem excelentemente guiada pela mão firme e carinhosa de um mestre notável, Alfredo Gomes, cuja autoridade de si mesmo assegura os méritos da estreante”. Sobre a jovem Cecília, enfatiza que “em breve, e sem grande esforço, poderá lograr a reputação de poetisa que de justiça lhe cabe” (*apud* Marques-Samyn, 2014, p.02). Apesar dos comentários acentuarem o pendor e a dedicação de Cecília, *Espectros* não prosseguiu à primeira edição. Forma-se, a partir daí, a lenda de que a autora teria contribuído para o sumiço de alguns exemplares do livro de estreia, impossibilitando sua circulação (Gouvêa, 2008, p. 27).

Em 1924, Amadeu Amaral, no ensaio⁵ dedicado a Cecília Meireles, afirma que no Brasil existem duas grandes poetisas, Gilka Machado e D. Rosalina Lisboa, mas que no momento “surge uma nova poetisa [Cecília Meireles], que ainda ontem nos era completamente desconhecida, mas que já nos parece ficar muito bem ao lado daquelas duas, sem se assemelhar nem com elas nem com qualquer outro poeta brasileiro.” (Amaral, 1924, p. 197). Nota-se que o traço distintivo entre Cecília e as demais poetisas está no seu caráter de excepcionalidade, pois o autor não consegue ver na lírica cecilianiana elementos que possam ser comparados a nenhum “poeta brasileiro”. Cabe destacar que no ano em que foi escrito o texto de Amadeu Amaral, a poeta já havia publicado seu segundo livro de poemas, *Nunca Mais... e Poemas dos Poemas* (1923), com marcas da estética simbolista. O autor menciona a sugestão, o misticismo, o pensamento nostálgico e o trato objetivo com matéria poética nos poemas de *Nunca mais... e poemas dos poemas*, contudo não faz alusão alguma a *Espectros*, mas evidencia as heranças do simbolismo na lírica cecilianiana ao dizer:

É também possível que se negue originalidade a esta poesia, descobrindo-se-lhe influências mais ou menos carregadas, a principiar pela de Verlaine. [...] A sua originalidade consiste no seu poder organizador e transformador da matéria adquirida, tão intimamente apropriada pelo espírito como as substâncias assimiladas pelo corpo. Nos versos desta poetisa há tal unidade e seqüência, tal harmonia de conjunto, um ar de sinceridade tão visível, tudo parece tão claramente amassado na mesma greda, que se pode prescindir de escogitar “influências” [...] (Amaral, 1924, p. 202)

Em 1973, Darcy Damasceno (1973, p.192), na introdução à edição da *Obra Poética*, justifica a recusa de *Espectros* pelo contexto sociocultural. O autor sugere que a educação escolar conservadora, a pouca idade de Cecília e a aceitação generalizada dos parnasianos contribuíram tanto para o caráter da obra, quanto, posteriormente, para sua recusa, alegando “que longe estavam aqueles versos de dar a medida de uma sensibilidade predestinada, reconhecia-o a própria autora, apagando da sua bibliografia o livrinho de estreia.” Realmente, quando observamos as condições sociais das primeiras décadas de 20, todos esses aspectos postos por Damasceno são encontrados. Havia a necessidade de uma produção literária que se adequasse à mentalidade da elite intelectual da época.

⁵ Ver “Cecília Meireles”, pp. 196 – 203. In. *O elogio da mediocridade*, 1924.

Após a publicação de *Espectros*, houve um hiato⁶ de quatro anos até que a poeta apresentasse uma nova coletânea de poemas ao público. Fazem parte desse período os livros *Nunca mais...e Poemas dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), obras que seriam igualmente renegadas do conjunto da obra poética por Cecília Meireles. Provavelmente por representar um retorno à tradição em época de renovação literária, *Espectros* sofreu de certa incompreensão pelos meios letrados. O tom depreciativo com que Agripino Grieco (1947) se acercou de Cecília Meireles demonstra a divergência da proposta de *Espectros* em relação às expectativas literárias relativas a uma poesia de orientação moderna. O autor, com efeito, desconsidera *Espectros*, sob alegação de obscurantismo, e debruça-se apenas sobre os livros *Nunca Mais...* e *Poemas dos Poemas*. O espírito de rejeição assombrava a autora, uma vez que se pretendesse dar vazão a uma poesia desvinculada dos paradigmas europeus e que assumisse uma pertença “nacionalista”; também se deve ao fato dos poemas em *Espectros* não corresponderem aos anseios dos críticos da época (e dos entusiastas do modernismo que escreveram em épocas posteriores ao movimento) pelo novo e pelo autenticamente nacional; ao contrário, o livro representa o avesso dessas expectativas, apresentando uma poesia que aborda temas que se nutrem dum profundo sentimento de melancolia, penumbra, solidão e religiosidade histórica, influenciado, sobretudo, pelo simbolismo (Azevedo Filho, 1970, p. 29). Grieco reconhece tais aspectos e os trata, como dito, com reservas:

Depois de Auta de Sousa, surgiu, a vacilar entre o parnasianismo e o simbolismo, a Sr.^a Cecília Meireles. Mas a Sr.^a Cecília Meireles é pouco original, por isso que imitadora dos que aqui imitam Leopardi e Antero. Cópia de cópia, e já enfraquecida, como as reproduções de água-forte do número dez em diante. [...] Não possui o dom de inflamar os assumptos em que toca: a falta de sinceridade verbal paralisa lhe qualquer tentativa de alto lirismo. Não consegue animar os *fantasmas desconexos* do seu espirito. Nem nos interessa a sua aparente desordem, *desordem calculada* [...] (Grieco, 1947, n.p. *apud* Azevedo Filho, 1970, p. 31, grifo nosso).

Quando se investiga a produção literária brasileira dos primeiros decênios do século XX, sobretudo na poesia, são encontradas diversas obras que poderiam ser enquadradas na mesma categoria acusatória de *Espectros*: “pouco originais” e

⁶ Entre a publicação de *Espectros* e *Nunca mais...e Poemas dos Poemas*, Cecília Meireles mantinha ativa a publicação de poemas dispersos no periódico *Festa*, portanto, o hiato a que nos referimos compete necessariamente à publicação de livros, no período entre a edição de *Espectros* (1919) e o lançamento do livro *Nunca mais...e Poemas dos Poemas* (1923).

“imitativos dos parnasianos e simbolistas”, se pressupomos que critérios para tais juízos sejam os vínculos com a poesia de fins do século XIX. No mesmo ano da publicação do livro inaugural de Cecília, em 1919, é lançado *Carnaval*, de Manuel Bandeira, *A dança das horas*, de Guilherme de Almeida e *Poemas e sonetos*, de Ronaldo de Carvalho, livros que, a despeito de já pavimentarem caminho para o modernismo (em particular o de Bandeira), ainda trazem de modo evidente a herança simbolista. Nos anos entre o período de 1917 a 1921, para citar algumas publicações de destaque, pode-se mencionar os livros de *Alexandrinos* (1914), de Jorge de Lima; *Cristais Partidos* (1915), *A revelação dos perfumes* (1916) e *Estados de Alma* (1917), de Gilka Machado; *Dentro da noite* (1915) e *A flauta de pão* (1917), de Cassiano Ricardo Leite; *Juca Mulato* (1917), de Menotti del Picchia; *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), de Mário de Andrade; *A cinza das horas* (1917), de Manuel Bandeira; *Nós* (1917), de Guilherme de Almeida e *O jardim das confidências* (1921), de Ruy Couto, obras que, em maior ou menor grau, guardam características das escolas do *fin-de-siècle*.

Como citado anteriormente, Antonio Carlos Secchin foi o responsável pela redescoberta de *Espectros*. Segundo o autor, em artigo à *Revista Agulha*, de janeiro de 2004, o livro de estreia materializa o próprio título, atuando como elemento fantasmagórico da produção poética de Cecília Meireles. Além disso, Secchin também destaca a presença parnasiana nos sonetos e atribui à obra um valor documental, chegando mesmo à indicação de que *Espectros* deve ser lido como uma “antilírica” ceciliana:

Com *Espectros*, será revelada uma nova e insuspeitada face de Cecília, de acentuada fatura parnasiana. A obra é formada por um conjunto de 17 sonetos rimados, em decassílabos ou alexandrinos, e que, em sua maioria, evocam celebridades da história universal e da religião católica. [...] Assim, a opção foi, de um lado, não sonegar a obra ao conhecimento público, e, de outro, enfatizar que *Espectros* deve ser lido em seu devido contexto e com as ressalvas aqui expostas – obra de juventude, sob vários aspectos ante (ou anti) ceciliana, mas de extraordinário valor documental. [...] (Secchin, 2004)

E mais recentemente, em 2019, no artigo “Fantasmas clandestinos de Cecília Meireles”, publicado n’*O Globo* para o centenário de *Espectros*, Antonio Carlos Secchin percorre a trajetória da poeta, destacando os principais acontecimentos que assombraram e que ainda permanecem ligados à vida e à obra de Cecília Meireles,

tais como a polêmica em torno da premiação do livro *Viagem*⁷, as linhas divisórias entre poesia imatura e poesia madura, a presença da indeterminação no dizer “poeta” ou “poetisa”, o caráter nacional da poesia ceciliana e o trágico suicídio do primeiro marido, o artista plástico Fernando Correia Dias, em 1935. No que diz respeito especificamente a *Espectros*, continua ainda a apresentação do livro como sendo os primeiros passos poéticos devotos da tradição parnasiana. São palavras de Secchin:

Em 1919, Cecília Meireles publicou o mais clandestino de seus livros: “*Espectros*”. A então jovem normalista estreava imersa na estética parnasiana, a tal ponto dissonante de seu futuro estilo que ela, simplesmente, eliminou o livro de sua bibliografia, como se esses *Espectros* jamais houvessem existido. [...]

É inegável a contribuição de Secchin aos estudos cecilianos, sobretudo pelo esforço na recuperação de *Espectros*. Entretanto, não nos parece que a obra de estreia esteja subordinada à definição de leitura “ante (ou anti) ceciliana”, ou que seu valor seja somente documental; se assim o fosse, o livro estaria restrito muito mais aos estudos historicistas que aos estudos literários. Todavia, compreende-se que há estreitos vínculos entre o livro de juventude e temas e procedimentos importantes para a lírica ceciliana, como o misticismo; já em *Espectros*, ele é constatado por certa predileção pela natureza metamórfica, presente nos versos “[...] O zéfiro um momento encrespa um galho/ À sua barba: e, ou seja que a transforme/ O vento ou meu olhar, a árvore enorme,/Erguida ante a janela em que trabalho,/Toma a feição de uma cabeça rude,/ Sonolenta e selvática oscilando/Numa estranha, fantástica atitude. [...]”, de “Defronte da janela”. Há um jogo cromático entre os tons de azul e as tonalidades translúcidas, presentes nas imagens etéreas de “Ver sob o azul do céu, diáfano e brando”, de “Brâmane”, ou também em “A Belém!” “[...] Sob a inefável, diáfana e abençoada/Luz dos trêmulos astros cintilantes [...]”, além da presença do signo da noite que acompanha todos os sonetos do livro de estreia, criando uma dimensão

⁷ Em 1939, Cecília Meireles recebeu o prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras pelo livro *Viagem*. Contudo, houve muitas divergências quanto à premiação. Cassiano Ricardo, então relator do concurso, era a favor de *Viagem*; em oposição encontrava-se Fernando Magalhães na defesa à concessão da premiação para Wladimir Emanuel, com o livro *Pororoca*. Após nove meses de discussões, seria concedida a Cecília Meireles a premiação pelos poemas que enfeixam *Viagem*. Pode-se dizer que a premiação da Academia Brasileira de Letras permitiu a institucionalização da poesia ceciliana no cenário intelectual brasileiro. Mais detalhes sobre o embate da premiação, consultar *A Academia e a poesia moderna*, 1939, de Cassiano Ricardo.

soturna, melancólica, tingindo as personagens⁸ com a marca do trágico e assinalando o caráter da finitude e do efêmero.

Concordamos com muitos aspectos levantados pelo crítico e alguns vão ao encontro do nosso trabalho; compreendemos que sim, *Espectros* atesta um período de imaturidade de Cecília e que seus versos estão na linhagem da poesia parnasosimbolista, mas discordamos que sejam tão contrastantes em relação aos poemas da fase madura da poeta. De maneira inversa a Secchin, aderimos ao pensamento de Gouvêa (2008, p.17), apresentado em *Pensamento e lirismo puro em Cecília Meireles*, segundo o qual *Espectros* é entendido dentro do período de transição da lírica ceciliana. Cabe ainda destacar o capítulo “Sobre a obra imatura”, que a autora dedica aos livros *Espectros*, *Nunca Mais...* e *Poemas dos Poemas* e *Baladas para El-Rei*. Com exceção dos críticos mencionados anteriormente, pode-se dizer que, até o presente momento, a autora foi a única a conferir maior enfoque ao livro de 1919. Mesmo não se estendendo muito nas considerações a respeito de *Espectros* – afinal, não houve um estudo detido nas particularizações dos poemas – Gouvêa (2008, p.17) aponta a importância de revisitarmos as obras imaturas, pois nelas estão contidas as primeiras “presenças fecundantes” da poesia de Cecília Meireles. Com intuito de demonstrar algumas das questões que foram apresentadas, de início, sugerimos a leitura do poema de abertura e que dá título à obra:

Espectros
 Nas noites tempestuosas, sobretudo
 Quando lá fora o vendaval estronda
 E do pélago iroso à voz hedionda
 Os céus respondem e estremece tudo,

 Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda,
 Erguendo o olhar, exausto a tanto estudo,
 Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
 Passarem lentos, em morosa ronda,

 Da lâmpada à inconstante claridade
 (Que ao vento ora esmorece ora se aviva,
 Em largas sombras e esplendor de sóis),

 Silenciosos fantasmas de outra idade,
 À sugestão da noite rediviva
 – Deuses, demônios, monstros, reis e heróis⁹.
 (Meireles, 2017, p.27)

⁸ Trataremos, pontualmente, dessas questões nos capítulos 2 e 3.

⁹ Todos os poemas de Cecília Meireles apresentados nesta tese foram retirados do livro “Cecília Meireles Poesia Completa”, 2017, com coordenação editorial de André Seffrin.

Já na primeira quadra, a voz poética elege a noite como cenário das suas angústias e a transfigura em voz adversa. Se as noites são “tempestuosas”, o mar é abismo no “pélago iroso” em que se ecoa uma voz hedionda. Pode-se pensar que neste primeiro soneto, Cecília desenhasse alguns contornos poéticos que se perpetuariam na sua obra madura, por exemplo, a eleição da noite como alegoria em que são transfigurados o tempo e espaço. Se atentarmos para como são construídas essas imagens, veremos, ainda que de forma sutil, as esferas do sublime na dimensão vertical entre o céu (noites) e o abismo (pélago), temas constantes na obra inaugural ceciliana e que serão mantidos ao longo da obra madura. Por um processo antinatural, o que se comunica ao eu-lírico são os fenômenos da natureza, responsáveis por trazerem à lembrança os fantasmas. É como se a “voz hedionda” trouxesse à memória o *ubi sunt*, afinal, “fantasmas de outra idade” são revividos pela noite.

Outro motivo neste soneto, associado à estética simbolista, é o da evasão da realidade por meio da exaustão dos estudos, que aparece na terceira estrofe. A realidade que emerge se manifesta na correspondência entre o tempo presente e o tempo remoto; daí que nesse sombreamento o mito, a história e a fantasia onírica se fundem. É como se Cecília Meireles transferisse à poesia tons pictóricos, evocados a partir de pinturas de *Los sueños*, de Francisco de Quevedo, ou de *O sonho da razão produz monstros*¹⁰ de Goya. Talvez a exaustão gerada pelo artifício dos estudos crie miragens fantasmagóricas que povoam o ambiente, remetendo às gravuras de Goya, e se confundem com a realidade noturna. A voz poética ceciliana faz um convite a outra realidade que ultrapassa a razão; ela convida às incertezas do inconsciente – e evoca tais visões.

Essa ambientação tomada de imagens fantasmagóricas – que ressumbram como influência estética do romantismo e do simbolismo – dialoga com a necessidade de contemplação do “eu” que se reconhece solitário, porém acompanhado por povos “silenciosos, fantasmas de outra idade”, suscitados pelas impressões emanadas da “inconstante claridade” da lâmpada; é entre as oscilações da luz que são formadas as imagens de assombro – a propósito do processo imagético de “Espectros” que parece converter em imagens incertas a experiência da solidão e da vigília invadida pelo

¹⁰ *O sonho da razão produz monstros* (1799), do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), faz parte das 80 gravuras intituladas *Los caprichos*.

inconsciente, pode-se remeter a afirmação de Octavio Paz (2012, p.73) de que “[...] a imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade [...]”.

Se pela composição poética de forma fixa ela está ligada à tradição da “arte pela arte”, no seu interior, e de maneira muito mais complexa, a voz poética nos leva às dimensões obscuras que afligiam os simbolistas. Há, nesse caso, uma predisposição ao alargamento das possibilidades nas expressões poéticas de Cecília Meireles, ou seja, em que pese, o modernismo ceciliano será marcado pela incorporação das novas formas poéticas sem ignorar as anteriores. Nesse sentido, Cecília, desde *Espectros*, está filiada à modernidade dissociada de uma originalidade forçada, mas se alia às experimentações entre o antigo e o novo. Desse modo, o soneto de abertura, “Espectros”, parece funcionar dentro do corpo dos 17 sonetos como um anunciante do que a poeta desenvolverá nas demais peças constituintes da obra. No poema de abertura há um prelúdio do que seriam muitas de suas escolhas temáticas, a solidão, o silêncio, a melancolia e a negatividade. Além disso, há um traço singular nessa abertura: ela funciona como peça autorreferente, inscrevendo o livro todo no plano da visão fantasmagórica. As figuras do passado, anunciadas pela voz poética no poema “Espectros”, em “– Deuses, demônios, monstros, reis e heróis”, evocam a presença de uma memória histórica coletiva. Fantasmas revividos nas figuras femininas de Cleópatra, Dalila, Joana D’Arc, Maria Antonieta, Salomé, Judite, Inês de Castro e na bruxa dos versos de “Sortilégio”, em que o terror e a fatalidade se imprimem em formas sublimes; em geral, as mulheres da obra são marcadas por dignidade, mistério e uma beleza magnética e fatal.

Tentamos, nesse curto percurso, apresentar alguns elementos de *Espectros* que vão ao encontro do nosso trabalho. Isso não significa que dão conta da complexidade da obra, mas permitem discernir questões ainda pouco exploradas pela crítica e que são do nosso interesse, a saber, a permanência do *fin-de-siècle* na lírica ceciliana. É certo que não discorreremos sobre todas as manifestações que circundam *Espectros*, mas tentamos situar, ao menos em parte, a recepção da obra e o percurso entre o “apagamento” e o “ressurgimento” do livro. O enfoque dado a esse período corresponde à necessidade do nosso trabalho, ou seja, para entender os primeiros sonetos cecilianos, é necessário antes dimensionar as tensões que envolviam o cenário literário da época; fica evidente pelas opiniões referidas que boa parte do desmerecimento da obra está associado à permanência da tradição finissecular.

1.2 A longa noite simbolista: a estética do *fin-de-siècle* e a lírica de Cecília Meireles¹¹

O Brasil do início do século XX não correspondia às aspirações republicanas dos oitocentos, frustradas já pela realidade da Primeira República – o sonho de “nação brasileira” encontrava seus entraves – ou seja, a utopia que sustentava o discurso republicano inicial não se efetivava; pelo contrário, a República se mostrava autoritária e as velhas contradições sociais que marcavam o Brasil desde a colônia ainda persistiam. A defesa nacionalista não extinguiu, por exemplo, das nossas mentalidades as marcas de uma crise identitária, oriundas da relação problemática com a miscigenação, do determinismo histórico e das contradições entre civilização e barbárie; a roupagem europeia idealizada pela classe burguesa estava desajustada, perpetuando o fenômeno das ideias fora do lugar (Schwarz, 1974).

A Primeira República no Brasil é marcada, do ponto de vista cultural, *grosso modo*, pela emulação das modas e motivos artísticos franceses (vide a arquitetura do Rio e o próprio Teatro Municipal, uma versão em miniatura do Ópera de Paris), o que gera conflitos entre a realidade local e as ideias de civilidade importadas. A Revolta da Vacina em 1904 é o píncaro dessas tensões entre brasilidade e tentativa de desmonte daquilo que, no processo civilizador, era tido por bárbaro: cultos de matriz africana, costumes indígenas, hábitos caipiras. O modo como eram empreendidas as construções comerciais, afetando a população de baixa renda com as alterações promovidas na Primeira República, não pode ser visto apenas como uma questão institucional a serviço da marcha do progresso, ideologia dominante no século XIX, mas também como ranço e ressentimento de um Brasil colonizado, marchetado por refinamentos ornamentais e falta de coalização que permitisse, de algum modo, denominar a terra *brasilis* de nação, no sentido moderno do conceito.

Dessa maneira, o período transicional do sistema monárquico para o republicano no Brasil do final do século XIX e começo do XX teve vários desdobramentos. A ideia de um projeto político que contemplasse os interesses populares e que promovesse melhorias nos âmbitos da saúde, educação, segurança

¹¹ As discussões que permeiam a estética simbolista e modernidade na lírica de Cecília Meireles que figuram nessa seção foram ampliadas a partir das reflexões dos artigos “Sublime feminino em Cecília Meireles”, publicado em 2019, na Revista: *Texto Poético*: ISSN:1808-5385, v.15, n. 28, p. 401- 428 em coautoria com Fabiano Rodrigo da Silva Santos e DÁLIO, Sheila e “A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles”. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 191-210, 2022. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194681>.

e que diminuísse as desigualdades por meio da distribuição de renda mais justa foram abafados pela imagem idealizada da *belle époque* francesa – a cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal do Brasil, deveria, assim como a capital francesa, Paris, ser (re)construída de acordo com os modelos arquitetônicos europeus. As imagens que confluíam desse novo tempo social emergiam diante do fascínio daquilo que era considerado como moderno; a cidade, de acordo com o prefeito Pereira Passos, não correspondia mais ao ambiente colonial; era necessário promover reformas que descolonizassem a cidade e, ao mesmo tempo, lhe dessem ares cosmopolitas, de polo atrativo para consumo e bem estar da população. Olavo Bilac assim proclamava as novas construções arquitetônicas:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas [...] começamos a caminhar para a reabilitação. No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas tradições, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (Bilac *apud* Needel, 1993, p. 70)

Diante desse cenário, vislumbrado pelo luxo e futilidade do capitalismo que, de certa maneira, assumem forma artística na linguagem *art nouveau* e na vertente da vanguarda que fetichiza o progresso, tornam-se influentes os postulados do *Manifesto Futurista*, escrito por Felippo Tommaso Marinetti, em 1909, no jornal *Le Figaro*, proclamação marcada por um frenético elogio à industrialização que ia ao encontro das ideias de progresso e modernização que encantavam as mentalidades do período. O manifesto de Marinetti professa que o passado literário deveria ser aniquilado do seu “sono” e “imobilidade”, abrindo caminho para o movimento intenso e violento da velocidade onipresente (Marinetti, 1909), apresentando uma ideia de novidade agressiva que teve influência sobre o modernismo brasileiro.

Poderíamos questionar qual o lugar reservado às mulheres nesse mundo que acenava sob o signo do “novo”? Ou qual espaço ocupariam na vida intelectual brasileira? Nísia Floresta (*apud* Duarte, 2010, p. 102), no livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, questionava “por que, pois, o nosso sexo não será,

ao menos, capaz de preencher os postos subordinados de ministros de Estado, vice-rei, governadores, secretários, conselheiros privados e tesoureiros?” Virginia Woolf (2019, p. 52), em 1929, em seu célebre ensaio *A Room of One's Own*, relata a hostilidade pela qual passavam as mulheres que se atreviam a escrever: “O mundo não lhe dizia como a eles [os escritores]: escreva, se quiser[...] O mundo dizia numa gargalhada: escrever? E o que há de bom em você escrever?”. Sabe-se que ao longo da história do ocidente, a liberdade intelectual da mulher esteve subordinada às estruturas do pensamento masculino; seja nos contextos socioeconômicos ou no campo das artes, o lugar destinado à mulher foi o espaço à margem. A ausência das mulheres em espaços de prestígio intelectual denunciava o abismo existente entre as mulheres e os postos de trabalho que permitiriam sua ascensão social. Dessa maneira, tanto Woolf quanto Floresta parecem apontar ideias que nos servirão de guia para aproximar a jovem poeta, então ingressante no meio literário brasileiro, ao contexto da publicação da sua obra inaugural, marcado sobretudo pelos influxos da *belle époque*.

A modernização, entre fins do século XIX e início do XX, não significava a quebra de certos padrões sociais, sobretudo os ligados à manutenção da ordem familiar. Na Primeira República a exclusão do corpo feminino das participações socioculturais indicava a permanência dos valores patriarcais. O modelo ideológico era constituído pelo discurso cientificista, legitimado pelos intelectuais acadêmicos, da área da medicina e das elites políticas que determinavam as funções das mulheres na sociedade. O pensamento de base positivista com a chancela do Estado e da Igreja, nesse tempo, busca oferecer bases morais para a sociedade, demarcando os distintos papéis masculinos e femininos, de modo a relegar a mulher à função de guardiã dos valores familiares e “mãe-civilizadora”. As configurações de masculinidade e feminilidade eram pautadas segundo o determinismo biológico entre o paradigma da mulher “santa” e o do homem “racional”, cabendo características inatas a cada tipo; às mulheres são reservados o sentimentalismo, a irracionalidade, a inferioridade mental, a fragilidade física e aos homens o ideal de patriota, produtivo e racional.

Como aponta Jeffrey D. Needell (1993, p. 74), apenas um pequeno percentual de “filhos de negociantes, burocratas do escalão inferior e profissionais liberais conseguiam acessos aos colégios, mas a maioria dos nascidos fora das elites eram iletrados ou autodidatas.” Pode-se dizer que Cecília Meireles compunha esse

pequeno grupo que fugia à regra dos iletrados; filha de um bancário e de uma professora, desde muito cedo teve oportunidade de estar às voltas com o universo das letras. Em 1910, com apenas nove anos de idade, Cecília recebe das mãos de Olavo Bilac uma medalha de ouro com a inscrição do seu nome, com “distinção e louvor”, após concluir o curso primário na Escola Estácio de Sá. Já em 1917 diploma-se professora pela Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Essas informações biográficas do início da vida estudantil e carreira conferem algo para além de meramente ilustrativo; indicam as condições sociais dispostas por Cecília, num momento de grande discriminação de gênero no país – nas primeiras décadas do século XX ser uma mulher alfabetizada representava certa autonomia no meio social, contudo, isso não significava prestígio intelectual.

Segundo Saffioti (1993, p. 313), a profissão que mais se enquadrava às mulheres brasileiras nos primeiros sessenta anos do século XX era o ensino profissional normal, ou seja, professoras primárias. A grande demanda da mão de obra feminina no campo educacional primário indica o forte aparelhamento do Estado em reestruturar a sociedade brasileira pelo viés misógino; ser professora nesse período significava, antes de tudo, ser responsável pela ordem das crianças. Sob a face das normalistas estava a extensão do seu papel no seio familiar. Mesmo fora do ambiente doméstico, ainda eram elas as “mães civilizadoras”.

Cecília Meireles não se contentou com esse papel; mesmo não pertencendo às elites intelectuais da época, seu esforço em romper com certos ditames preconceituosos pode ser atestado pela coragem de publicar *Espectros* em um ambiente hegemonicamente masculino. Salvo algumas exceções, como o exemplo de Júlia Lopes de Almeida, o círculo de literatos não considerava relevante a literatura feita por mulheres, daí ser esse contexto “[...] um testemunho melancólico da participação feminina na cultura da *belle époque* carioca [...]” (Needel, 1993, p. 249). Dessa maneira, pode-se pensar em um contexto sociocultural rarefeito, construído sobre bases elitistas que tentavam mascarar a realidade local na defesa do progresso e da modernização – entendida aqui como meio de perpetuação das raízes eurocêntricas. Concomitantemente a isso, figuram à margem, excluídos da participação política, os negros, as mulheres e os pobres. Contudo, cabe ressaltar que isso não significa ausência de produção das massas periféricas, mas que elas estavam impossibilitadas de atuarem nos centros acadêmicos.

A ideia da aceleração da história da modernidade, assim como pontua Paz (1974), é um fenômeno perturbador, pois nela estão aglomerados, simultaneamente, vários acontecimentos que se desfazem no momento seguinte, assim como no mito homérico de Penélope, que durante o dia tecia e à noite desfazia seu trabalho. Da mesma forma parece se sustentar a modernidade, por esse fio, essa linha tênue que enaltece o “novo”, que o tece para superá-lo no dia seguinte.

Diante disso, ao relacionarmos o pensamento de Paz (1974) ao de Cecília Meireles à ideia de progresso e seus avanços econômicos, industriais e tecnológicos – com os quais a burguesia da política do café com leite se encantava – notaremos que não era esse “novo” que interessava à poeta, pelo contrário, talvez por ser testemunha das contradições observadas na sociedade brasileira do início do século XX, em que se firmavam as balizas estetizantes da “literatura como sorriso da sociedade” – em “um corpo brasileiro com máscara francesa” (Needel, p. 66, 1993) – diante das quais a ideia do “novo” surge como ilusão. Talvez por isso Cecília Meireles tenha optado por nos lembrar com seus sonetos iniciais que em lugar da promessa do novo, a existência humana, individual e histórica, esteja mais sujeita a uma consciência fatalista e transitória; algo que perdurará em toda a obra poética da autora.

Não estamos afirmando com isso uma postura desinteressada a respeito das questões políticas do Brasil no início do século XX por parte da poeta. Ao contrário, mesmo sendo muito jovem – Cecília Meireles no ano da publicação de *Espectros* era uma jovem adolescente de dezenove anos –, Meireles despontava com um espírito crítico, imbuído de convicções políticas, estéticas e filosóficas. Tal postura da autora, ganharia destaque na década de 1930, período de grandes transformações sociais no Brasil. No período entre 1937 e 1945, o Brasil testemunhou uma transformação significativa em sua paisagem política e midiática sob a liderança do presidente Getúlio Vargas. Uma das instituições-chave nesse período foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que desempenhou um papel central na promoção da ideologia oficial do governo e no controle da mídia.

Valéria Lamego, em seu ensaio *A farpa na lira*¹² (1996), nos apresenta considerações que julgamos importantes a respeito de Cecília em sua atuação política:

Sua participação política na Revolução de 30 nos impressiona pela independência com que a poetisa encarava algumas das questões de sua época. Cecília Meireles não compartilhou do nacionalismo desenfreado dos políticos e de muitos literatos. A exemplo de outras poetisas-educadoras da América Latina, como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni, ela preferiu a luta pela fraternidade universal e a defesa pela igualdade de possibilidades para homens e mulheres, pobres e ricos, num mundo entre guerras. (Lamego, 1996, p. 113,)

Um bom exemplo da independência intelectual de Cecília Meireles, atrelada a um senso crítico tecido por farpas irônicas, para usar a expressão de Lamego, se encontra na crônica intitulada “O hino Nacional”, de 13/09/1931: “O Hino Nacional, desgraçadamente, é uma das tiranias. [...] Talvez o mal comece pelo civismo. A poesia cívica é uma desgraça. É como a poesia doutrinária ou científica, uma invasão arbitrária de assuntos inconciliáveis com o nível poético [...]” (Meireles *apud* Lamego, 1996, p.185). Notória a coragem da jornalista Cecília Meireles ao se referir ao Hino Nacional como desgraça em um momento de grande autoritarismo e censura pelo qual passavam os artistas. Relevante também é seu posicionamento em relação a certo tipo de poesia de cunho panfletário.

Para Compagnon (1999, p. 17), um dos traços distintivos da modernidade está ligado ao paradoxo que a designou como “tradição moderna”. Uma tradição que nasce contrária a si mesma, uma vez que tradição remonta à ideia de valores solidificados ao longo do tempo, transmitidos de gerações a gerações que compartilham de crenças, costumes e religiões; contrariando isso, o moderno seria tudo aquilo que rompe com esses valores em busca do novo. Tais questões marcaram a história da moderna literatura brasileira, sobretudo no início do século XX, momento crucial em que o *Zeitgeist* era assinalado por uma espécie de “volúpia do novo”, própria da *belle époque*, que contribuiu para a euforia do primeiro modernismo. Não fortuitamente, a ideia de uma arte que se desprendesse dos modelos tradicionais europeus ia ao

¹² Indispensável aos estudos sobre a atuação política de Cecília Meireles, o livro *A farpa na lira* (1996), da crítica Valéria Lamego, nos oferece uma rica oportunidade para conhecer a atuação contundente de Meireles como jornalista, educadora, intelectual brasileira.

encontro de valores que eram defendidos, àquela época, sob a égide da busca por afirmação da autonomia e atualidade da literatura brasileira – a arte ganhava “novos tons” que poderiam traduzir de forma mais autêntica a realidade nacional e conferir às nossas mentalidades o senso de atualização. A Semana de Arte Moderna de São Paulo parece ter sido alentada por essas orientações.

Em 1927, Cecília Meireles publicou o poema “O canto da jandaia” na revista *Festa*, em edição comemorativa a José de Alencar. O poema apresenta alguns aspectos pertinentes para pensarmos na lírica cecilianiana no contexto do primeiro modernismo brasileiro, sobretudo no que tange à representação feminina, a linguagem do sublime e a permanência da herança romântica-simbolista.

Filha de Araken, tu eras para Jurema... Tu eras para Tupã...
 Porque te aninhaste nos braços do guerreiro branco, naquela noite...
 naquela rede?
 Por ti, o dia da terra ficou triste.
 Nunca mais correste as matas dos Tabajaras... E o que de ti nasceu tu
 mesma o chamaste Moacyr... – o sofrimento eras tu.

Filha de Araken, filha de Araken, eu sei onde está o teu camocim...
 E sou como a jandaia, repetindo o nome na minha saudade, a vêr
 se vens outra vez...

Os verdes mares vão levando de onda em onda a minha voz... Até os
 mares de outro nome que os prolongam, e vão dar às terras des-
 lembradas dos primeiros donos de muyrakitans...

Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça.
 Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!
 (Meireles, 1927, p. 4)

Neste poema, a voz lírica assume a perspectiva do desencanto para rememorar a obra de José de Alencar. Na primeira estrofe, a voz poética, em lamento, evoca a presença de Iracema no uso do pretérito imperfeito do indicativo, “Tu eras para Jurema...Tu eras para Tupã...”. É interessante notar a predileção de Cecília Meireles pelo tempo verbal, pois é como se a voz poética nos transportasse diante de uma história que não foi completamente terminada, mas que ainda pode ser alterada. O gesto de continuidade temporal pode ser visto no uso das reticências. O uso do “Tu” assume o local do pertencimento de Iracema em um mundo que se mantinha incorruptível às ações do colonizador português. O tom de exortação que se segue nos próximos versos recupera as ações de Iracema e nos revela a dimensão cósmica afetada pela dor. Daí a tristeza da noite que se assenhora na ausência da “Filha de

Araken”. Na terceira estrofe o canto assume a voz da jandaia e se transfigura em dor. Como uma ode às avessas, a poeta se vale do heroísmo alencariano para reafirmar nosso passado, mas por meio de uma construção poética crítica que, na recuperação do mito de Iracema, nos liga às nossas raízes ancestrais: “Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça. /Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!”.

As acentuações contrastantes entre um tempo que já foi (“Tu eras”) e a possibilidade de recuperação do mito no devir do canto da jandaia alcançam esferas transcendentais, talvez como forma de reconexão com o ideal. Sendo assim, a convocação do mito atesta o caráter mitopoético ceciliano; poesia que se volta ao passado como forma de compreensão do presente. Dessa maneira, voltar os olhos à tradição romântica e simbolista como meio de compreensão do mundo parece ser o caminho mais indicado à poeta que vê as contradições do seu tempo.

Segundo Guy Michaud (1947, p. 2), o simbolismo surge como uma concepção de mundo envolta pelo “sentimento de revolta que se misturava, como no tempo do Romantismo, mas de maneira mais doentia, a uma tristeza nova, um mal-estar nascido do sentimento de um mundo que morre”¹³. Mas qual morte anunciavam? Talvez anunciassem a mesma morte que o “não” de Axel ao renunciar à verdade, à esperança e à vida (Villiers, 2011, p. 203). Não se deve entender a recusa da vida como morte; antes de tudo, o “não” de Axel é reflexo da possibilidade de outra vida – o mundo visto sob a ótica da razão não condizia com os estados da alma. Daí o simbolismo criar esferas transcendentais para a evasão das nossas tristezas. Cecília Meireles parece ligar-se à tradição dos poetas que cantam a tristeza. No soneto “Herodíada”, de *Espectros*, a voz poética apresenta a dor de João Batista, transfigurada no silêncio dos olhos “proféticos”. O olhar excede sua contingência e assume esfera de espelho estendido às águas do Mar Morto; é como se os olhos, ainda que mortos, continuassem a chorar sua dor.

[...]À luz do facho trêmulo, que fuma,
Em grande e silenciosa dor absorto,
Vê, nos olhos proféticos de João,

De manso perpassarem, uma a uma,
As marginais paisagens do Mar Morto,
Por onde escorre, plácido, o Jordão. [...]
(Meireles, 2017, p. 32)

¹³ Tradução livre de: “[...] *sentiment de revolte se mêlait, comme au temps du Romantisme, mais de façon plus malade, une tristesse nouvelle, un malaise né du sentiment d’un monde qui se meurt* [...]” (Michaud, 1947, p.2)

Em “Infância”, de *Retrato Natural*:

[...] Levaram a dama e seu velho piano
que tocava, tocava, tocava
a pálida sonata.
Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,
deixaram somente a memória
e as lágrimas de agora.
(Maireles, p. 634)

Nesse fragmento, o eu-lírico em vazio existencial se vê entre as lembranças de “antigos sonhos” e “as lágrimas de agora”. A memória, neste poema, se torna responsável por presentificar a impossibilidade de viver o que já se foi, e também a aniquilação do que virá. O motivo da tristeza na poesia simbolista aparece multifacetado, como nos exemplos dos versos de *L'Âme de Nuit*, de Maurice Maeterlinck:

[...] Mon âme en est triste à la fin;
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain
Elle est triste et lasse à la fin
Et j'attends vos mains sur ma face[...]
(Maeterlinck *apud* Michaud, 1947, p. 291)¹⁴

Os versos dedicados à “Saudade”, de Antônio Nobre:

[...] “Quando ia ao postigo falar-lhe, tão cedo,
(Tu, Lua, bem viste) Ai que olhos
aqueles! metiam-me medo
E sempre tão triste! [...]
(Nobre, p.71)

Aqui, o olhar se torna o vetor cósmico de que emana o medo. O poeta, imerso em sua solidão, recorre à lua como sua testemunha diante do assombro da tristeza. Essa ambientação tomada de mistério em que se ecoam os estados da alma está intimamente ligada ao projeto estético de Cecília Meireles. A lírica cecilianiana se conecta ao olhar de desencanto dos poetas simbolistas que, diante da frieza racionalista, buscam na palavra poética a evasão das suas angústias. Manifestação estética contraposta às correntes literárias do realismo, naturalismo e parnasianismo, no Brasil, o simbolismo acabará por ser plataforma para o surgimento de experiências

¹⁴ Tradução livre: “[...] minha alma está triste, por fim;/está triste de tanto estar cansada, /Está triste de tanto ser em vão/Está triste e cansada por fim/E espero tuas mãos sobre meu rosto [...]].

literárias pouco convencionais, que terão influência sobre a poesia de Cecília Meireles, principalmente em suas obras iniciais, como no caso de *Espectros*.

Todavia, o desenvolvimento paulatino das orientações estéticas já radicadas em nossa vida literária não condizia com o ímpeto renovador dos modernistas heroicos; algo distinto do que ocorreu em outros grupos modernistas, sobretudo no grupo da revista *Festa*, a que Cecília Meireles, em certo momento de sua carreira, se associou. Com efeito, para o grupo *Festa*, do Rio de Janeiro, ao contrário dos modernistas paulistas, a ruptura radical não representava a condição para afirmação da modernidade literária, mas sim o livre experimentalismo estético e a investigação sobre a natureza do fenômeno poético. Assim, esses poetas deram continuidade, no século XX, às experiências verbais iniciadas pelos simbolistas no *fin-de-siècle*, as quais, como reconhece Massaud Moisés (1969, p. 86), ocupam lugar incontestado junto aos fundamentos da poesia moderna:

Realmente do ângulo da liberdade criadora e do à-vontade formal, não há dúvidas que as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo. Mais ainda: algumas tendências simbolistas penetram o Modernismo e mantiveram-se mais ou menos isentas de contágio desagregador (como o citado grupo da revista *Festa*, composto por Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Murilo Araújo e outros) [...] O verso livre, ostentando o sentido demolidor e prosaico do movimento modernista, constitui legado simbolista. É que, a rigor, “toda a poesia moderna tem no Simbolismo seu ponto de partida”, de tal sorte que o Modernismo se tornou uma espécie de Simbolismo inconsciente, ou representa sua mera continuação [...] (Moisés, 1969, p. 86).

O próprio Mário de Andrade chegou a reconhecer os méritos do trabalho literário de *Festa*, destacando, em apreciação à 6ª edição do periódico, que veio a lume em 1927, os trabalhos de Cecília Meireles e de outra importante poeta que também colaborou com o periódico, Gilka Machado. Dirá Mário de Andrade: “[...] na poesia brilharam, extraordinariamente Cecília Meireles e Gilka Machado. Os poemas que publicaram são positivamente admiráveis, a meu ver”. (Andrade, 1927, p. 12). Por ocasião da publicação de *Viagem*, em 1939, Mário de Andrade voltará a tecer juízos elogiosos sobre a poesia de Cecília Meireles. Mário de Andrade foi, desde o início, perspicaz em relação ao valor da poesia de Cecília Meireles, valor esse que parece residir na aragem nova que ela faz incidir sobre elementos herdados da tradição simbolista; para Mário, a poesia ceciliana seria tecida num “sincretismo sábio” (Andrade, 1972). Em outras palavras, sua poesia seria oriunda de uma integração

entre a tradição de fins dos oitocentos e os novos rumos que a poesia tomava no século XX.

Ao considerarmos a poesia moderna como um desdobramento natural da poética simbolista, o termo "sincrético" pode parecer inadequado, embora sua utilização possa ser justificada pelo contexto da época. O modernismo brasileiro, nesse sentido, enfatizava excessivamente a importância da ruptura, criando um ambiente no qual não era fácil discernir claramente a dinâmica de continuidade entre a estética simbolista e o modernismo. No entanto, Mário de Andrade ao associar o termo "sábio" ao sincretismo, faz justiça a seu importante papel como um dos intelectuais mais ativos na vida literária brasileira nas primeiras décadas do século XX: ao atestar como sábio esse diálogo, mesmo que tensionado, entre tradição e inovação, Mário atesta que a modernidade repousa sobre fundamentos mais sólidos do que as efêmeras defesas da demolição do legado do passado, características da retórica futurista, em relação às quais ele sempre expressou reservas (Andrade, 2017).

Fica claro que, neste primeiro momento, Cecília Meireles não correspondia às expectativas vigentes pelo desenvolvimento de uma poesia nova, francamente moderna. Entretanto, será a partir desse início oscilante entre a tradição e aquilo que apontava como "novo" que faremos nossas considerações acerca de seus poemas, principalmente aqueles que se ligam à tradição romântica e decadente-simbolista, mas que também mantêm parentesco com suas obras maduras. Esse vínculo que pretendemos demonstrar pode ser encontrado entre o modo como, na obra de estreia e na produção madura de Cecília Meireles, se desenvolvem motivos femininos, reincidentes nos dois períodos de sua obra e que encontram no sublime um meio de expressão. O componente sublime da poesia de Cecília Meireles que interessa às nossas considerações reside precisamente no aspecto transcendente, místico e espiritualizado de sua poesia. Muito provavelmente, é desse solo que brotam as sugestões temáticas e estéticas que permitem a associação da mulher à morte, que marca toda a obra de Cecília Meireles e que, na fase consagrada de sua poesia, deixa o campo das reminiscências míticas e pousa na experiência comum. A propósito da associação entre mulher, fatalidade e morte, operada à maneira de *Espectros*, propomos, pois, a leitura de "Judite"¹⁵:

¹⁵ O mito judaico cristão faz parte dos livros deuterocanônicos, do Antigo Testamento, nos quais é narrada a história de Judite, mulher judia que teria decapitado o general assírio Holofernes para a libertação do povo judeu.

De Holofernes o exército assedia
Betúlia. É noite. Dorme o acampamento.
Sob a tenda, que às vezes arrepia
Uma lufada rábida do vento,

Que uiva e geme funérea litania,
Na sombra, a um canto, dorme temulento
O assírio general. Judite espia;
Entra na tenda... pára. que um violento

Tremor lhe tolhe o passo. Arfante o seio,
Holofernes contempla... espreita... escuta...
E, vencendo de súbito o receio,

Vendo-o a dormir – sem que a mais nada atenda,
Ágil, toma-lhe o alfanje; resoluto
Degola-o...
... E deixa a tenda.
(Meireles, 2017, pp. 32-33)

No caso particular de “Judite”, a grandeza sublime evocada pelo quadro composto parece ser precisamente a dignidade que emana da morte. Já nos primeiros versos, a atmosfera soturna, evocada pela noite e pelo silêncio, cria o ambiente apropriado à chegada de Judite. Dessa maneira, matiza-se a esse arquétipo de mulher o mal e a fatalidade da morte (Praz, 1996), de modo a se engendrar uma imagem semelhante às que se encontram nos quadros de Gustave Moreau. A propósito da mulher fatal, cabe salientar as palavras do pintor registradas em *Decameron Satânico*:

A Mulher, em sua essência primeira, ser inconsciente, louca pelo desconhecido, pelo mistério, apaixonada pelo mal, sob a forma de sedução perversa e diabólica. Sonhos de criança, sonhos dos sentidos, sonhos misteriosos, sonhos melancólicos, sonhos que transportam o espírito e a alma no vazio dos espaços, no mistério das sombras (Moreau, 1907 pp. 55- 57, *apud* Praz, 1996, p. 271).

Para Moreau, o mundo negativo, ou seja, o mistério, as sombras, os sonhos melancólicos, a alma vazia, a loucura, é reservado à mulher em sua essência. A ideia de um ser diabólico que seduz o homem para a morte com seus encantos, assim como na visão de Moreau, não parece ser, contudo, o *leitmotiv* dos versos de Cecília Meireles. De fato, o soneto de “Judite” evoca o ambiente soturno, “É noite. Dorme o acampamento”, e o mistério que incide pelas sombras, “Na sombra, a um canto, dorme temulento/ O assírio general”, mas não para enfatizar o caráter diabólico de Judite. O

poema sugere os contornos da natureza como testemunha e aliada da hebreia. O uso do vocábulo litania no verso “do vento,/Que uiva e geme funéria litania, pode se referir a uma série de petições ou invocações repetitivas usadas em rituais religiosos ou cerimônias litúrgicas. Dessa forma, a voz lírica que se manifesta através do vento com seu som elegíaco, o torna anunciador da desgraça recaída sobre Holofernes, É noite que abriga os sonhos e a morte, mas a noite ceciliana em “Judite” é a “noite escura”, túmulo de Holofernes e liberdade de Judite.

A figura de Judite, ao longo da história, foi representada por diversas formas. Nas artes plásticas há uma rica iconografia sobre o assassinato de Holofernes. Talvez, um dos quadros mais celebrados seja *Judite e Holofernes*, de Caravaggio.

Figura 2: *Judite e Holofernes*, Caravaggio, 1598 – 1599 (óleo sobre tela, 195 x 145 cm. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma)



Fonte: <https://www.caravaggio.org/judith-beheading-holofernes.jsp>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

A pintura, semelhante ao poema de *Espectros*, retrata o episódio bíblico da decapitação de Holofernes. A luz forte e contrastante que ilumina a cena cria uma atmosfera intensa, enfatizando a brutalidade do ato. A pintura impressiona pela dramaticidade barroca nas expressões faciais das personagens. Judite, com o rosto direcionado a Holofernes, não demonstra medo ou arrependimento pela morte do general, há apenas um franzido na sua testa. Nenhuma expressão de força física contorna a imagem da hebreia, o que pode reforçar a ideia de que Judite, inspirada pela vontade de Deus, não teria dificuldades em executar seu propósito, semelhante aos versos de *Espectros* – “Ágil, toma-lhe o alfanje; resoluta/Degola-o”. Retratada em posição vertical, a heroína em seu vestido dourado e branco, não recebe nenhuma gota de sangue que jorra violentamente da cabeça degolada de Holofernes. É como se Judite, na sua dignidade, não pudesse ser imaculada pelo sangue do tirano.

À direita do quadro, a presença da velha criada quase ensombrecida pelo jogo cromático entre preto e cinza que incide sobre sua figura não passa despercebida. Em suas mãos está o alforje, o que permite imaginar a continuidade da história – à espera da morte de Holofernes, a cena sugere o sentimento de revolta e vingança através dos olhos da criada de Judite, que anseia por levar a cabeça do coronel dos assírios como sinal de vitória do povo hebreu.

Holofernes, ainda vivo, é composto por traços de um homem viril, entretanto seus olhos, ainda abertos, captam a angustia da morte. Somos atraídos pelo seu olhar que incita e desperta compaixão. É o instante trágico, cristalizado na decapitação em curso, que nos afeta. O quadro representa o momento do assassinado, presentificado na dor de Holofernes e o heroísmo de Judite no agora. Não vemos a morte consumada, mas algo de sublime nos acomete, somos espectadores da morte que acontece sob nossos olhos de forma dramática.

A ideia de um ser diabólico que seduz o homem para a morte com seus encantos, assim como na visão de Moreau, não parece ser, contudo, o *leitmotiv* dos versos de Cecília Meireles. Os contornos conferidos pelo poema à figura mítico-religiosa de Judite são associações de um estado latente de conflito e tensão diante do instante que precede a morte de Holofernes; aqui, tem-se não uma sedutora, mas uma bela mulher resoluta, que porta consigo a potência da morte: “[...] Judite espia;/ entra na tenda... pára. que um violento/ Tremor lhe tolhe o passo. Arfante o seio, /[...] contempla... espreita...escuta... [...]”. As marcações ritmadas entre as intercalações das vogais /a/ e /o/ no final de cada palavra sugerem o passo silencioso de Judite e

na última estrofe, a economia das palavras cria a imagem da queda de Holofernes que desagua na redenção de Judite “Degola-o... /E deixa a tenda”. Não há arrependimento na jovem hebreia. O sentimento do sublime, em seus aspectos terrificantes, emerge no “violento tremor lhe tolhe o passo”.

Nesse sentido, a voz poética descreve uma mulher que busca com a morte a redenção e livramento do seu povo. O soneto, nesta perspectiva, se reporta mais à busca por dignidade do que o simples prazer e futilidade que pesam sobre a figura da *femme fatale* tradicional. Por trás da morte de Holofernes estão tantas outras mortes evitadas pelo gesto de Judite; por meio do assassinato, pois a heroína liberta seu povo do jugo da escravidão e da violência. O quadro de Goya, “Judite moderna”, parece dialogar com os versos de Cecília Meireles, na medida que retrata Judite como força violenta que transcendendo a si mesma em generosidade e abnegação em favor do seu povo, torna-se assassina.

Figura 3: *Judite moderna*, Francisco de Goya, c.1797 (Sanguina sobre papel seda, 205 x 142 mm, Museo del Prado, Madrid)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judith-moderna/babea749-e95d-4364-b436-62c4daeca87c>. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

Para as estéticas romântica e simbolista, a morte seria um caminho sombrio que leva à transcendência, sendo, por isso, valorizada e glosada constantemente pelas obras geradas sob tais orientações. A reincidência do tema da morte em Cecília Meireles demonstra o diálogo de sua poesia com essa tradição.

A questão levantada por Anna Balakian (1967, p.141), “Há uma noite simbolista após o crepúsculo?”, que leva a autora a identificar marcas simbolistas na estética de vanguarda, poderia ser adequada à compreensão de Cecília Meireles, cujo modernismo se desenvolve sob os alicerces do simbolismo. Fenômenos como a obra de Cecília Meireles demonstram o quão fértil foi o solo romântico para o desenvolvimento da literatura moderna; sobretudo aquela de feição crítica, que questiona as principais correntes de pensamento do tempo, radicadas no cientificismo estéril e na racionalidade instrumentalizada; forças contra as quais a atenção ao onírico e ao inconsciente, a recuperação do encantamento do mundo e a evocação do mistério da existência oferecem intensa oposição. O romantismo encontrou nesses elementos as forças transcendentais cuja forma a expressão do sublime tenta captar. No momento de intensa industrialização da Europa, o simbolismo recupera esse repertório romântico conferindo-lhe tons ainda mais radical. Pode-se dizer, assim, que o simbolismo surge como espécie de intermediário entre as expressões românticas e as do século XX, que se encantavam com as instâncias do mistério. Daí parecer ser passível de preservação o apelo da estética simbolista em programas artísticos questionadores da hegemonia da racionalidade e do cientificismo.

O pendor da poesia de Cecília Meireles para os campos do inconsciente, da morte e da transcendência parece vincular sua obra a essa orientação que remete aos românticos e que ainda se mantém viva em pleno modernismo. No entanto, o novo tempo parece exigir novos temas e novas formas de expressão. A descoberta do inconsciente, por exemplo, demonstra que o mistério do mundo não habita uma esfera transcendente, mas está no cerne de nossa identidade. De certo modo, pode-se dizer que “o pensamento de vanguarda” do início do século XX (psicanálise, arte modernista) demonstrou que o irracionalismo e a experiência comum não estão tão distantes, como se poderia supor, do cotidiano; essa percepção parece ter reflexos sobre a evolução da poesia de Cecília Meireles.

De certo modo, ao passo que Cecília Meireles se apropriava da sua identidade poética, os reflexos do simbolismo, intensos em *Espectros*, caminham paulatinamente, em sua obra madura (*Viagem*, *Vaga Música*, *Mar Absoluto* e outros

Poemas e Retrato Natural) para uma nova forma de expressão, que atesta o hibridismo entre a estética simbolista e a realidade mais chã, agregando ao mundo das abstrações simbolistas uma pluralidade de temas, a saber: a marca da orfandade, as relações humanas projetadas no solo da experiência do comum, a relação do “Eu” e “Tu”, a moldura do autorretrato etc. Esses e tantos outros motivos que estão imbricados em seu estilo nos mostram que em alguns deles permaneceram, em cores vivas, as marcas do simbolismo e em outros as influências da estética do símbolo e dos sonhos foram atualizadas ou amenizadas.

Todavia, o fato a ser considerado reside na amarração de todas essas marcas poéticas, tanto em sua obra inaugural como no desenrolar das obras maduras. Daí a importância de uma revisão em *Espectros*, pois nele são revelados aspectos que denotam a identidade comum que perpassa toda a produção poética engendrada por Cecília Meireles ao longo de sua carreira. Para demonstrar a relação da obra da poeta com a tradição, propõe-se considerar as relações de dissonância e ressonância de sua poesia com o simbolismo, em elementos que encontram campo privilegiado de investigação nas características de sua obra que são objeto de nosso estudo, a saber, as formas de expressão do sublime, as influências românticas e decadentistas e o processo pelo qual se dão as representações do sublime feminino. Buscamos, agora, em “A menina enferma”, um poema que permita tratá-los em concentração:

I

A menina enferma tem no seu quarto formas inúmeras
que inventam espantalhos para seus olhos sem ilusão.

Bonecos que enchem as grandes horas de pesadelos,
que lhe roubam os olhos, que lhe partem a garganta,
que arrebatam tesouros da sua mão.

Um dia, ela descobrira sozinha que era duas!
e que sofre depressa, no ritmo intenso e atroz da noite
e a que olha o sofrimento do alto do sono, do alto de tudo,
balançada num céu de estrelas invisíveis,
sem contato nenhum com o chão.

II

A mão da menina enferma refratou-se também na água pura
como, outras vezes, sua voz, nesses rios do céu.

Partiu-se a mão contemplativa dentro da água:
mas não houve mesmo amargura, mas quase delícia,
no seu pulso quebrado e exato.

E ela contempla a onda mansa:
e tudo é uma simples lembrança?
é uma alheia notícia?

ou algum velho retrato?

III

A menina enferma passeia no jardim brilhante,
de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante,
com pássaros sobre a folhagem.

A menina enferma apanha o sol nas mãos magrinhas:
seus olhos longos têm um desenho de andorinha
num rosto sereno de imagem.

A menina enferma chegou perto do dia tão mansinha
e tão simples como uma lágrima sobre a esperança.
E acaba de descobrir que as nuvens também tem movimento.

Olha-as como de muito mais longe. E com um sorriso de saudade
põe nesses barcos brancos seus sentimentos de eternidade
e parte pelo claro vento.
(Meireles, 2017, p. 311)

Neste poema de *Viagem* (1939) a personagem “menina enferma” percorre três dimensões que se apresentam, aparentemente, desconexas: a dimensão do duplo, a da ausência do mundo e a da eternidade. Na primeira estrofe, a imagem que se constrói é a de alteração do quarto, espaço considerado de privacidade e proteção, transformado, aqui, em lugar onde são projetadas as “[...] formas inúmeras/ que inventam espantalhos para seus olhos sem ilusão/ Bonecos que encham as grandes horas de pesadelos [...]”. Essas “formas inúmeras” geram vida a seres inanimados (espantalhos, bonecos) “[...] que lhe roubam os olhos, que lhe partem a garganta, / arrebatam tesouros da sua mão. [...]”. Os espantalhos roubam-lhe três sentidos, a visão, a voz e tiram tesouros da sua mão. Com efeito, o motivo da criança amedrontada por imagens aterrorizantes durante o período noturno foi frequentemente explorado pelo romantismo, tendo sido, inclusive, considerado por Freud em *O Estranho*, mediante as considerações sobre “Homem da Areia”, de E. T. A Hoffmann, obra influente do romantismo que para Freud exemplifica oportunamente as manifestações do não familiar (*unheimlich*). Eis as reflexões de Freud sobre o tema da extração dos olhos, obsessão da infância de Nathanael, protagonista do referido conto:

A experiência psicanalítica nos diz que [...] o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível *angústia* infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo “como a menina de seus olhos?” O estudo dos *sonhos*, das *fantasias* e dos *mitos* nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. [...] (Freud, 2010, p.346, grifo nosso).

A transição do século XIX ao XX, em que se deram às investigações de Freud (1856-1939) sobre o inconsciente e consciente, abalou em grande medida as concepções acerca da razão humana até então estabelecidas. Nesse sentido, a ideia de compreensão da realidade através de um cientificismo mecânico, no qual eram excluídas as singularidades do sujeito, encontrou na teoria de Freud uma corrente de oposição e uma plataforma de questionamento dos paradigmas racionais de individualidade. O “eu”, que emergia através da psicanálise, colocava em cheque o pensamento antropocêntrico: o sujeito tornava-se um sujeito descentralizado (GARZIA-ROSA, 1987, p. 23). A defesa racionalista contrapunha-se às concepções freudianas – a histeria, o sonho, a pulsão, o recalçamento, o inconsciente, e a noção de ego – e, mesmo que a psicanálise tenha correspondido às demandas dos artífices da sociedade burguesa em sua aparição, é inegável a ruptura que ela causa na história ocidental. Desse modo, a inserção do inconsciente defendida por Freud como forma de compreensão dos desejos humanos rompia com a fronteira da razão e, mais que isso, colocava-a apenas como superfície em relação ao sujeito e aos traumas causados pelo avanço da modernidade. A linha tênue que separa a realidade da supra-realidade marca a crise na qual esse sujeito se encontrava:

[...] Contra a unidade do sujeito defendida pelo racionalismo, a psicanálise vai nos apontar um sujeito fendido: aquele que faz uso da palavra e diz “eu penso”, “eu sou”, e que é identificado por Lacan como sujeito do enunciado (ou sujeito do significado), e aquele outro, sujeito da enunciação (ou sujeito do significante) que se coloca como excêntrico em relação ao sujeito do enunciado. Paralelamente, à clivagem da subjetividade em Consciente e Inconsciente, dá-se uma ruptura entre o enunciado e a enunciação, o que implica admitir-se uma duplicidade de sujeitos na mesma pessoa. Essa divisão não se faz em nome de uma unidade, uma espécie de *Gestalt* harmoniosa do indivíduo, mas produz uma fenda entre o dizer e o ser, entre “eu falo” e o “eu sou”. Daí a conhecida inversão lacaniana da máxima de Descartes: “Penso onde não sou, portanto sou onde não me penso”. [...] (GARZIA-ROSA, 1987, p. 23).

É partir dessa concepção dualista da natureza humana, de um sujeito que se propõe a afirmar e reconhecer suas singularidades no *ser* e no *dizer*, que é entendido o fundamento da psicanálise, algo que terá influência sobre o questionamento da unidade de sujeito e da visão unívoca da realidade proposta pela arte de vanguarda.

Nesse sentido, *O Estranho*¹⁶ (1919) de Freud nos oferece substrato à compreensão desse processo de reconhecimento de um “eu” que nasce do conflito entre a racionalidade e irracionalidade e, mais do que isso, o próprio estranhamento do Ego em relação ao desconhecido que habita seu corpo, o *Id* que, às vezes veladamente, irrompe em nós, fazendo com que nos sintamos estrangeiros, fraturados, feitos de lacunas e não de constâncias de um Eu sólido.

Não é de se estranhar a aproximação teórica entre Freud e o *Manifesto do Surrealista*¹⁷ (1924). O apelo à imaginação proposta pelos surrealistas rompia com as determinações racionalistas, permitindo a evasão do inconsciente através do princípio da escrita automática. A função da escrita não era mais a de ordenar a língua de forma precisa, ou delimitar linearmente as ações no limite do espaço e tempo, ao contrário, por meio dessa iluminação profana (BENJAMIN, 1987, p. 23) os surrealistas criavam um fio condutor pelo qual, num processo de fragmentação da realidade, formavam um todo composto por imagens oníricas; sua proposta não se implica, contudo, na desvalorização da ciência e da razão, mas sim, de uma manifestação consciente das formas opressoras do sistema capitalista que entediavam o homem, forçando-o a viver na dimensão do ordinário, limitando sua vida a relações meramente utilitaristas. Opondo-se ao utilitarismo moderno, a arte, segundo os surrealistas, torna-se o *locus* da resistência, libertação intelectual contra a servidão hegemônica à burguesia que, através de um mascaramento da realidade, criava mecanismos de controle à nossa liberdade, condicionando nosso modo de viver a seus interesses:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. [...] A pretexto de civilização e de progresso conseguiu banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud. Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez

¹⁶ In: “*Sigmund de Freud*, obras completas, volume 14”. Título original: “Das Unheimliche”. Publicado primeiramente em *Imago*, V. 5, N. 5/6 pp. 297-324. Tradução Paulo César de Souza.

¹⁷ Movimento que teve sua origem na França, em 1919, formado principalmente por: André Breton, Louis Aragon, Philipe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard.

esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. (BRETON, 1924, p. 4).

Com efeito, a expressão onírica parece encontrar, antes do surrealismo, seu momento de maior valorização na estética simbolista, com seu elogio ao conhecimento esotérico, em que são exploradas as possibilidades de apreensão da realidade pelo caminho da sugestão, da fuga da realidade, da condensação das ideias em um único símbolo, o apelo ao mistério, ao mundo revelado em estados oníricos, em que ressoam à concepção de mundo dos surrealistas.

O retorno do estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos que Freud propõe vai ao encontro do ideário romântico que repercute também na estética simbolista, em particular em seu lastro onírico. De fato, no poema de Cecília Meireles essas marcas do onirismo romântico são patentes. Em “A menina enferma” a protagonista surge num estado de solidão e vazio absoluto. A imagem plasmada pelos versos cecilianos deixa a esfera do que é comprovado pela razão, transcendendo ao mundo onírico; é a saída da menina do chão, sua suspensão do real que permite enxergar uma condição transfigurada – uma menina que, sem os olhos, voz e seus tesouros, vê-se anulada de sua “primeira existência” para encontrar-se cindida, como duas em outra dimensão:

[...] Um dia, ela descobrira sozinha que era duas!
e que sofre depressa, no ritmo intenso e atroz da noite
e que olha o sofrimento do alto do sono, do alto de tudo,
balançada num céu de estrelas invisíveis,
sem contato nenhum com o chão. [...]

[...] E ela contempla a onda mansa:
e tudo é uma simples lembrança?
é uma alheia notícia?
ou algum velho retrato? [...]
(Meireles, 2017, p.311)

Nesse sentido, a segunda parte do poema traz símbolos que contrastam de forma significativa com a primeira. Na primeira parte, as imagens são forjadas pelo jogo cromático da escuridão, reforçados pela noite, pesadelos e assombros que provocam uma sensação de anulação existencial que transpassa o corpo esquartejado da menina enferma. Já na segunda parte, a continuidade do poema se dá pela fluidez de um rio de “água pura”. Cabe ressaltar que em várias tradições religiosas, como a greco-latina e judaica, o rio simboliza a passagem entre morte e vida, um rito em que é sepultada a natureza humana para renascimento; a imersão nas águas, alegoricamente, também simboliza a plenitude do corpo alcançada por

meio da purificação. Entretanto, nessas estrofes o eu-lírico, além de nos transportar para esse rio, nos revela um estado contemplativo da menina enferma:

[...] E ela contempla a onda mansa:
e tudo é uma simples lembrança?
é uma alheia notícia?
ou algum velho retrato? [...]
(Maireles, 2017, p.311)

Nesses versos, temos o movimento do tempo passando como uma onda suave diante de nossos olhos, e a menina busca reconhecer a si nesse rio. É permitido à menina, por meio da memória que investiga as lembranças, chegar a um tempo anterior ao presente, o que leva ao reconhecimento de algo que foi sendo esquecido: uma alheia notícia? Ou algum velho retrato? Essa ausência do mundo, dada pela contemplação de si, por meio do contato com o “rio de água pura” que lhe parte o punho para lhe oferecer delícias, guarda vestígios de um “eu” fragmentado no trânsito do “sou e não sou, no que estou sendo”. Bosi (2007) ressalta distinções sobre o traço da ausência em Cecília Meireles:

A condição de alheamento e ausência não significa amnésia, vazio interior, mas um modo próprio de lembrar, um processo que torna quase espectral a matéria mesma da rememoração [...] Daí o termo “espiritualização” e seus cognatos “espiritual”, “espiritualizado”, virem sempre à tona do discurso sobre sua poesia. E o fato de ela ter estreado com o grupo neo-simbolista de Festa, nos anos 20, tende a sublinhar essa caracterização. [...] (Bosi, *et. al.*, 2007, p.14).

Esse processo quase espectral de rememoração, apontado por Bosi (2007), e que leva a emergir, no discurso ceciliano, imagens sob a aura da “espiritualidade”, confirma-se na terceira parte do poema; aqui, a menina enferma é transferida para um pequeno paraíso particular. O “outro” a que se dirige não é um outro igual a si, é o “Tu” nas formas da natureza: “[...] A menina enferma passeia no jardim brilhante, /de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante, / com pássaros sobre a folhagem. [...]”. Nessas últimas estrofes, o eu-lírico enche o espírito da “menina enferma” de signos celestes. Esse quadro tridimensional que nos é oferecido por Cecília Meireles, feito por colagens para compor um todo e que se revela por meio do mundo onírico, retoma, de certo modo, a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, uma vez que esse estado de plenitude alcançado pela “menina enferma” nos dá a dimensão do paraíso de Dante. Dessa maneira, “A menina enferma” pode ser compreendida como uma

alegoria de saber dantesco da travessia que transfigura o espírito humano encaminhando-o por três mundos distintos, por onde transita, em movimento ascendente e vertical, pelas pragas do tormento, da purificação, alcançando, por fim, a eternidade.

No que se refere à relação entre Cecília Meireles, o simbolismo e o modernismo brasileiro, objeto das considerações desta seção, pode-se dizer que existe algo na poesia ceciliana que se comunica com a tradição, contudo, sem deixar de ressignificá-la. Tornam-se, nesse sentido, fundamentais tais considerações acerca desse quadro de transições sócio-históricas e culturais que o Brasil experimentava, sobretudo destacar a influência do simbolismo, especificamente no que tange à sua importância para a composição poética de Cecília Meireles. Julgamos necessárias tais reflexões como meio de se considerar mais proximamente os aspectos românticos e simbolistas presentes na obra de Cecília Meireles, neste momento inaugural e também no momento maduro, como meio de fornecer bases para outros temas abordados nesta tese, tais como a linguagem do sublime, o motivo feminino e suas ressonâncias e dissonâncias na modernidade.

2 O SUBLIME FEMININO

A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime (Burke).

*Pode ser bem que uma força sombria
se mova em minhas cercanias
(Rilke, Livro das Horas)*

2.1 O eterno feminino cristão

Ao longo da história ocidental a figura da mulher, de certa forma, esteve subordinada a diversas representações, sobretudo as vinculadas ao imaginário masculino. No que tange à ótica masculina, são construídas inúmeras fantasias em torno do “segundo sexo”, oscilantes entre os polos da atração e repulsa, da admiração à hostilidade. (Delumeau, 1996, p. 310). A insistência no uso da imagem feminina como “matéria prima” (Rubin, p. 01) para atender à demanda dos anseios e desejos sociais encontrou, na literatura, campo fértil para a criação de diversos arquétipos. Contudo, é necessário ressaltar que um estudo diacrônico que envolvesse todos os aspectos circunstantes em torno das representações femininas não seria possível neste trabalho, o que nos leva, neste momento, a delimitar um recorte sincrônico, ou seja, serão considerados, neste capítulo, os motivos femininos que foram afirmados no imaginário ocidental cristão e, posteriormente reafirmado no século XIX (Michaud, 1991, p. 153), a partir da influência romântica e decadentista. Tal perspectiva se justifica por haver ressonâncias desse contexto sobre a poesia de Cecília Meireles, em particular, na poesia de *Espectros*.

Não à toa, ao longo da história são impostos e transferidos valores patriarcais às mulheres, e o corpo feminino é subjugado e explorado como um objeto, usado pelo homem com a finalidade de libertar suas ânsias e angústias. Dessa forma, nada mais natural que tais desejos masculinos fossem transferidos para as artes (literatura, poesia, pintura etc.) de modo a contribuir para a configuração de uma imagética feminina permeada por certos lugares-comuns. Essa imagética se estabelece, grosso

modo, por processos de mistificação (e distorção) da mulher; esses processos a distanciam de sua condição histórica e do protagonismo. Na imaginação dos escritores dos séculos XVIII e XIX, em sua maioria homens, a mulher é sobretudo objeto de contemplação, envolta por uma aura que oscila entre polos opostos: o divino e o demoníaco, a salvação e a danação, o sagrado e o profano, aura essa que faz o imaginário sobre a mulher pairar sempre distante da experiência histórica da feminilidade. Entretanto, ao dizermos que a predominância na escrita literária do século XVIII e XIX se dava por meio de textos masculinos, isso não significa dizer que não havia escrita feminina ou que ocorresse um apagamento histórico da sua produção literária, pelo contrário, sabe-se que, paralelamente, muitas mulheres trabalhavam a favor de mecanismos para a disseminação de suas obras ao passo em que pudessem, com isso, contribuir para a conquista de igualdade socioeconômica e cultural.

Apenas como exceção a sensibilidade feminina se imprimirá como protagonista no romantismo; o lugar da mulher no imaginário romântico ainda é o de objeto de fascínio e mistério, adensado ainda mais pela inclinação ao movimento enigmático, sobrenatural e oculto. A musa romântica emergirá como herdeira de uma longa tradição em que convergem tanto a dama depositária da vassalagem amorosa medieval quanto o eterno feminino da poesia devocional e a mulher demônio das lendas misóginas que vicejaram na periferia da sociedade patriarcal na forma de tentadoras míticas, feiticeiras e súcubos. Anjo ou demônio, a mulher romântica é sempre fonte de atração e vertigem e, conforme o romantismo ganha corpo, a inclinação da estética à renovação do código artístico convencional encaminhará consigo a representação da mulher a novos modelos de beleza pouco usuais e estranhos. É nesse polo que a representação da mulher encontrará o horror (Praz, 1994) e a majestade do sublime.

Ao longo da *Crítica da razão pura* (2003), Kant estabelece esses limites a partir do nosso contato com o sensível, até a elaboração racional da experiência. Escrito muitos anos depois, *A crítica do Juízo* (1790) vem complementar e mesmo questionar o reinado da razão. Partindo das reflexões de Burke e, pautando-se nos conceitos de belo e sublime, Kant elabora uma teoria do desejo sem finalidade (*o belo*) e a tensão inerente à razão quando essa se depara (através de um sujeito) com um fenômeno imensurável (*o sublime*), no qual estaríamos incapazes de expressá-lo. Observa-se

em Kant, assim como em Burke, a necessidade de diferenciar o sentimento do belo do sentimento sublime, a partir do juízo estético¹⁸:

[...] o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea *inibição* das *forças vitais* e pela *efusão* imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriamente na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atrativo pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência¹⁹ no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamado de *prazer negativo* [...] (Kant, 2003, p. 90, grifo nosso).

As distinções entre belo e sublime, propostas por Kant, fundamentam-se na ideia de que, enquanto o primeiro corresponde ao jogo entre entendimento e razão, levando-o à representação do objeto em seu limite da forma e em sua totalidade, o segundo, por sua vez, corresponde ao jogo da imaginação e razão, levando a representação do objeto à ilimitação da sua forma. Diante disso, o belo corresponderia a uma contemplação passiva diante de determinado fenômeno, já o segundo, a uma “saída da impotência”, o que resultaria em uma potência da razão (Barboza, 2001, p.16). Nesse sentido, o belo corresponderia aos limites da forma e equilíbrio, enquanto o sentimento do sublime corresponderia à ideia de infinitude e de transcendência.

Mas de que forma o homem experimentaria o sentimento do sublime kantiano? Para responder a essa questão o filósofo propõe duas subdivisões: o sublime *matemático* e o sublime *dinâmico*. O sublime matemático é denominado como “[...] aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno [...]” (Kant, 2008, p.96)”, ou seja, corresponde às experiências relacionadas a fenômenos que são imensuráveis, fenômenos que não sendo passíveis de comparações, correspondem à ideia de absoluto e grandeza. Já o sublime dinâmico se daria no embate entre a existência humana diante de fenômenos da natureza que suscitem o sentimento ameaçador à nossa existência.

¹⁸ Para Kant, em “Analítica do Belo” (p.47), o juízo de gosto é um juízo estético.

¹⁹ Segundo Kant “[...] Ao gênero da complacência, equivalente a *Lust* (prazer), pertencem as espécies chamadas *Geschmack* (gosto), um prazer refletido, em parte sensível em parte intelectual e *Vernugem* (deleite), que tendo por negativo um *Schmerz* (dor), seria mais precisamente traduzido pela expressão “prazer da sensação” para qual Kant fornece também o equivalente latino *voluptas* e ao qual se vincula *Genuss* (gozo). [...]” (Kant, 2003, p. 49).

Nesse sentido, o sublime para Kant é um complexo de sensações produzido nessa tensão frente ao inexplicável, o terror de se deparar com algo além dos domínios da compreensão que, de modo peremptório, recorda-nos de nossa fragilidade e potencialidade frente ao mundo e suas manifestações de grandeza (Barboza, 2001, pp. 16, 17). Nesse sentido, o pensamento kantiano leva-nos à ideia de que o sublime estaria associado às manifestações de infinitude e da potência natural e que, ao desafiarem o entendimento, projetariam a consciência humana à abstração das *ideias puras*, conferindo, pois, ao sublime uma potencialidade [arrebatadora e violenta] transcendente:

O sentimento sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo de inadequação de máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. (Kant, 2008, p. 103-104).

O sentimento de desprazer, descrito por Kant, corresponde aos fenômenos que permitem o mover do nosso espírito, ou seja, é sublime tudo que potencializa a razão humana além dos nossos sentidos. Daí o sublime kantiano relacionar a natureza e seus fenômenos colossais como fonte do sublime, pois eles (e)levam nossa consciência; diante da contemplação do sublime e toda sua amedrontadora grandeza, quando defrontados com esses fenômenos limítrofes, toda possibilidade intelectual é suspensa através do horror, do sentimento terrífico de impotência.

Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação* (2001), problematiza aspectos que circundam o pensamento idealista do século XVIII, sobretudo os voltados à filosofia de Kant, ou seja, na concepção de mundo schopenhauereana entram em jogo percepções que vão além da dicotomia razão/corpo, das ideias abstratas, ou seja, para o filósofo alemão o sujeito cognoscitivo é um sujeito que não apenas conhece o mundo por meio das ideias, mas também o sente através do seu corpo:

[...] com Schopenhauer, tem-se um sistema que confere destaque à noção de corpo – sentimento (*Gefühl*) – para daí, vermos desembocar num princípio volitivo, sem fundamentos, irracional do mundo. De fato, o sentimento desempenhará papel crucial no pensamento schopenhaueriano, enquanto oposto do conceito. Por uma especial intelecção na subjetividade

corpórea, constata-se que seu núcleo é a vontade, desdobrada em variados movimentos ou emoções. [...] (Barboza, 2001, p. 11).

Ao unir sentimento e o corpo como ponto de partida para aquisição do conhecimento, cabe ressaltar, esse corpo só adquire conhecimento a partir da *Vontade*, “[...] não a vontade temperada pela razão (a *boulesis*), mas o desejo rude e irrefletido (a *thélêma*), condicionado pelo instinto de conservação” (Lucchesi, 2001). Nesse sentido, Schopenhauer traz certos fundamentos que serão importantes para a compreensão do sentimento do sublime. Diante de uma vontade inquietante, que não cessa, mas que se torna incansavelmente sua mola propulsora para a ação no mundo, o homem schopenhaueriano busca desvendar os mistérios de sua existência, entretanto, tal busca o leva, em certa medida, à condenação contínua diante das incertezas de suas ilusórias representações.

Nesse sentido, Schopenhauer, em *Metafísica do Belo* (2003, p. 103), dirá que somente a contemplação desinteressada do Belo (tanto na natureza quanto na arte) permite ao homem ser o puro sujeito do conhecimento. Entretanto, não se trata de um conhecimento extrínseco adquirido pela razão ou experiências, ao contrário, ele é sua própria ontologia. A supressão de uma vontade irracional, dada nessa relação homem/objeto estético, ocasiona a neutralização do seu sofrimento, uma vez que ele [o ato contemplativo] atinge estágios profundos em nosso ser. O “estado estético” assim proposto pelo filósofo é capaz de, no momento em que nos atinge, cessar nosso querer e nos libertar de nossa *Vontade*.

Dentro da filosofia schopenhaueriana, a impressão do sublime, diferentemente do belo, parte de uma relação de hostilidade entre a Vontade humana e o objeto a ser contemplado. Enquanto o belo leva-nos à contemplação sem resistência, o efeito do sublime surge em contraste por meio de uma elevação sobre a própria vontade:

[...] na contemplação do belo o conhecer puro ganhou a preponderância sem luta: aqui a beleza do objeto, isto é, sua característica que facilita o conhecimento de sua Ideia, distanciou a vontade – e o conhecimento das relações a seu serviço – da consciência, e isso sem resistência, logo, de maneira imperceptível [...] Ao contrário, no *sublime* aquele estado do conhecer puro é toda vez conquistado por um furtar-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência sobre a vontade e do conhecimento que se relaciona a esta. [...] (Schopenhauer, 2003, p. 105).

Nesse sentido, Schopenhauer elabora, com base nas reflexões de Kant em *Crítica da faculdade do Juízo*, sua concepção sobre o sentimento *sublime* e, da

mesma maneira que na filosofia kantiana, subdivide o sentimento do sublime em dinâmico:

[...] o mar brame; os relâmpagos furam as nuvens negras; o barulho do trovão domina o da tempestade e o do mar. É perante tal espetáculo que uma testemunha intrépida constata o mais distintamente a dupla natureza da sua consciência: enquanto se percebe como indivíduo, como fenômeno efêmero da vontade, suscetível a perecer à menor violência dos elementos, desprovido de recursos contra a natureza furiosa, sujeito a todas as dependências, a todos os caprichos do acaso, semelhante a um nada fugidio perante as forças insuperáveis, tem ao mesmo tempo consciência de si mesmo como sujeito que conhece, eterno e sereno; ele sente que é a condição do objeto e, por conseguinte, de todo este mundo, que o combate terrível com a natureza constituiu apenas a sua própria representação e que ele próprio fica absorvido na concepção das ideias, livre e independente de qualquer querer e de toda miséria. Tal é, no seu apogeu, a impressão do sublime. [...] (Schopenhauer, 2001, p. 215).

E sublime matemático:

Esta impressão pode ainda produzir-se de uma outra maneira completamente diferente, em presença de uma simples quantidade, tomada no espaço e tempo, e cuja imensidão reduz o indivíduo a nada. [...] (Schopenhauer, 2001, p. 215).

Porém, opondo-se a Emmanuel Kant que defende que o “espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança” (2003, p. 107), o sublime dinâmico para Schopenhauer seria manifestado pela contemplação humana diante de objetos aterrorizantes que ameaçam nossa existência. Já o sublime matemático corresponderia ao reconhecimento de nossa miséria, nos sentirmos frágeis diante de fenômenos que evocam a grandeza. Amalgamadas sensações a partir de relações desfavoráveis com fenômenos que suscitem terror à nossa vontade; somos capazes de nos elevar conscientemente a estados de sublimidade, isso parte da potencialidade transcendente associada ao sentimento do sublime. Segundo Schopenhauer, efeito de sublime (*Erhabenheit*) corresponderia ao triunfo das formas opressivas da beleza sobre a vontade (Schopenhauer, 2003, p.115), e, conseqüentemente, atuaria como vetor de uma forma de contemplação desinteressada do objeto estético com dupla função, momentânea, mas importante – liberação do homem das necessidades e dissipação do véu ilusório com que a vontade reveste o mundo.

No estudo do sublime feminino aqui proposto destacamos duas figuras que compõem a cosmogonia judaico-cristã e que tem nutrido o ideário romântico-

ocidental: o mito de Eva como a “mulher maldita” e o mito da Madona. A primeira tem a insígnia da queda e, portanto, é responsável pela separação entre o sagrado divino e o homem; nela estão matizadas as angústias humanas – o medo, a dor, o abandono, a vergonha, a desobediência e a morte são signos que acompanham a mentalidade cristã sobre Eva. A segunda é a representante motriz da graça divina, personificação do perdão e reconciliação entre Deus e os homens, o eterno feminino. Essas duas instâncias dicotômicas que têm acompanhado o imaginário dos poetas na cultura ocidental, quando olhadas pela perspectiva do sublime, ganham contornos que revelam a crise da *mimesis*. Diante disso, observemos três fragmentos que retratam o sagrado feminino. No “Canto XXXIII”, do *Paraíso*, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, escrito no século XIV, o *topos* da fruição divina na figura da Virgem Maria é aclimatado à sua condição de intercessora da humanidade. É ela o canal entre Dante e a visão beatífica:

Ó Virgem Mãe, filha do Filho teu,
humilde e mais sublime criatura,
pedra angular do desígnio do Céu;

tu foste aquela que a humana Natura
assim enobreceu, que o seu Feitor
não desdenhou de assumir sua figura.

Reacende-se no ventre teu o Amor,
por cujo alento, na eterna bonança,
germinou aqui esta divina Flor.

Raio és aqui que *um Sol meridiano lança*
de caridade e, entre os mortais, na Terra,
és a *perene fonte de esperança*.

Tal é teu império que, por certo, erra
quem busca Graça, e a ti não recorre,
como a voar sem asas quem se aferra.

Não só a benignidade tua socorre
a quem a implora, mas, por tua vontade,
antes do rogo, muita vez, já ocorre.

Em ti misericórdia, em ti piedade,
em ti grandeza; é em ti que se consuma
quanto haja uma criatura de bondade.

(Alighieri, 2019, p. 229-230, Tradução de Ítalo Eugênio Mauro, grifo nosso.)²⁰.

²⁰ “Vergine madre, figlia del tuo Figlio,/Umile ed alta più che creatura,/Termine fisso d'eterno consiglio./Tu se' colei che l'umana natura/ Nobilitasti sì, che il suo Fattore/ Non disdegnò di farsi sua fattura. /Nel ventre tuo si raccese l'amore/ Per lo cui caldo nell'eterna pace/ Così è germinato questo fiore./Qui se' a noi meridiana face/Di caritate; e giuso, intra i mortali,/Se' di speranza fontana vivace. /Donna, se' tanto grande e tanto vali, /Che, qual vuol grazia e a te non ricorre,/Sua disianza vuol volar senz'ali. /La tua benignità non pur socorre/A chi domanda, ma molte fiate/Liberamente al domandar

A exaltação do amor a Maria excede os limites do tempo e espaço e alcança tanto o céu, na imagem do “Sol merídio” que “lança caridade”, quanto a terra, sendo a Virgem também a “perene fonte da esperança”. É atribuída à santidade da Virgem a pulsão de vida; é dela e por ela que o amor habita nas criaturas do mundo. Essa ode dantesca à máxima expressão do amor representada por Nossa Senhora é elaborada pela *elocutio*, conferindo à visão de Maria o intenso *pathos* do sublime. O tratado de *Peri Hypsous* (“Da Grandeza”), escrito na antiguidade e atribuído a Longino, é considerado marco inicial da história da interpretação do sentimento do sublime. O que é evidente no tratado é a busca de uma elaboração poética que seja comovente e propicie elevação (Longino, 1996, p.11), algo que demandaria não apenas articulação de elementos retóricos, mas a seleção de temas que sejam grandiosos. Daí as referências, presentes no tratado, às epopeias como obras em que o poeta alcança a grandeza.

Segundo Longino (Longino, 1996, p. 44), “o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso”. Nota-se que sua percepção acerca do sublime coloca o conceito numa esfera em que o discurso poético alcança manifestação de êxtase. Isso significa que, ao trabalhar com a palavra, o escritor deverá ter como ideal alcançar esse “ponto mais alto”; a grandeza produzida sob o sublime resulta em um discurso para além de ornamentos de beleza, ou de agradabilidade – o sublime é o lugar da junção entre *logos* e *pathos*, conferindo à natureza humana um estado de arrebatamento, assim como pontua Santos: “[...] a poética do sublime é a poética do poder e da glória, que compartilhada com o ouvinte, provoca êxtase e impressão de transcendência [...]”. (Santos, 2015, p. 86). No sermão “Glória de Maria, Mãe de Deus”, escrito no ano de 1664, em Portugal, por Padre Antônio Vieira, encontramos movimento semelhante ao modo como Longino considerou o sublime:

Grande glória! grande, incomparável, imensa! O Sol não só excede na luz a cada uma das estrelas, e a cada um dos planetas, senão a todas e a todos incomparavelmente. Por isso a Senhora neste dia se chama «escolhida como o Sol»: Quae est ista quae ascendit, electa ut Sol? O mar não só excede na grandeza a cada uma das fontes e a cada um dos rios, senão a todas e a todos imensamente; por isso a Senhora se chama Maria, que quer dizer mar, e só por este nome (que não tem outra cousa no Evangelho) se lhe aplicam as palavras dele: Maria optimam partem elegit. [...] A glória de Maria, sendo de Maria Mãe de Deus, parece-me que é muito maior, e a comparação com

os outros bem aventurados sòmente, parece-me muito estreita e quase indigna. [...]. *O texto e a palavra optimam a tudo se estende, porque sendo superlativa*, põe as cousas no sumo lugar, do qual se não exclui Deus, antes se inclui essencialmente. Neste tão remontado sentido, pretendo provar e mostrar hoje que, comparada a glória de Maria com a glória do mesmo Deus e fazendo da glória de Deus e da glória de Maria duas partes, a melhor parte é a de Maria: *Maria optimam partem elegit*. [...] (Vieira, 1954, p. (?), grifo nosso)²¹

Há no discurso de Vieira um processo intensificador que se liga à dicção do sublime, por exemplo, a escolha de metáforas grandiloquentes e a transferência dos aspectos cósmicos às virtudes de Maria – “escolhida como sol”, aquela que escolheu a “melhor parte”, e também na associação do mar à grandeza de Maria. O mar, personificado na virgem, é o fundamento mesmo da essência divina, na associação entre as esferas da feminilidade e fertilidade, da infinitude e do mistério que compõem ambos. Segundo Longino (1996, p. 51), “[...] sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu [...]”. “A grande glória de Maria” só pode ser alcançada por meio da comoção gerada no discurso; para a representação sublime da alma *mater*, há de se construir uma linguagem sublime. Não à toa, o campo semântico é composto por palavras que emulam a comoção de Vieira, por meio de hipérboles e gradações: “grande glória”, “incomparável”, “imensa”, “Sol”, “grandeza”, “imensamente”, “mar”. Sendo assim, “o texto e a *palavra optimam* a tudo se estende, porque sendo superlativa, põe as cousas no sumo lugar, do qual se não exclui Deus, antes se inclui essencialmente”. Ou seja, na impossibilidade de representar o eterno feminino, Vieira apresenta por meio do arranjo das palavras (Abrams, 2010, p. 109) a grandeza de Maria.

Por sua vez, em *Fausto*²², Goethe cunha a expressão que ficaria imortalizada na representação feminina. Ao final da segunda parte de *Fausto* canta o coro místico: “O perecível / É apenas símile. / O imperfectível / Perfaz-se enfim. / O não-dizível / Culmina aqui. / O Eterno-Feminino / Acena, céu-acima (Goethe, 2004, Tradução de Haroldo de Campos).” Segundo Goethe, somos incapazes de representar em sua totalidade o eterno feminino, ao contrário, só o conhecemos por seu caráter inefável.

²¹ “Sermão da Glória de Maria, Mãe de Deus”, realizado por Padre António Vieira. Pregado na igreja de Nossa Senhora da Glória, em Lisboa, no ano de 1644. *Maria optimam partem elegit*. ____S. Lucas, X.

²² No coro místico, ao final da segunda parte do *Fausto* (Ato V), lêem-se os versos: “Alles Vergänglichliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan”.

Visto dessa forma, uma das marcas primordiais relacionadas ao eterno feminino está concentrada na submissão diante do inominável, da sublimidade do “não-dizível”. Na sua emanção sagrada, o eterno feminino, na figura da “Virgem Santa”, concentra as esferas da transcendência, do mistério e do arrebatamento – elementos que atuam diretamente na estética do sublime. O eterno feminino é ele mesmo a *imago mundi*, não sendo possível outra forma de apreensão do absoluto que não por sua presença. Essa força sublime que acena ao alto, exercida na Grande Mãe Celestial, será um dos *leitmotive* do espírito romântico e decadentista.

No romantismo brasileiro também será construído um tipo de sensibilidade que liga a mulher à pureza (Candido, 1964, p. 17). No poema de Álvares de Azevedo, “A minha mãe”, estão matizados alguns dos procedimentos estéticos que sustentam o ideal romântico acerca do eterno feminino:

És tu, alma divina, essa Madona
Que nos embala na manhã da vida,
Que no amor indolente se abandona
E beija uma criança adormecida;

No leito solitário és tu quem vela
Trêmulo o coração que a dor anseia,
Nos ais do sofrimento inda mais bela
Pranteando sobre uma alma que pranteia.

E se pálida sonhas na ventura
O afeto virginal, da glória o brilho,
Dos sonhos no luar, a mente pura
Só delira ambições pelo teu filho! [...]

Criatura de Deus, ó mãe saudosa,
No silêncio da noite e no retiro
A ti voa minh'alma esperançosa
E do pálido peito o meu suspiro! [...]
(Azevedo *apud* Candido; Castello, 1978, p. 25)

Com efeito, o campo imagético neste poema se revela na cisão entre “eu” devoto e a santidade materna. São atribuídos à entidade feminina o amor incondicional, o caráter puro e majestoso, o leito imaculado e a proteção na sua imanência divina. A evocação no “És tu” (e não outra) assume foro religioso na medida em que marca a submissão do poeta diante da graça redentora da Madona. É como se ouvíssemos, em contrapartida, o eco do “eu sou o que sou” (Êxodo: 3.14). Assim, “É ela! É ela! Meu amor, minha'lma, / A Laura, a Beatriz que o céu revela.../ É ela! É

ela! – murmurei tremendo, / E o eco ao longe suspirou - é ela!²³. No prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo confessa que “há uma crise nos séculos como nos homens”. Talvez a crise sentida pelo poeta permita a criação litúrgica em seus versos; a busca do elemento divino parece oferecer refúgio à sensibilidade lírica insatisfeita com o mundo, com a realidade fenomênica. Daí não ser possível outra expressão que não a dada pela transcendência no “afeto virginal”. Aqui, o sublime enfeixa os polos transcendentais entre a alma do eu lírico e a “Criatura de Deus”: “No silêncio da noite e no retiro/A ti voa minha alma esperançosa”. Ao poeta cabe seu lugar na contemplação solitária, em companhia da noite e na presença do luar. Nesse lugar de silêncio, sua confissão não é mais que um suspiro, “[...] o soluço, em que rebenta um sentimento pessoal [...]” (Candido; Castelo, 1978, p. 24). Em linhas gerais, podemos dizer que até aqui tratamos de procedimentos poéticos no qual o eterno feminino atualiza em nós imagens primordiais de elevação, proteção, pureza e amor (Jung, 2008, p. 101).

Nos trechos anteriores, a mulher é adequada de acordo com os anseios, os desejos e os medos que acusam as tensões do eu-lírico diante do belo ideal no universo mítico masculino. Dessa forma, é possível ratificar um arcabouço heterogêneo de “Madonas” que surgem ao longo da história da relação das artes com o imaginário cristão. No simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa explorou, no limiar da crise do ideal, outras dimensões do eterno feminino. No poema “Madona da Tristeza” (Cruz e Sousa, 1997) vemos concentrada uma forma singular da representação poética da mulher sagrada:

Quando te escuto e te olho reverente
e sinto a tua graça triste e bela
de ave medrosa, tímida, singela,
fico a cismar enternecidamente.

Tua voz, teu olhar, teu ar dolente
toda a delicadeza ideal revela
e de sonhos e lágrimas estrela
o meu ser comovido e penitente.

Com que mágoa te adoro e te contemplo,
ó da Piedade soberano exemplo,
flor divina e secreta da Beleza!

Os meus soluços enchem os espaços,
quando te aperto nos estreitos braços,
solitária madona da Tristeza!

²³ *Lira dos Vinte Anos* - Segunda Parte, poema “É ela! É ela!”.

(Cruz e Sousa, p. 90)

Andrade Muricy (1987, p. 165) acentua que a grandeza do fazer poético de Cruz e Sousa parte de “uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. Por isso mesmo é marcha para o misticismo cristão.” Daí, neste soneto, termos uma síntese do sentimento da poesia cruziana frente ao inefável. Há, nesses versos, uma particular elaboração de imagens, as quais ora confluem para o terreno, ora para o etéreo, e o eterno feminino na Madona de Cruz e Sousa nasce dessa negatividade do “belo triste”. O signo da tristeza evocado nos vocábulos “graça triste e bela”, “ave medrosa, tímida e singela”, “ar dolente” e “delicadeza ideal” são conjugados ao eu-lírico “reverente”, “enternecido”, “comovido e penitente” e “magoado”, potencializando o sentimento melancólico do poema. A Madona cruziana aparece sob o véu da tristeza, assim como a pequena *Virgem Velada*²⁴, de Giovanni Strazza, e diferentemente das Madonas anteriores, que assinalavam o eterno feminino na exaltação da glória e santidade, aqui, a “solitária mãe da tristeza” atinge aquele que a contempla com sua infelicidade. Parece haver no semblante da *virgo intacta* o eco do aforismo bíblico: “a tristeza é melhor do que o riso, porque o rosto triste melhora o coração” (Eclesiastes, 7:3). Nesse jogo ambíguo, a Madona entristecida tem sua dor velada no estado contemplativo de um eu lírico que confessa sua natureza pecaminosa (mágoa). Dessa tensão, nasce a dependência entre eterno feminino e o eu-lírico, sendo a tristeza de um o consolo do outro.

Força metonímica das angústias humanas, a “Madona da Tristeza” assinala outro tipo de eterno feminino. É interessante notar que o mundo transcendental evocado na tristeza materna no poema de Cruz e Sousa parte da convulsão dos sentidos entre os olhares, as lágrimas, os soluços e o silêncio; o símbolo da Madre santa se abre à expressividade humana. O poeta compete à lírica seu desencanto ao passo que cristaliza seu arrebatamento pela divina mãe. Seríamos órfãos espirituais à procura do ideal perdido? Essa parece ser a indagação subjacente à profissão de fé melancólica de Cruz e Sousa. Com efeito, Rabello reconhece a propósito de Cruz e Sousa que “o poeta faz da linguagem a única realidade do poema, aquela que transfigura realidades” (Rabello, 2006 p.34). A transfiguração da realidade operada na “Madona da Tristeza” reflete na própria experiência do poeta; em linhas gerais, ao

²⁴ *Virgem Velada* ou *Virgem Maria sob o véu*, escultura em mármore, com dimensões de 48 centímetros, de Giovanni Strazza (1815- 1878).

evocar a fragilidade e o sofrimento da Madona, o poema promove um processo de elevação das dores do eu lírico, cuja melancolia, ao encontrar correspondência na dor sagrada, alcança as alturas do sentimento sublime. A tristeza aqui é uma espécie de graça compartilhada entre a Madona e o eu lírico de modo a dignificar seu sofrimento.

2.2 A Eva maldita

O imaginário masculino no Ocidente, cercado-se de projeções sobre o feminino, tem oferecido à história, à arte, à filosofia, à música, à política, à literatura, à psicologia etc. diversas imagens sobre o universo das mulheres. Sendo o “eterno feminino cristão” uma das criações mais impactantes do ideário sobre a mulher, seu oposto, “a mulher pecadora”, não atuaria de maneira diferente. No que tange ao mito edênico, a criação humana constitui-se essencialmente da diferença entre o homem e a mulher. De acordo com a narrativa bíblica, Deus “formou o homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente”. Na condição de vivente, Adão se tornou responsável pelo cuidado e proteção do jardim do Éden, com autorização divina para comer livremente de toda árvore do jardim, exceto a árvore do bem e do mal; “porque, no dia que em que dela comeres, certamente morrerás”. Depois, compadecido da solidão do primeiro homem, disse Deus: “Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea” (Gênesis 2: 18).

Dessa maneira, o nascimento de Eva marca a primeira diferença entre a origem do homem e a criação da mulher. Enquanto o homem nasce do desejo de Deus, Eva nasce da prerrogativa de ser o consolo de Adão. “Então, o Senhor Deus fez cair pesadamente o sono sobre o homem, e este adormeceu”, em seguida, tomou uma das suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher”. O mito originário de Eva nos mostra, desde os primórdios, a mulher subordinada à vontade do homem; se a primeira diferença está no cerne da vontade divina, a segunda revela Deus instrumentalizando o corpo humano para definir posições hierárquicas entre os pares. O homem, formado da terra, recebe a “essência divina” no sopro de Deus, e a mulher somente da parte humana, sendo consequência da humanidade de Adão; da carne e costela do homem formou-se Eva. Na possível hierarquia entre Deus, Homem e mulher, Eva seria mais fácil de ser persuadida para comer o fruto do bem e do mal? Talvez fosse esse o motivo da aproximação da serpente?

Segundo a Bíblia, a serpente persuade Eva a provar da árvore proibida para ser igual a Deus, conhecedora do bem e do mal. Ao ouvi-la, Eva, “vendo que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para entendimento,

tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido, e ele comeu.” Logo após, “abriram-se, então, os olhos de ambos; e percebendo que estavam nus.” A partir da desobediência, três emblemas serão perpetuados a Eva: a sedução, o pecado e a dor. Como consequência da queda, Deus acusa o castigo das dores à primeira mulher: “Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio a dores darás à luz a seus filhos; o teu desejo será para seu marido; e ele te governará.” Ao homem, coube a punição do trabalho: “maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela sustento durante os dias de tua vida”. No capítulo “Eva e o padre”, Duby (2013) cita Santo Agostinho para exemplificar como a queda do homem recai na culpabilização da mulher:

[...] A mulher, ele enfatiza, desobedeceu de caso pensado, com conhecimento de causa; ela não tem a desculpa de ter esquecido o mandamento de Deus: pois não faz a primeira alusão a ele no diálogo com o tentador? Por que foi levada a transgredir a proibição? Antes de tudo pela cobiça, o amor *proprie potestatis*, o amor — isto é, o desejo — de um poder autônomo, e depois pela “orgulhosa presunção de si”: o pecado, retoma o mestre, foi determinado pelo orgulho [...] (Duby, 2013, p.211)

É ponto pacífico que a Bíblia, ao longo da história, atue como instrumento de regras éticas e morais, sendo adotada em diversas culturas como “o livro sagrado”, responsável pela normatização das relações humanas. Dessa forma, a punição divina dada à mulher, interpretada à luz da perspectiva do homem, faz dela refém dos mais severos juízos. No olhar de Agostinho, a causa do pecado original recai no desejo de Eva de ser igual a Deus; movida pela “presunção de si”, a mulher rompe com o acordo divino, dando início aos sofrimentos humanos. No *Paraíso Perdido*, no “Canto IX²⁵”,

²⁵ No “Argumento do Canto IX”, Milton narra o diálogo entre Adão e Eva no momento anterior à queda: “[...] Adão e Eva saem pela manhã para o trabalho, que Eva propõe dividir em partes diferentes, trabalhando cada um em separado. Opõe-se Adão alegando perigo por temer que o inimigo, acerca do qual haviam sido tão admoestados pelo arcanjo, a acometesse a ela achando-a sozinha. Eva, agastada porque a julgam menos circunspecta ou constante, insta em partir só, e mesmo deseja deparar com ocasião em que prove a sua força: Adão afinal consente. A cobra vem, acha-a sozinha: sua aproximação astuciosa, primeiro fitando-a como embasbacada, depois falando-lhe com muitas lisonjas, e elevando-a acima de todas as outras criaturas. Maravilhada Eva de ouvir falar a serpente, pergunta-lhe como obteve a fala humana e tal entendimento que até agora não tivera: a cobra responde que as alcançara comendo frutos de certa árvore do jardim. Eva pede-lhe que a encaminhe a essa árvore, que acha ser a proibida Árvore da Ciência. Tomando então todo o seu ânimo, e usando de diversos e ardilosos argumentos, a serpente induz-lhe por fim a comer dos frutos da tal árvore. Muito Eva se deleita com o sabor desses frutos, delibera por algum tempo se fará ou não participar deles a Adão; depois leva-lhos e relata-lhe o que a persuadira a comê-los. Adão primeiramente fica aterrado; — mas, vendo que Eva se perdia, resolve, levado pela veemência do amor, a perecer com ela; extenua de propósito a transgressão, e come também dos frutos. Efeitos de tal transgressão em ambos eles: procuram com que encobrir sua nudez, e entram em desavenças e acusações um contra o outro.” (Milton, 2006, p.326)

John Milton narra o momento em que Eva come do fruto do conhecimento do bem e do mal e se maravilha ao descobrir a ciência das coisas:

Ó rainha das árvores desse Éden,
 Sublime no valor, grande em virtudes,
 Fonte infalível da sapiência excelsa, [...]
 Té que, de modo assaz por ti nutrida,
 Chegar da ciência à madureza possa,
 Igual dos deuses que conhecem tudo
 (Os deuses que invejosos nos cobiçam
 Os dons que temos, e que dar não podem, –
 Pois, a ser tal primor, dádiva deles,
 Não teria em verdade aqui nascido). [...]
 Tu da sapiência abriste a estrada nobre,
 Tu a fizeste ver de oculta que era.
 Porém... Adão como hei de apresentar-me?
 Far-lhe-ei minha mudança conhecer,
 Dar-lhe-ei a partilhar minha alta dita;
 Ou não será melhor guardar da ciência
 Em mim todo o poder sem partilhá-lo?
Juntara assim ao feminino sexo
Atrativos de amor sempre invencíveis:
 Do masculino sexo igual ficara,
 E talvez (o que certo me lisonja)
 Fora-lhe superior de quando em quando!...
Quem, de inferior no grau, pode ser livre?
 Tudo isto pode ser: porém...que fora
 Se Deus me houvesse visto e viesse a morte?
 Desde então nunca mais eu existira, –
 E Adão, devendo ser de outra Eva esposo,
 Com ela viveria alegre...e eu morta!...
 Morte é pensá-lo! Firmemente quero
Feliz ou desgraçado Adão comigo:
 Tão terno e tão ardente amor lhe voto
 Que as mortes todas suportara co'ele;
 Viver sem ele não reputo vida. [...]
 (Milton, 2006, pp. 363-365, grifo nosso)

O canto miltoneano revela outra faceta do mito edênico. A Eva de Milton questiona o mundo em que vive e, ao fazê-lo, não aceita a condição subserviente ao lado do homem; ela quer ir além, quer a ciência do bem e do mal para ser livre: “Juntara assim ao feminino sexo/Atrativos de amor sempre invencíveis:/Do masculino sexo igual ficara, /E talvez (o que certo me lisonja) / Fora-lhe superior de quando em quando!” Após refletir, Eva imagina a consequência do seu ato caso Adão não comesse do fruto proibido: “Se Deus me houvesse visto e viesse a morte? / Desde então nunca mais eu existira, –/ E Adão, devendo ser de outra Eva esposo, / Com ela viveria alegre...e eu morta!...” É interessante notar a confabulação que Eva faz de si; na possibilidade da sua morte e felicidade de Adão com outra esposa, nasce o *pathos*: “Firmemente quero/ Feliz ou desgraçado Adão comigo”. Eva quer possuir a vida de

Adão mais que a vida de Deus, e ao escolher comer do fruto proibido e partilhá-lo com Adão, Eva rejeita o projeto divino para o homem. Os contornos miltoneanos destacam uma Eva portadora de agressividade, frieza, ambição, vingança, reafirmando a ideia de emissária do mal. Da Eva cristã, como símbolo agente de Satã (Delumeau, 1996, p. 310) à alegoria contra o progresso, em *L'Ève Future*²⁶, de Villiers, a mãe de todos os viventes será assombrada por sua cosmogonia negativa, pela ascendência dos “males terrenos” – queda, traição, ferida, homicídio, inveja, luxúria, vaidade e morte. Pode-se dizer que Eva atuará na sensibilidade ocidental como a primeira mulher fatal, personagem do imaginário sobre a mulher que é definido por Santos como o “eterno feminino maldito”. (Santos, 2015).

Edmund Burke, no seu tratado *Uma investigação filosófica de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1993), contribuirá com uma das mais importantes discussões sobre o sublime. De acordo com o filósofo, o sublime relaciona-se às nossas emoções de modo oposto ao do belo. Enquanto o belo está associado à sensação do prazer positivo, o sublime atesta um tipo de prazer negativo que fala às paixões. Tudo que incide sobre nós a tal ponto de gerar assombro atua como fonte do sublime:

[...] Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provém do prazer. [...] (Burke, 1993, p. 48).

As definições de Burke acerca do sublime pautam-se na ideia de uma estética que se liga à intensidade das paixões. A poesia, por não ser uma arte imitativa, pode animar as palavras de acordo com seu poder sugestivo: “com as palavras podemos fazer combinações que, de outro modo, não seriam possíveis.” (1993, p. 177). Como exemplo da comoção sublime gerada pela poesia, Burke cita a passagem dos anjos decaídos do *Paraíso Perdido*, de John Milton, e a morte de Príamo, da *Eneida*. Os desfechos das epopeias evocam um universo cósmico regido pelo trágico e, relacionados a nossa experiência estética, sublimam as “ideias de dor”. Ambos, segundo o conceito burkeano, estão ligados ao princípio de prazer/dor, e atingem diretamente nossa sensibilidade. Ora, a “Eva maldita”, no seu íntimo, concentra o

²⁶ Romance de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, que foi publicado na França em 1886.

princípio negativo do prazer de Burke; ela nos aterroriza com a lembrança da queda e morte espiritual, mas também nos atrai à morte com gozo – não nos esqueçamos que ao comer do fruto do conhecimento do bem e do mal Eva se maravilha com seu poder: “Ou não será melhor guardar da ciência/Em mim todo o poder sem partilhá-lo? /”. Ao referir-se a Eva, Delumeau ressalta:

[...] Tu deverias usar sempre o luto, estar coberta de andrajos e mergulhada na penitência, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao gênero humano [...]. Mulher, tu és a porta do diabo. Foste tu que tocastes a árvore de Satã e que, em primeiro lugar, violastes a lei divina.” (Delumeau *apud* Tertuliano, 1996, pp. 315-316).

Esse caráter ambíguo de morte e prazer, concentrado na figura de Eva, se desdobrará em diversos motivos femininos. Em *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica* Mario Praz (1996, p. 43) chama a atenção para um tipo de beleza que decorre de “um manifesto do conceito de beleza próprio dos românticos.” Uma mulher idealizada sob o signo da morte, mas de um tipo de morte emanada de volúpia e de desejo: a “beleza meduséia”. Nela, “a dor e o prazer se combinam numa única impressão [...]” (Praz, 1996, p. 44).

Condensa-se nesse tipo de beleza fatal o culto às dualidades: sacralidade/profanação, amor/ódio, pureza/corrupção, felicidade/melancolia. Os versos de Victor Hugo dão-nos a imagem dessa mulher:

[...] A morte e a Beleza são duas coisas profundas
Que têm muito de sombra e azul como estigma
Qual duas irmãs tão terríveis quanto fecundas
A viver um mesmo segredo e um mesmo enigma.
[...] (Hugo *apud* Praz, 1996, p. 49).

Os versos de Victor Hugo são representativos dos contornos dessa beleza que emerge sob as nuances da *femme fatale*; nelas estão amalgamadas tanto a vida quanto a morte, pois são “terríveis quanto fecundas”. A junção do belo e do horrendo será um tema profundamente explorado pelos poetas do século XIX. Daí tantos motivos femininos serem convencionados em arquétipos como os de Salomé, a mulher Esfinge, Dalila, Cleópatra, Sereias, Medusa etc. Ainda no século XIX surgiria uma representação de mulher ainda mais profanadora, a mulher baudelairiana. O lançamento do livro *Les fleurs du mal* (1857) provocou uma cisão paradigmática na maneira pela qual a figura da mulher era representada no imaginário oitocentista ocidental. Baudelaire transferiu aos seus poemas um ser diabólico, no qual habitam a

fraqueza, a impureza e a histeria (Michaud, 1991, p. 154). As estrofes do poema *Le monstre ou Le paranymphe d'une nymphe macabre* são representativos dessa combinação de elementos:

O monstro ou o padrinho de uma ninfa macabra

[...] Teus olhos que lembram a lama,
Onde cintila algum fanal,
Vivos ao ruge que os inflama,
Dardejam um brilho infernal!
Teus olhos negros como a lama!

Pela luxúria e o fel do riso
Teu lábio amargo nos instiga;
Esse teu lábio é um paraíso
Que nos seduz e nos fustiga
Quanta luxúria no teu riso!

Ingênua, vais direta ao Diabo!
Contigo iria, de bom grado,
Se esta medonha pressa, ao cabo,
Não me deixasse emocionado.
Vai-te sozinha, pois, ao Diabo! [...]

Pôs-me o Demônio em aflição
Por não servir-te de guarida
E por pedir-te demissão,
Tocha do inferno! Vê, querida,
Quanto me custa essa aflição,

Pois uma vez que há muito te amo,
Sempre razoável, procurando
Do Mal a essência que proclamo
E a um único monstro adorando,
Então de fato, ó monstro te amo!²⁷
(Baudelaire, 1985, p.539-543)

Um dos gestos transgressores na modernidade de Baudelaire é a inflexão do olhar. Enquanto o mundo elogiava o progresso e todas as imagens de civilidade, o poeta voltava os olhos à direção contrária, procurando no feio, no rejeitado, no estranho, no sujo e no proibido a matéria para seus poemas. A recusa de Baudelaire a ver a realidade através dos óculos do progresso permitiu a criação de uma visão de

²⁷ “*Le Monstre ou le Paranymphe d'une Nympe macabre [...] Tes yeux qui semblent de la boue, / Où scintille quelque fanal, / Ravivés au fard de ta joue, / Lancent um éclair infernal! / Tes yeux sont noirs comme la boue! / Par as luxure et son dédain / Ta lèvre amère nous provoque; / Cette lèvre, c'est un Éden / Qui nous atire et qui nous choque, / Quelle luxure! et quel dédain! [...] / Sotte, tu t'en vas droit au Diable! / Volontiers, j'iras avec toi / Si cette vitesse effroyable / Ne me causait pas quelque émoi. / Va-t'en donc, toute seule, au Diable! [...] / Je suis diablement affligé / De ne pas être ta torchère, / Et de te demander congé, / Flambeau d'enfer! Juge, ma chère, / Combien je dois être affligé, / Puisque depuis longtemps je t'aime, / Étant très-logique! En effet, / Voulant du Mal cherche la crème / Et n'aimer qu'un monstre parfait, / Vraiment oui! Vieux monstre, je t'aime!*” (Baudelaire, 1985, p.539-543. Tradução: Ivan Junqueira).

mundo de modo muito particular. Nos versos do poema “O monstro ou o padrinho de uma ninfa macabra” notamos alguns traços dessa “estética do olhar”. A começar pela complexidade do título, de antemão são apresentadas duas entidades que remontam ao universo das anomalias; “monstro” e “macabra” são facilmente identificados por traços semânticos que remetem a alguns aspectos fantasmáticos.

Etimologicamente a palavra “monstro” deriva do latim *monstrum*, que significa prodígio, maravilha; essa por sua vez deriva do verbo *mostrare*, que entre outros sentidos também significa advertir²⁸. Dessa forma, um monstro pode atuar como o “aviso” que irrompe a ordem natural das coisas. Assim são denominados monstros: pessoa, animal ou coisa muito grande ou disforme; entidade fantasmática; pessoa cruel ou horrenda; fantasma; aquilo que se teme ou se detesta; desgraça. Já *macabre* está ligada diretamente ao campo semântico da morte, dos esqueletos, dos cadáveres; a música *Danse Macabre*, de Camille Saint-Saens e a gravura de Hans Holbein, *Danse macabre*, traduzem a natureza do termo *macabre*. No título, “macabro” está adjetivando a palavra “ninfa”, enquanto “monstro” é substituído pelo substantivo “padrinho”. Há, ainda, outro elemento a ser considerado e que pode ser uma chave interpretativa, o uso da conjunção “ou” como agente transfigurador do “monstro” em “padrinho de uma ninfa macabra”. No original, Baudelaire usa a palavra de origem grega, *paranymphe*, que remete à ação daquele que acompanha a noiva até o templo. O movimento de substituição de um termo por outro, no título do poema, permite a pergunta: monstro ou padrinho? Ou ainda mais, a quem será entregue a “ninfa macabra”?

Nesses versos, o traço que liga as duas entidades anômalas ocorre no ato contemplativo do eu-lírico em relação aos olhos da “ninfa macabra”. É sabido que na lírica baudelaireana o *voyeurismo* age à procura de algo a ser contemplado; aqui, os olhos da ninfa são os agentes responsáveis por revelarem visões terrificantes. A princípio, a voz poética declara que os “olhos lembram a lama”, logo após atribui a eles o “brilho infernal”, e depois constata com o símile “Teus olhos negros como a lama!”; os olhos deixam de trazer a lembrança da lama para se tornarem eles mesmos enegrecidos olhos lamaçais. São muitos os mitos bíblicos que aludem ao perigo de se olhar para uma mulher. No antigo testamento, no segundo livro de Samuel, é relatado

²⁸ “Monstro, -as, -are, -avi, -atum. V. tr. I – Sent. Próprio: 1) Mostrar, designar, indicar (Cíc. Of. 3, 54). Daí: 2) Dizer, dar a conhecer, pôr à vista (Cíc. Fam. 16, 22, 1). 3) Denunciar, acusar (Tác. Hist. 4, 10. 4) Advertir, aconselhar: *alicui bene* (Plaut. Bac. 133) “aconselhar bem alguém”. (Faria, 1962, p. 620).

o momento em que o rei Davi vê BateSeba: “Davi do seu leito andava passeando no terraço da casa real; daí viu uma mulher que estava tomando banho; ela era mui formosa.” Ou mesmo a exortação no novo testamento de Jesus: “Eu, porém vos digo: qualquer que olhar para uma mulher com intenção impura, no seu coração, já adulterou com ela²⁹”. O olhar carrega em si um elemento erótico corruptível, capaz de incitar o mal. Aqui o mesmo acontece; os olhos da ninfa macabra são espelhos dos desejos de um eu-lírico atormentado diante do “brilho infernal”.

Na segunda estrofe, a luxúria aparece cristalizada no riso da ninfa. Liga-se à luxúria a prostituta, a mulher adúltera, ou seja, figuras femininas que correspondem à sedução e satisfação da carne. Segundo a tradição judaico-cristã, a luxúria integra os sete pecados capitais, sendo, talvez, um dos mais condenáveis por acarretar a morte espiritual do homem, condenando-o ao inferno. Contudo, o eu lírico nos revela que “Esse teu lábio é um paraíso/ Que nos seduz e nos fustiga”; nesse caso, pela perspectiva do olhar poético a luxúria nasce do misto de dor e prazer. No original dos versos, Baudelaire utiliza “*Ta lèvres, c’est un Éden*”, o que evoca de maneira mais emblemática a queda do homem. O lábio, visto pelo olhar do eu-lírico, se revela em uma experiência transfiguradora – o lábio edênico da ninfa macabra é uma imagem desdobrada da Eva que rejeita o mandamento divino. Metonímia do pecado original, a ninfa macabra atinge esfera blasfematória.

O *paranyphe* e a *nynphe macabre* são companheiros em direção ao sabá, mas interrompido pela convulsão dos prazeres e encantos que emergem da “vênus negra”, o padrinho não consegue realizar o trajeto, sofrendo penitência por parte do Diabo. No encadeamento dos próximos versos, a constatação do eu-lírico nos revela: “Põe-me o Demônio em aflição/ Por não servir-te de guarida”. Encarnação de um ser que goza dos prazeres mundanos, vendo nela uma série de elementos dos seus sentidos simbólicos, a ninfa macabra é testemunha viva da *femme fatale*, o mal que deve ser adorado. Não à toa, as últimas linhas do poema se convertem em êxtase: “Pois uma vez que há muito te amo, / Sempre razoável, procurando/ Do Mal a essência que proclamo/ E a um único monstro adorando/ Então de fato, ó monstro te amo!”; o monstro e a ninfa macabra se fundem em uma só entidade. Benjamin (2015, p. 164) aponta que a mulher em Baudelaire é “[...] a presa mais valiosa no “triunfo da alegoria” – a vida que significa a morte. Essa qualidade é, de forma mais incondicional, própria

²⁹ A passagem citada está escrita no livro de Mateus, capítulo 5: 28, Novo Testamento.

da prostituta [...]”. É o *monstrum in fronte, monstrum in animo* (na frente de um monstro, o monstro na mente) que se apresenta na associação entre a vida e a morte, personificada na mulher prostituta, e age como um devir enegrecido; cabe à ninfa macabra baudelaireana celebrar a vida com a morte.

Para Burke (1993, p. 65) “tudo que é terrível à visão é igualmente sublime”. No poema, a imagem dos olhos que “dardejam um brilho infernal” e o demônio como ser que aflige a natureza humana são, por si mesmas, fontes de assombro. O mal que se revela na retina da *femme fatale* de Baudelaire é capaz de aniquilar as forças do seu amante com apenas um olhar. Nos versos de *Les litanies de satan* ouvimos como um eco de *Le monstre ou le paranyphe d’une nyphe macabre* na associação da entidade feminina integrando a exaltação ao diabo. Essa transcendência gerada no sentimento agônico diante da “mulher demônio” no poema “A Meretriz” de Augusto dos Anjos será acentuada de forma contundente pela experiência da mulher que, de maneira impiedosa, oferece sua nudez aos seus amantes em carne morta para “Finalidade Transcendente”, como em um ritual dionisíaco, consagrado aos desgraçados:

A rua dos destinos desgraçados
Faz medo. O vício estruge. Ouvem-se os brados
Da danação carnal...Lúbrica, à lua,
Na sodomia das mais negras bodas
Desarticula-se, em coréias doudas,
Uma mulher completamente nua!
[...]
É o desespero que se faz bramido
De anelo animalíssimo incontido,
Mais que a vaga incoercível na água oceânea...
É a Carne que, já morta essencialmente,
Para a Finalidade Transcendente
Gera o prodígio anímico da Insânia!
(Anjos, 1994, p. 319-320)

A escolha dos fragmentos não foi fortuita; tentamos, nesse curto percurso, demonstrar como algumas obras literárias atuam na construção de personagens femininas que perpassam o tempo, sendo, por isso, consideradas seres intemporais. Jung (2008, p.234) denomina *anima* como uma “figura interior” da psique masculina que se personifica em diversas entidades femininas sob duas forças: a benévola e a maléfica (ou negativa). No primeiro, podemos considerar como um dos tipos o “eterno feminino cristão”; no segundo, a “Eva Maldita”. Essas imagens, arquivadas em uma espécie de memória dogmática, tem feito do homem o construtor que se declina ao feminino, moldando-o de acordo com suas pretensões – semelhante ao mito da

criação cristã – ora por traços delicados, ora por traços sombrios, mas quase sempre ajustados dentro do padrão da “mulher santa” ou da “mulher perversa”. Nessas duas instâncias paradigmáticas, a do bem e a do mal, vimos que o efeito do sublime opera na aguda intensificação do *pathos* diante da mulher, representada como objeto de fascínio, seja devocional ou assombroso. O imaginário que viemos considerando gera, portanto, seres sublimes, que a despeito da aura superior, não deixam de ser objetos da fantasia.

2.3 Entre a terra e o céu

O que convencionamos chamar de sublime feminino surge de forma mais convencional em *Espectros*. Já nas obras maduras de Cecília Meireles, deixa de revestir figuras exóticas e míticas, mas contamina, com seu apelo de mistério, experiências comuns, tais como abandono, melancolia, exploração e luto, configurando imagens femininas preñes de humanidade que, no entanto, guardam seus vínculos com as figurações sublimes já presentes em *Espectros*.

Há, na lírica ceciliana, desde *Espectros* (1919) aos últimos poemas esparsos, inúmeros poemas que apresentam personagens religiosas: “A Belém!”, “Ecce homo!”, “Herodíada”, “Judite”, “Sansão e Dalila”, “Beatitude”, “Dolorosa”, “Nossa Senhora”, “Blasfêmia”, “Ah! Santa Maria...”, “Nova Madona em Sorrento”, “O Santo”, “Pedras de Jerusalém”, “Retiro Espiritual de Men de Saa”, “Meditação sobre o Inferno”, “Santa Bárbara Virgem” etc., para citar apenas alguns. A recorrência dessas figuras sugere a composição de um vitral que, iluminado pela poética de Meireles, revela suas aflições, suas virtudes e seus sofrimentos espirituais e terrenos.

Entre alguns exemplos de obras da poeta que referenciam a religiosidade católica, três se destacam: *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), seguido pelo *Romance de Santa Cecília* (1957) e o *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, escrito em 1957 e que encerra a trilogia dedicada às santas. Dentre as personagens destacadas, ressalte-se o poema de Santa Maria Egípcíaca³⁰. O *Oratório de Santa Maria*

³⁰ Escrito por Jacopo de Varazze, o referente texto sobre a história da Santa Maria Egípcíaca compõe a *Legenda Aurea*: “Nasci no Egito, irmão, e aos doze anos de idade fui para Alexandria, onde durante dezessete anos entreguei-me publicamente à libertinagem e nunca me recusei a quem quer que fosse. Quando alguns homens da região embarcaram para Jerusalém a fim de adorar a Santa Cruz, pedi aos marinheiros que me levassem com eles. Como me pediram para pagar a passagem, respondi: ‘Não tenho dinheiro, irmãos, mas posso entregar meu corpo como pagamento’. Eles me levaram e usaram meu corpo. Chegando a Jerusalém, fui com as outras pessoas até a igreja para adorar a cruz, mas imediatamente uma força invisível me repeliu e me impediu de entrar. Várias vezes fui até a soleira da porta, e continuava a ser repelida, enquanto todo mundo entrava sem dificuldade e sem encontrar nenhum obstáculo. Pus-me a pensar e concluí que tudo aquilo tinha como causa a enormidade de meus crimes. Comecei a bater no peito com as mãos, a derramar lágrimas amargas, a dar profundos suspiros do fundo do coração e, ao erguer a cabeça, vi uma imagem da bem-aventurada Virgem Maria. Pedi então, com lágrimas, que ela obtivesse o perdão de meus pecados e me deixasse entrar para adorar a Santa Cruz, prometendo renunciar ao mundo e levar, dali em diante, uma vida casta. Após essa prece, confiando na bem-aventurada Virgem, fui mais uma vez até a porta da igreja, pela qual passei sem o menor obstáculo. Quando terminei de adorar a Santa Cruz com grande devoção, alguém me deu três moedas, com as quais comprei três pães, e ouvi uma voz que me dizia: ‘Se atravessar o Jordão, estará salva’. Atravessei o Jordão e vim para este deserto, no qual fiquei 47 anos sem ter visto homem algum. Os três pães que levei comigo, embora com o tempo tenham se tornado duros como pedras, bastaram para me alimentar por 47 anos, mas minhas roupas há muito tempo apodreceram. Durante os primeiros dezessete anos passados neste deserto fui atormentada pelas tentações da

Egipcíaca, escrito por Cecília Meireles, adota a estrutura de um texto dramático e lírico para apresentar a história de Santa Maria Egipcíaca, uma santa eremita do século V conhecida por sua conversão de prostituta para uma vida de penitência no deserto, onde viveu por quase cinquenta anos, em completa reclusão. A estrutura do poema é descrita por elementos típicos do teatro, incluindo coro, vozes distintas (Maria Egipcíaca, Voz Mística e Voz descritiva) e três cenários (Alexandria, Jerusalém e Jordão).

Há, ainda, a personagem de Zózimo e a voz de um narrador ausente, que só aparece no final do texto. A respeito do livro, coube uma nota introdutória, assinada pela poeta, explicando as motivações pelas quais o *Oratório* foi escrito. São palavras da autora:

[...] o que a impressiona é a sua própria santidade [de Maria Egipcíaca]. Sem martírio, sem milagres, sem coisas extraordinárias, a não ser a sua levitação sobre as águas, o leão final que lhe abre a cova no deserto e a cobre de terra, Santa Maria Egipcíaca é a penitente. Seu problema é “interior”, seu “martírio”, seu “milagre” como sua glória decorrem *nesse tempo oculto da alma, esse lugar oculto*. A “voz” que no poema parece uma advertência divina pode ser o seu próprio *instinto de santidade em luta com circunstâncias que lhe impõe um comportamento contraditório*. E quando a pecadora Maria acorda energicamente para uma vida nova, acorda por “si mesma”, por sentir seus passos pesados e sua voz indigna. Foi dentro dessa perspectiva, pois, que o poema se formou. Se ele por si não o deixa claro, a autora gostaria de acentuar aqui sua intenção, o processo de transformação da pecadora. A *clareza da sua consciência no Mal e no Bem*. Sob o nítido *céu do Egito* que se vê desenhada como um triângulo essa vida singular, límpida e geométrica na sua edificação. Talvez mesmo o ápice desse triângulo não esteja *no deserto*, onde a penitência desliza em miragens de um passado que se desmorona com certa *felicidade melancólica*, talvez o ápice esteja na Terra Santa, na *irrecusável conversão*. (Meireles, 2017, p. 202, grifos nossos)

O trecho, escrito por Cecília Meireles, se refere a uma santa penitente do deserto, marcada pela dualidade de uma vida entregue à prostituição e sua conversão a Cristo; Maria Egipcíaca, na sua condição de santa, escolhe a proximidade com o divino sem negar sua genealogia de pecadora. Em linhas gerais, o fragmento demonstra que a história da Santa do Egito se conecta aos princípios estéticos da lírica cecilianiana, a saber, a melancolia, o transitório, a solidão, a busca pelo absoluto, a transfiguração, todos esses temas envoltos por uma “certa felicidade melancólica”. Dessa forma, Maria do Egito abriga tanto a representação da queda quanto a

carne, mas hoje já as venci, com a graça de Deus. Agora que contei toda minha história, peço que reze a Deus por mim. [...]” (Varazze, 2011, p. 353).

representação da salvação; na sua figura, estão abrigadas a Eva Maldita e o Eterno Feminino.

Dessa forma, nosso intuito é analisar fragmentos do *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, de Cecília Meireles, sob o prisma do sublime e de aspectos da melancolia. Sabemos que o apelo ao luto, na lírica ceciliana, surge em fantasmagorias que cercam a voz poética na figura de mortos. Em sonhos, pesadelos ou transfigurados em entidades da natureza (céu, mar, deserto), os mortos de Cecília Meireles não estão restritos ao tempo e espaço. Contudo, há ainda outro tipo de luto, talvez mais familiar ao eu lírico e, por isso, mais recorrente nas representações femininas que se ligam à tradição da *ausência*. Notamos que esse motivo, reincidente no poema *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, permite uma miríade profícua para o nosso trabalho. O poema demonstra a flagrante crise em que se coloca a voz lírica ceciliana diante da morte e como, por meio da expressão poética, surgem potências de vida que elevam à transcendência por meio da dicção elíptica que se insere no sublime e na melancolia. Pode-se dizer que a lírica de Cecília Meireles é cotejada pela sombra da melancolia, que, sobretudo unida ao sublime ceciliano, surge como força aniquiladora do eu. No poema de Santa Maria Egípcíaca, o motivo da melancolia parte do sentimento de ausência-presença que permeia todo o livro do *Oratório*. Cecília Meireles, a respeito da santa penitente, esclarece: “Seu problema [de Maria Egípcíaca] é ‘interior’, seu ‘martírio’, seu ‘milagre’ como sua glória decorrem nesse tempo oculto da alma, esse lugar oculto” (Meireles, 2017, p. 202). O lugar “oculto” é onde a mística ceciliana busca meios de transcender a ausência de Deus por uma vida de abnegação, desprendimento das tendências egoístas, em favor da graça divina. Nesse duplo movimento, na medida em que ocorre a transformação da pecadora de Alexandria para Santa do Egito, a melancolia e o sublime são plasmados na morte física e espiritual de Maria Egípcíaca, pois, na sua dedicação à fé cristã, sua vida vai se ausentando do mundo enquanto sua alma, nesse lugar oculto, sente a presença divina.

Se considerarmos a poética de Cecília Meireles como uma poética marcada pelo signo da melancolia, notaremos que ela se metamorfoseia em diversas imagens – anjos, santas, mulheres, crianças, fantasmas, animais, paisagens concretas ou abstratas. Vários foram os poemas que retrataram a melancolia, direta ou indiretamente. Em “Horóscopo”, Saturno aparece como regente da vida do eu lírico: “Saturno, porém,/ Saturno, o sombrio,/ Se precipitou”. Já em “Lua Adversa”, o verso

“E roda a melancolia/ seu interminável fuso!” integra o tempo à melancolia. Ou mesmo no emblemático poema dedicado às dez bailarinas do cassino, transfiguradas em “Dez anjos anêmicos, de axilas profundas” e imortalizadas no tempo por serem anjos “embalsamados de melancolia”.

Na Antiguidade clássica, o estudo da melancolia comportava elementos clínicos e filosóficos. Hipócrates (460-375 a.C.) foi o primeiro a pensá-la a partir da teoria dos quatro humores. O melancólico é aquele que sofre dos excessos da *melanie chole*³¹ – a bÍlis negra. Assim como os demais humores (sangue, fleuma e bÍlis amarela), a bÍlis negra era entendida a partir de sua relação com os quatro elementos naturais (ar, água, fogo e terra) e as quatro qualidades da matéria (úmido, frio, quente e seco). Acreditava-se que um excesso de bÍlis negra no corpo estava associado à melancolia, resultando em sintomas como tristeza profunda e desânimo.

Agamben, no capítulo “Demônio Meridiano”, recorda que, na Idade Média, “[...] um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros [...]” (Agamben, 2007, p. 23). Conhecido como demônio do meio-dia, a *acedia* integrava os pecados capitais. Moacyr Scliar (2003), lembra a origem da *acedia*:

A acédia era atribuída a um espírito maligno, o chamado demônio do meio-dia. O demônio está associado a tentação, a pecado: a acédia era atribuída à solidão, mas também às tentações da carne. Os monges acometidos desse mal mostravam-se desgostosos com o mosteiro, inquietos, sem vontade de trabalhar, às vezes sonolentos. (Scliar, 2003, p. 74)

Posteriormente, no Renascimento, a *acedia* deixa de ser compreendida apenas pela ótica pecaminosa, que acometia os monges com uma espécie de lassidão que levava ao tédio, desinteresse, fastio físico e mental. Agora a *acedia* também é a via virtuosa, inspirada por Deus, isto é, caminho para se alcançar a

³¹ Peres, no posfácio de *Luto e melancolia*, de Freud, recorda a origem etimológica da palavra melancolia: “[...] No século III, traduz-se para o latim: melancholia. A tentativa de compreensão e definição do homem buscada pelos gregos vai encontrar na natureza elementos de comparação e analogia. Assim, as quatro estações (primavera, verão, outono e inverno) e as quatro qualidades fundamentais da matéria (quente, frio, seco e úmido) inspiram Hipócrates e seu genro Políbio (*Da natureza do homem*) a destacar quatro humores que seriam responsáveis, através do equilíbrio ou desequilíbrio que manteriam entre si, pela saúde ou pela doença do corpo e da alma. A melancolia decorreria do excesso de uma substância natural, a bile negra. Que essa substância tenha ou não sido isolada pouco importa, a verdade é que a cor negra esteve sempre associada a esse sofrer [...]” (Peres, 2012, p. 59).

salvação eterna (Scliar, 2003, p. 75). Depreende-se, então, a possibilidade de duas filhas para a *acedia*: a preguiça e a melancolia. Se, por um lado, temos a inércia e a improdutividade, por outro, aparentado pela preguiça, um estado afetivo extremamente negativo se coloca com um fastio daquele que é acometido por esse sentimento melancólico, por uma espécie de percepção do absurdo de nossa existência, do sentido de nossa vida, um estado aversivo, a necessidade de uma atividade febril, incessante, para vencer esse sentimento esmagador da miséria de nossas vidas. É esse sentimento de insatisfação que pode levar a ação da alma em busca da reconciliação com Deus.

Já no século XX, Freud definiu a melancolia como uma condição psicológica caracterizada por uma profunda tristeza e autorrecriação. Essa perspectiva psicanalítica difere, em alguns pontos, das concepções históricas e filosóficas da melancolia, como na melancolia dos monges do deserto, ligada a questões religiosas e ascéticas. Enquanto Freud abordava a melancolia como um distúrbio psicológico, os monges do deserto a viam como uma experiência espiritual. Ainda sobre a melancolia, Freud nos diz:

A melancolia tem por conteúdo algo mais do que luto normal. Nela a relação com o objeto não é nada simples e se complica pelo conflito de ambivalência. A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas pela ameaça de perda do objeto. Por isso a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionaram, ir muito mais longe do que o luto, que via de regra só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto. Na melancolia se tratam portanto em torno do objeto inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido. (Freud, 2012, p. 44)

Seja pelos incursos antropológicos, fenomenológicos ou da psicanálise, a melancolia está diretamente relacionada a uma experiência solitária, intransferível. Nesse aspecto, portanto, é algo que se assemelha ao sublime. Entretanto, poderíamos perguntar, no que se difere a melancolia de sentimentos como amor e alegria? Há, nesses sentimentos, expressões que buscam se harmonizar com o mundo; já na melancolia ocorre o desequilíbrio na busca incessante por algo ausente, que se perdeu, impossível de ser nomeado.

Em *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, de Cecília Meireles, o motivo da ausência, como dito anteriormente, está intimamente articulado à melancolia, desde os versos iniciais do poema:

Voz mística

Maria do Egito. Maria,
por que saís de casa,
por que foges de tua gente
que vai *morrer de melancolia*?
(Meireles, 2017, p. 205, grifo nosso)

Em certa medida, poderíamos pensar nos versos cecilianos “morrer de melancolia” como irmãos de um mesmo destino, afinal, falar de morte é falar de melancolia e vice-versa. A primeira apresentação da figura da Santa do Egito se dá pela Voz Mística, que abre o poema de maneira sentenciosa e anuncia o fim trágico de Maria Egipcíaca: a “morte de melancolia”. A presença da Voz Mística, como dito por Meireles, é um instinto de santidade, apresentada da seguinte maneira: “[...] A ‘voz’ que no poema parece uma advertência divina pode ser o seu [de Maria Egipcíaca] próprio instinto de santidade em luta com circunstâncias que lhe impõe um comportamento contraditório [...]” (Meireles, 2017, p. 202). A possibilidade de ser uma voz divina vai ao encontro da origem etimológica da palavra “mística”, do grego *mystica*, de *myo*, “eu fecho” os olhos – o gesto de fechar os olhos talvez seja uma alusão ao conhecimento que escapa à razão –, ou seja, dentro da Teologia Católica, as palavras misticismo, mística e mistério sugerem a ideia de algo secreto, algo que escapa à compreensão racional e que não pode ser plenamente revelado ou expresso de forma clara. Existe algo sugerido na Voz Mística, em diálogo com a Santa do Egito, que se une ao mistério, àquilo que está oculto, desconhecido, porém passível de ser alcançado pela experiência extático-afetiva. Em resposta à Voz Mística, Maria Egipcíaca assim se nomeia, entre fala e canto:

Maria Egipcíaca

Sou rio, serpente,
corro para onde quero, sozinha,
para longe corro.
Sou perfume de óleo fervente,
ervas, flor, semente
em viva brasa
Do meu fogo morro.
Não há fogo de sol nascente,
não há fogo de sol ardente
que se compare à labareda minha.
Olha os meus braços que seguem na minha frente
finas cordas de seda muito seguras,
olha o meu vasto cabelo sombrio,
que é uma vela redonda de noite e de vento.

Olha o meu corpo como um navio
 cortando as *horas escuras*
 e a louca espuma fosforescente...
 Olha minha boca o mel das tamareiras...
 (Meireles, 2017, p. 205, grifos nossos)

Neste fragmento, o jogo de metáforas (“Sou rio, serpente”, “sou perfume de óleo fervente”, “ervas, “flor”, semente”, “cabelo sombrio,/ que é uma vela redonda de noite e de vento”), de símiles (“olha o meu corpo como um navio”), de sinestesias e contrastes cromáticos, por meio de imagens que remetem a claridade e escuridão (“viva brasa”, “fogo de sol nascente”, “vela”, “horas escuras”, “espumas fosforescentes”), contornam a imagem da Maria ainda pecadora. Seu corpo é símbolo de beleza fatal e fascínio, alusão ao pecado original e tentação na imagem da serpente. A marca da transitoriedade, tão cara à lírica de Cecília Meireles, é matizada na afirmação “Sou rio”. E, na condição de rio e serpente, Maria do Egito atravessa “as horas escuras” com sua beleza e seu canto erótico. No ensaio “Visão de mundo”, Darcy Damasceno chama atenção para o singular procedimento na poética ceciliana: “[...] já que o mundo é aprazível aos sentidos; a melhor maneira de testemunhá-[o] é [...] apreendendo-o em sua inexorável mutação e eternizando a beleza perecível que ilumina e se consome [...]” (Damasceno, 1967, p. 21). Tal mote encerra a figura da pecadora de Alexandria.

Composta como ser inebriante, deixando seu rastro de perfume, seu “cabelo é sombrio”. A sua condição é de mulher solitária: “corro para onde quero, sozinha”. A vírgula, como recurso gráfico, para além de marcar a pausa entre a ideia de liberdade e solidão, também indica o destino melancólico da santa egípcia, que será marcado pelo isolamento. Os versos “*olha o meu vasto cabelo sombrio,/ que é uma vela redonda de noite e de vento*” deixam transparecer os vestígios crepusculares a que Manuel Bandeira se referiu no poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca” (1924): “Santa Maria Egípcíaca seguia/Em peregrinação à terra do Senhor./Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...” (Bandeira, 2009, p.106).

Os diálogos que se seguem ao longo do *Oratório*, antes da conversão de pecadora em santa, são mantidos pela presença da Voz Mística, cuja função é indicar o caminho correto da fé a Maria Egípcíaca, em contraponto aos desejos e prazeres do corpo. Essa cena representa a tradição do corpo x alma, do espiritual x o terreno, bem x mal, em que pesem os juízos morais cristãos que condenam a vaidade. Os

versos seguintes são representativos desse tipo de maniqueísmo que envolve a religião católica:

Voz mística

Oh! Maria do Egito, cala-te, não respondas,
que o Demônio cavalga em tua língua, e solta
sua eloquência de revolta.
(Meireles, 2017, p. 1183)

Maria Egipcíaca

*Não me atire palavra de escândalo,
que eu não serei jamais mulher que se venda,
seja mendigo ou imperador quem me pretenda.
Eu sou a mulher eternamente dada,
que em seu próprio fogo se sente abrasada.
Sou minha escrava, mas sou minha dona,
amo meu próprio amor, que não me abandona [...]*

Envolve-me no bálsamo de todos os vícios...
(Meireles, 2017, p. 1185, grifos nossos)

Mais adiante ainda, a Voz Mística anuncia: “Cala-te, Maria, que vais chorar de tristeza,/ banhar de lágrimas tua beleza”, “Maria, enferma de luxúria e engano/ Maria que flutuas no pecado/ como alga perdida no oceano”. Novamente a poeta recorre ao símile para intensificar a aproximação da pecadora ao movimento das águas; se antes seu “corpo era o navio” cortando as horas escuras, agora, metamorfoseado em “alga perdida”, habita o oceano. Maria Egipcíaca chega a afirmar: “Eu sou a água”, “meu rito é o tempo que se goza”, “Meu nome é ardente alegria”. Aqui, temos a confissão de Maria assumindo seus desejos em prol da recusa das palavras de exortação da Voz Mística.

O comportamento de Maria Egipcíaca revela que a história ainda permanece no campo das paixões corpóreas; pertence à Maria do Egito uma natureza ingovernável. Cabe à prostituta a beleza diabólica, a liberdade sexual, e é enfática a afirmação da pecadora: “Sou minha escrava, mas sou minha dona,/ amo meu próprio amor, que não me abandona”. Maria escolhe amar a si mesma denegando o amor a Deus, pois “em seu próprio fogo se sente abrasada/ *Sou minha escrava, mas sou minha dona*”. Há, nesses versos, uma similaridade semântica e temática com versos do soneto de Luís Vaz de Camões (1997) “Amor é fogo que arde sem se ver” e, mais especificamente, com o paradoxo entre “querer estar preso por vontade”.

Entretanto, se em Camões (1997) o cerne do poema reside na contradição da potência do amor enquanto ideia (razão), sem projeção amorosa, em Cecília Meireles o amor se corporifica na figura de Maria do Egito como força atávica do mal, portadora das vontades do demônio, “que o Demônio cavalga em tua língua, e solta/ sua eloquência de revolta”. No caso dos trechos selecionados, vemos o processo de despersonalização de Maria Egípcíaca e personalização da natureza; a egípcia pecadora assume a condição de “água”, “fogo”, especiarias, “estrela acesa”, “luas levantadas”, “concha de seda”, “lírios”, “corais molhados”, “nácar”. Sua presença estimula os sentidos, encanta e preenche o mundo de maneira inebriante. Maria do Egito-pecadora pode ser compreendida como alegoria semelhante às cristãs medievais, que representam as ideias de luxúria, da febril alegria que provoca os instintos irracionais dos homens. Não fortuitamente, no cenário de Alexandria, as imagens emergem da atmosfera luminosa. Nesse ponto, os apelos de Maria do Egito, se transformam em canto erótico ao enfatizar os prazeres que envolvem a beleza, com intenção:

Maria Egípcíaca

[...] Vinde comer à minha mesa,
onde o alimento é a minha beleza,
vinde beber meu vinho doce e forte.
Por que ireis procurar a morte?
Que gosto é o vosso por sepulcros e por cruzes?
Ficai comigo, descansai neste aposento
onde meu sonho é o mar e a minha voz, o vento,
e meus olhos outros faróis de extensas luzes...
(Meireles, 2017, p. 1189)

Nestes versos, as palavras “sepulcros” e “cruzes” contrastam com “beleza”, “vinho”, “faróis” e “luzes”. Esse fusionismo entre luz e sombra, vida e morte, religiosidade e erotismo, clássico de um medievalismo maniqueísta, reforça a ideia de um *carpe diem* angustiado. Maria, “anjo do céu caído”, é encarnação da queda e do pecado. No decorrer do poema, ao passo que a prostituta se encaminha para Jerusalém, os Romeiros, ao subirem no barco, cantam: “Procuramos o Céu, mas estamos ainda no Inferno./ O demônio nos chama por todos os lados,/ e nesta barca levantamos corpos ainda pesados”.

Parece-nos crucial considerar a referência ao mito de Caronte, filho de Nix (personificação da Noite) e Érebo (personificação da Escuridão). Caronte é o barqueiro do Hades, encarregado de guiar as almas recém-falecidas pelas águas dos

rios Estige e Aqueronte, que separavam o reino dos vivos do mundo dos mortos. No entanto, se os corpos dos barqueiros ainda estão no inferno, quem os abriga é Maria, a pecadora de Alexandria, pois seu corpo é “um navio cortando as horas escuras” – “os romeiros devotos se debruçavam sobre Maria [Egipcíaca],/ e diante dela Jerusalém desaparecia”. “E Maria [Egipcíaca] foi para a Terra Santa,/ Maria a serpente de Alexandria” (Meireles, 2017, p. 1190).

É a partir da chegada de Maria a Jerusalém, mais propriamente da sua mística conversão, que ocorre a mudança do cenário e o tom da história. Da “alegria ardente” dos prazeres de Alexandria, ela [Maria] “ia ficando distante e sozinha” em terras estrangeiras. Maria do Egito, a que antes era altiva, já não pode mais levantar seu rosto. São destituídas da sua identidade pecaminosa a dança e a alegria luxuriosa. Segundo a *Legenda Aurea*, Maria Egipcíaca foi impedida de entrar na igreja para adorar a cruz, por uma forma misteriosa. Diz a santa na *Legenda Aurea*: “uma força invisível me repeliu e me impediu” (Varazze, 2011, p. 353). Já no *Oratório* de Cecília Meireles, Maria do Egito “desejou cantar, e seu passo estava imobilizado, e sua voz, coberta de confusão e melancolia”. É a presença opressiva do sagrado, dentro da Igreja de Jerusalém, que impede Maria Egipcíaca de cantar e adorar a cruz; são palavras da pecadora: “Senhor não posso dar um passo para frente!/ Sinto nos pés a força de uma corrente” (Meireles, 2017, p. 1195).

Tomada pelo assombroso acontecimento de sua paralisia, Maria do Egito se entristece, seu rosto se inclina, o medo lhe tolhe a alma e, nesse instante de dor e arrependimento, de uma vida entregue às paixões humanas, é que a presença sobrenatural de Cristo lhe é revelada. Maria do Egito, destinada a “morrer de melancolia”, recebe, a partir do encontro com o divino, a destinação de penitente das areias. Nos dois relatos, tanto no da *Legenda Aurea* como no *Oratório*, está presente a terrível paralisia de Maria Egipcíaca diante de algo desconhecido, mas que pode ser intuída pela melancolia. Eis o pedido de Maria e a resposta dada pela Voz Mística:

Maria Egipcíaca

[...] Não posso mais levantar meu rosto para o rosto
daqueles que deixei desesperados de desgosto,
como levantarei para a tua Face, que é divina?
Senhor, não posso dar um passo para frente!
Sinto nos pés a força de uma severa corrente
e não consigo acompanhar toda essa gente
que canta seus hinos diante de Ti ajoelhada...
Mas eu amei quanto pude, amei por amar, mais nada.

Deixa-me ir para trás, ao *menos para o deserto*,
aprender o que está errado e o que está certo,
 e voltarei, talvez, se conseguir um dia chegar perto,
 de Ti, Senhor, e *iluminada!*

Voz Mística

[...] Vai para esse deserto que escolheste, penitente,
 e abre teu coração à *luz Onipotente*
que desce em silêncio dos quatro horizontes.
 Banha-te nessas douradas fontes,
 e aquele grande fogo que consumia
 tua vida em Alexandria
 verás cair de teu corpo como um vestido encarnado,
 e estarás para sempre perfeita e livre do vil pecado!
 (Meireles, 2017, p. 1195-1196)

O pedido de Maria Egipcíaca e a resposta dada pela Voz Mística a transportam para deserto. O perigo de perder-se, de diluir-se, de enfrentar o eu como um espaço transitório e, portanto, de enfrentar uma instabilidade constante, é o risco que permeia a própria vivência de Maria Egipcíaca como uma experiência sublime e melancólica. Para Lyotard (1993, p. 175), “o sublime mediatiza (‘dinamicamente’ falando) o claro pelo escuro. A clareza expõe-se por um contorno sombrio”. Tradicionalmente, o sublime está associado às imagens de grandeza; no poema, essas imagens aparecem na “Face divina” e, sobretudo, na “luz Onipotente”. Essa mediação acontece através do abalo que a luz provoca, na sua aparição de raio, que nada mais é que um instante fulcral que não encontra meios de ser nomeado.

Frente à perturbação da delimitação do espaço e à dissolução das fronteiras, os versos nos transportam para uma experiência que parece ser unicamente a do limite entre a salvação da alma ou a negação de Deus; Maria escolhe o arrependimento, e, por isso, sua vida torna-se símbolo de privação para alcançar o favor da graça divina. Aqui, no entanto, as linhas divisórias se diluem em um espaço que é atravessado pela fé, na sua definição cristã: “a fé é o firme fundamento das coisas que se espera, e a prova das coisas que não se vê” (Hebreus 11:1). Jean Starobinski, em *A tinta da melancolia* (2016), associa a bondade divina como forma do melancólico se livrar da “negra tristeza” que acomete sua alma, daí

Para se liberar de sua “negra” tristeza, o melancólico não tem outro recurso além de esperar ou se conciliar com o retorno da benevolência divina. Antes que ele possa dirigir a palavra aos homens, é preciso que uma divindade lhe devolva a indulgência de que foi destituído. É preciso que cesse essa situação de abandono. (Starobinski, 2016, p. 19)

Em *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, Cecília Meireles une o sentimento sublime com a experiência desértica da melancolia. A história de Maria Egípcíaca pode ser lida a partir da tradição dos padres do deserto, que tem Santo Antônio como fundador e figura mais exemplar. Também conhecidos como os pais do deserto, estes eremitas levavam uma vida caracterizada pela devoção, o ascetismo e o isolamento desértico. Essa tradição monástica tem início no século III da era comum e expressa a confluência do cristianismo primitivo com elementos da filosofia helenística, como as práticas de atenção a si dos estoicos e epicuristas (Hadot, 1995, p. 364-5). Santo Antônio, consagrado na hagiografia de Anastásio de Alexandria (328-373 d.C.), é considerado o patrono e modelo para os padres do deserto que o seguiram. A sua lição, ilustrada inúmeras vezes, de Bosch a Flaubert, é a da resistência às tentações da vida terrena e às provações demoníacas na forma de bestas e mulheres.

Em que pese a aproximação de Santo Antônio a Santa Maria Egípcíaca por meio das semelhanças religiosas e geográficas – pois ambos pertencem à tradição de santos de ascese desértica –, há, contudo, diferenças significativas que fazem da hagiografia de Santa Maria Egípcíaca um testemunho da ferida nostálgica que permite relacionar a melancolia e o sublime. Não são estranhas à sensibilidade judaico-cristã, sobretudo à sustentada pelas histórias do Novo e do Antigo Testamento, as referências ao deserto como lugar do encontro entre a voz de Deus e o homem. São inúmeras as passagens que demonstram isso: “A voz do Senhor separa as labaredas do fogo. A voz do Senhor faz tremer o deserto” (Salmos 29:8); “Uma voz clama: ‘No deserto preparem o caminho para o Senhor; façam no deserto um caminho reto para o nosso Deus’” (Isaías 40:3); “Assim diz o Senhor: ‘O povo que escapou da morte achou favor no deserto’. Quando Israel buscava descanso, o Senhor lhe apareceu no passado, dizendo: ‘Eu a ameí com amor eterno; com amor leal a atraí’” (Jeremias 31:2-3). Esse mesmo deserto, espaço de compaixão, misericórdia e amor divino, torna-se espaço para a ira, a violência, o castigo e a morte contra aqueles que desobedecem a Deus. Em *Números*, temos um exemplo do deserto como lugar nefasto:

Os cadáveres de vocês, porém, cairão neste deserto. Seus filhos serão pastores aqui durante quarenta anos, sofrendo pela infidelidade de vocês, até que o último cadáver de vocês seja destruído no deserto. Durante quarenta anos vocês sofrerão a consequência dos seus pecados e experimentarão a minha rejeição; cada ano corresponderá a cada um dos quarenta dias em que vocês observaram a terra. Eu, o Senhor, falei, e certamente farei essas coisas

a toda esta comunidade ímpia, que conspirou contra mim. Encontrarão o seu fim neste deserto; aqui morrerão. (Números 14:32-5)

A respeito dessa dupla espacialização do deserto e sua carga simbólica entre os polos positivo (vida, comunhão) e negativo (morte e separação), o seguinte excerto, retirado da *Vida de Santo Antão*, pode ser um exemplo significativo:

O deserto *recorda ao homem sua pobreza e solidão essenciais*, sem as quais não se pode compreender nem a *riqueza da criação nem a graça que significa a comunidade e o serviço aos homens*. É essa dupla visão caracterizada também pela “Vida”. Santo Antão vai ao deserto, vai progressivamente em busca de *maior solidão para poder se enfrentar com todas as incitações que pretendem envolvê-lo em sua complexidade, estorvando-lhe o caminho à recuperação de sua unidade*. É o lugar de sua luta *contra o demônio*. À medida, porém, que seu progresso espiritual avança, *o deserto se converte para ele em lugar privilegiado de seu encontro pessoal e místico com Deus*. Esta é a finalidade verdadeira e última de toda austeridade, de toda vida ascética. (Santo Atanásio, 2009, p. 10, grifos nossos)

A propósito das imagens que emergem do fragmento que trata de Santo Antão – como pobreza, solidão, luta, demônio, encontro místico, Deus, austeridade, vida ascética –, o deserto, para além de espaço geográfico, torna-se lugar espiritual e metafísico: “o deserto se converte para ele em lugar privilegiado”. É no mínimo sintomático que o texto fale em “encontro pessoal e místico com Deus”, pois, se pudéssemos fazer uma síntese das escrituras sagradas para o cristianismo, diríamos que uma parte considerável dos acontecimentos se dão por meio do diálogo, na busca incessante de restaurar um vínculo perdido, no caso, o da alma pecadora com a unidade divina. Moisés no Monte Sinai (Êxodo 19:1), Jó e a manifestação da voz de Deus no meio de um redemoinho (38:1-41), as profecias de Isaías (65:8), a transfiguração de Cristo (Lucas 9:28), são passagens que comportam a relação entre Deus e o homem. Moacyr Scliar, em *Saturno nos Trópicos* (2003), descreve a relação do monoteísmo e da melancolia com o deserto:

O monoteísmo nasceu como a religião de um povo nômade, que vivia no deserto, e para o qual era muito difícil a construção de templos e a confecção de imagens, logo proibidas. Essa divindade invisível, mas onipresente e onisciente, transmite aos hebreus um código de ética que tem de ser seguido à risca, sob pena de severo castigo. Uma divindade assim inspira culpa, a sequela da qual é a melancolia. O cristianismo atenuará um pouco essa relação rígida. Há figuras com as quais as pessoas podem se identificar mais facilmente do que com Jeová – Jesus, Maria, os santos –, há igrejas e imagens, e há, sobretudo, uma válvula de escape para a culpa: a confissão, que permite o perdão das dívidas morais e a compaixão. (Scliar, 2003, p. 46)

Há, porém, outra história bíblica que vem ao encontro de nossas discussões acerca da Santa Maria Egípcíaca, a narrativa de Hagar (Gênesis 21:8). De acordo com o relato em *Gênesis*, Hagar era uma escrava egípcia que servia a Sara, a esposa de Abraão. Quando Sara enfrentou dificuldades para conceber um filho, ela ofereceu Hagar como concubina a Abraão, na esperança de ter um herdeiro. Hagar engravidou e deu à luz Ismael, mas essa situação levou a tensões familiares e à eventual expulsão de Hagar, penalizada a viver no deserto de Parã com seu filho, tendo apenas pão e um odre de água: “[...] ela saiu andando, errante pelo deserto [...]” (Gênesis 21:14). Grosso modo, Hagar pode ser compreendida como precursora de uma linhagem de mulheres da tradição religiosa judaico-cristã que foram rejeitadas por suas atitudes de desobediência, o que recai em um tipo de prefiguração da Santa Maria do Egito, no que concerne às reflexões associadas à solidão desértica, à condição de escrava estrangeira, ao abandono, ao pecado e à promessa de redenção.

Em Maria do Egito, a imagem do deserto também traz uma delimitação geográfica negativa – “Vai para esse deserto que escolheste, penitente,/ e abre teu coração à luz Onipotente/ que desce em *silêncio dos quatro horizontes*”. Maria é convidada a ir para o deserto para ouvir o silêncio absoluto divino; o silêncio, que é ausência de som, torna-se o único meio de proximidade com a presença de Deus. É só no silêncio desértico, na anulação do eu, que Maria, a penitente, busca contemplar a Deus.

O deserto está intimamente ligado à tradição dos monges que eram acometidos pelo demônio do meio-dia, a *acedia*, também conhecida como “tristeza do deserto”, era um estado de apatia espiritual que atormentava os monges eremitas nos primeiros séculos do Cristianismo. Nesse isolamento árido e contemplativo, os monges frequentemente se viam afligidos por uma sensação de tristeza, vazio e desânimo profundo.

Em outro polo, encontra-se a *acedia* dos penitentes que, paradoxalmente, fazem da tristeza uma força motriz para alcançar a salvação. Agamben, em *Estâncias* (2007), nos lembra as palavras de Santo Agostinho sobre a ambivalência da *acedia*: “[...] conheci que a tristeza tem duas naturezas, ou melhor ainda, conheci que existem duas tristezas: uma que realiza a salvação, e a outra, pelo contrário, a perdição; uma que leva à penitência e outra que conduz ao desespero [...]” (Santo Agostinho *apud* Agamben, 2007, p. 31). Desse modo, a tristeza, inversamente, deixa de ser compreendida como pecado e passar a ser valorizada como virtude – “estímulo áureo

da alma” (Agamben, 2007, p. 31). A santa penitente de Cecília Meireles compõe essa linhagem de santos que vivem pela/na tristeza contemplativa, cuja finalidade é elevar a estados transcendentais a alma e o espírito.

O diálogo constante entre a Voz Mística e Maria do Egito torna-se rarefeito a partir de sua conversão, e entra em cena a Voz Descritiva. No entanto, cabe lembrar as palavras da poeta sobre uma possível interpretação a respeito da “voz mística”: “A ‘voz’ que no poema parece uma advertência divina pode ser o seu próprio instinto de santidade em luta com circunstâncias que lhe impõem um comportamento contraditório” (Meireles, 2017, p. 202).

A história de Santo Antão³², sobre a qual já falamos, reflete bem o *leitmotiv* da luta espiritual. Contudo, na representação da santa penitente de Cecília Meireles, esse motivo é hiperbolizado pela violência patética atravessada em seu corpo:

Voz Descritiva

E Maria levou uns cinquenta anos *sozinha*
em penitência pelo *deserto*.
Nada mais possuía, nada mais tinha
além de seu *velho corpo*, pela *cabeleira coberto*,
Um pobre corpo como no inverno a cepa vinha. [...] *E nem comia nem bebia*.
Maria de Alexandria
nem acordava nem dormia,
e sua *vida estava suspensa*
entre o alto céu e a ânsia imensa,
alimentada só por um celeste rossio.
E às vezes caminhava por cima das águas do rio.
(Meireles, 2017, p. 1196, grifos nossos)

Ao descrever os aspectos físicos da “penitente das areias”, a Voz Descritiva nos oferece uma miríade de motivos atrelados à melancolia: solidão, “deserto”, “velho corpo”, “pobre corpo”, “inverno”, a falta de apetite e o estado de vigília constante, amalgamado em “Um pobre corpo como no inverno a cepa vinha”. Dentre os vários significados atribuídos à palavra “cepa”, dois deles chamam atenção, o relacionado a

³² Na hagiografia de Santo Antão, de Anastásio de Alexandria, lê-se o que segue a respeito do favor divino em socorrer Santo Antão das tentações pelas quais passava: “De novo o Senhor não se esqueceu de Antão em sua luta, mas veio ajudá-lo. Pois quando olhou para cima, viu como se o teto se abrisse e um raio de luz baixasse até ele. Foram-se os demônios de repente, cessou-lhe a dor do corpo, e o edifício estava restaurado como antes. Notando que a ajuda chegara, Antão respirou livremente e sentiu-se aliviado de suas dores. E perguntou à visão: ‘onde estavas tu? Por que não apareceste no começo para deter minhas dores?’. E uma voz lhe falou: ‘Antão, eu estava aqui, mas esperava ver-te enquanto agias. E agora, porque aguentaste sem te renderes, serei sempre teu auxílio e te tornarei famoso em toda parte’” (Santo Atanásio, 2009, p. 23).

um substantivo que designa um grupo de indivíduos da mesma linhagem e o pertencente à botânica, o qual se refere à parte inferior dos troncos das árvores. Desse modo, a poeta, em um único vocábulo, condensa as imagens de humano e não humano. Maria do Egito pertence à estirpe de mulheres místicas que guardam as insígnias da queda e do perdão, mas que também é “tronco”, sobrevivente da solidão inóspita do deserto. Essas santas, que carregam as marcas da ausência e da transfiguração, são compostas por uma densidade mística e indefinida, voltadas a uma espécie de violência metafísica. A experiência no deserto é vivenciada por Maria do Egito no corpo, por contrastes agudos:

Maria Egipcíaca

Morei no mundo,
fui Maria de Alexandria,
aqui chorei, das minhas paixões lembrada,
da minha vida passada,
dos meus banquetes, dos meus abraços.
Aqui triturei minhas lembranças com os próprios passos [...]
Aqui soluzei pelos meus pecados inocentes:
Ajoelhada no chão cortava minhas cadeias com os dentes;
que foram tão roliços e de tantas joias cingidos;
e estas pernas que eram lisas e firmes, finas como pluma,
e são negras e moles e sem força nenhuma;
e estes peitos vazios, frouxos e indiferentes
que eram romãs coroadas, redondas e resplandecentes.
E como será meu rosto, que vejo só com os dedos, neste deserto [...]
(Maireles, 2017, p.1200, grifo nosso)

Cecília Meireles materializa a experiência do tempo através de uma semiologia do corpo. O tempo da beleza, associada ao pecado, opõe-se radicalmente ao tempo da imagem ressequida da penitente. O uso do advérbio “aqui”, reiterado pela anáfora nos versos “aqui chorei”, “aqui triturei”, “aqui soluzei”, delimita e circunscreve o espaço ao acontecimento da dor, da perda e da solidão. Chorar, triturar, soluçar, são modos de expressão intransferíveis, fragmentados. O trecho do *Oratório* se mantém através do movimento pendular das memórias de um tempo perdido e da certeza do presente em ruínas – “e [estas pernas] são negras e moles e sem força nenhuma;/ e estes peitos vazios, frouxos e indiferentes” (Meireles, 2017, p. 1200). A repetição da conjunção “e” adiciona os acontecimentos da narrativa por justaposição; as imagens do passado e do presente estão unidas à figura da Maria do Egito e são revestidas pela presença desértica que a acompanha. Imersa em um estado profundo de abatimento espiritual, Maria Egipcíaca se vê imersa por

lembranças que desafiam qualquer expressão verbal de sua dor. Nesse abismo emocional, sua voz se transforma em uma espécie de litania, uma melodia melancólica que ecoa suas angústias e decepções, uma expressão sonora da sua própria melancolia – “Aqui soluçei pelos meus pecados inocentes:/ Ajoelhada no chão cortava minhas cadeias com os dentes”. Julia Kristeva, em “Vida e morte da palavra” (1987, p.39) ressalta que o melancólico adota um modo muito particular para se expressar, “o encadeamento quebrado”. E mais adiante, afirma: “preso à sua dor [o melancólico] não encadeia mais [a palavra] e por conseguinte, não age nem fala.” (Kristeva, 1987, p. 40). O que lhe resta é

Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litânicas recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável. (Kristeva, 1987, p. 39)

Tão comovente é o verso do *Oratório* “E como será meu rosto, que vejo só com os dedos, neste deserto”. Talvez nenhum outro verso do poema apresente, de forma tão contundente, o sentimento de melancolia. Aqui, perda e ausência vão além da matéria corpórea, mas se inserem nesse deserto metafísico que é a alma da penitente. Tomada pela angústia e pelo sentimento de culpa, o rosto de Maria se apaga. Sua face está perdida, pois ainda não espelha a face de Deus. Algo de semelhante ressoa em Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982, p.166), no capítulo “A revelação poética” diz que a religião assim como a poesia é uma tentativa de abraçar essa “outridade”. Um salto mortal capaz de mudar nossa natureza, e um dos meios de se alcançar essa mudança, essa revelação, é por meio do sentimento suscitado pelo sagrado, pois [...] o horror sagrado brota da estranheza radical. O assombro produz uma espécie de diminuição do eu. O homem se sente pequeno, perdido, na imensidão, mas se vê sozinho” (Paz, p. 1982, 173).

No livro do apóstolo João, o versículo “convém que ele [Jesus] cresça e que eu diminua” (João 3:30) parte do princípio bíblico da morte do eu terreno para o nascimento do eu espiritual. Para alcançar a vida eterna, ser participante da graça divina, o homem precisaria, segundo postula o cristianismo, morrer para o pecado e nascer para Cristo. Contudo, renunciar ao “eu” através dos pressupostos da fé cristã exige certa violência, na medida em que renunciar é morrer para o mundo, morrer

para os próprios desejos e vontades e vaidades. Santa Maria Egipcíaca, na sua condição de mulher e santa, representa vida e morte na sua concretude e vida e morte espiritual. Se, no passado, Maria era a de Alexandria, e o mar era sua morada fértil, cheio de amores e prazeres, os anos de penitência no deserto promoveram o aniquilamento do seu “eu” terreno. Cecília Meireles, ao retratar os desígnios da conversão de Maria Egipcíaca, sugere que somos participantes do adoecimento da penitente, da sua luta contra a razão diante da experiência mística. Segundo a hagiografia de Santa Egipcíaca, foram quase cinquenta anos de solidão desértica à espera do perdão divino. Urania Tourino Peres, em “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”, escrito para o posfácio da edição brasileira de *Luto e melancolia*, de Freud, associa a melancolia à “verdade da nossa insignificância, da nossa razão enganosa” (2012, p. 75):

A melancolia recebeu, por aqueles que a estudam e também pelos que a sofrem, várias denominações: sol negro, demônio do meio-dia, sombras sem fim, trevas, certeza infeliz, acédia, apatia, tédio etc. Ela expõe a ferida e a dor, retrata nossa miséria, nos denuncia. E Freud interroga: “[...] por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa”? Mas que verdade? A verdade da nossa insignificância, da nossa razão enganosa. (Peres, 2012, p. 75)

Em seguida, apresentamos a imagem da escultura de Santa Maria Egipcíaca, c. 1530, que se encontra na Paróquia de Santa Catarina, na Cidade do México. A expressividade da figura, de autoria desconhecida, pode ser comparada à da Maria Egipcíaca de Cecília Meireles: ambas retratam a santa em sua corporificação da solidão e do sofrimento.

A escultura retrata, de maneira realista, os sofrimentos vividos no deserto por Maria Egipcíaca. Sua pele, enegrecida pelo sol, enfatiza o corpo ressequido, e o gesto das mãos apoiadas no torso demonstra a fragilidade e a vulnerabilidade de Maria do Egito. Seu semblante expressa o místico êxtase das santas que transcendem ao amor divino, contrapondo-se aos dogmas cristãos. Embora opostos em aparência, cor e proporção, os lábios da velha penitente se assemelham a “O Êxtase de Santa Tereza”, de Gianlorenzo Bernini. Contudo, a Santa Egipcíaca provoca maior estranhamento que a escultura de Bernini, na medida em que a sacralidade está associada à figura erótica da velha mulher destituída de sua beleza, e, para além disso, o êxtase de Santa Maria do Egito guarda o lastro ambíguo do prazer do pecado de prostituição e do prazer dedicado ao amor a Deus.

Figura 17: Santa María Egipcíaca, c. 1530, autor desconhecido. (Escultura em madeira, 100x40 cm. Parroquia de Santa Catarina Virgen y Mártir, Cidade do México, México)



Fonte: <https://www.infobae.com/mexico/2023/03/25/inah-restaura-escultura-de-santa-maria-egipciaca-la-patrona-de-las-mujeres-penitentes/>. Acesso em: 20 set. 2023.

Murilo Mendes, em *O Discípulo de Emaús* (1945), no aforismo em homenagem a Maria Madalena, expressa a ligação entre pecado e santidade na representação feminina: “Maria Madalena era uma mulher de tão alto e poderoso espírito, que só se sentiria bem como grande pecadora, ou grande santa” (Mendes,

1994, p. 837). Cecília Meireles, nos versos abaixo, na confissão feita por Maria do Egito, confere características da “clareza da sua consciência no Mal e no Bem”:

Maria Egipcíaca

Eu fui aquela
egipcíaca donzela
que fugiu de casa para Alexandria.
Era *tão perversa e tão bela*
que minha fama se conhecia
nos impérios todos do mundo.
Depois, fui *com meu corpo imundo*
visitar o lugar sagrado
de Jesus Crucificado.
Oh! altos montes, negras oliveiras,
pedras repletas de ecos, ó puras sombras verdadeiras!
E meu passo ficou tolhido,
tão grande era o peso do pecado
pelo sangue subitamente reconhecido.
Meu nome era Maria,
pecadora de Alexandria.
Agora sou *a penitente das areias,*
e só o vento do deserto vem cantar em minhas veias.
O vento canta na minha pele e nos meus ossos.
E sou feliz por ver seus próprios destroços.
O vento canta nos meus cabelos.
A harpa é mísera, mas comoventes são os apelos.
Zózimo, grava na tua memória
os quatro instantes da minha história:
a menina enganada,
a pecadora reclinada,
a romeira subitamente esclarecida,
e esta que morre e só na morte encontra a vida.
(Meireles, 2017, pp. 1199-1200, grifos nossos)

A poeta, ao sintetizar a vida de Maria do Egito em quatro instantes, se alinha às iconografias da Idade Média, nas quais a vida mantinha afinidades com os ciclos da natureza: a “menina enganada”, a “pecadora reclinada”, a “romeira subitamente esclarecida” e a “que morre”. Vistas sob a ótica da transitoriedade ceciliana, as quatro etapas da vida penitente da Santa Egipcíaca também podem representar a infância, a juventude, a velhice e a morte, ou, ainda, as quatro estações, sendo a infância o verão, a juventude, a primavera, a velhice, o outono, e a morte o inverno.

Para Agamben (2007, p. 24), “[...] a memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*)”. O fantasma recuperado pela memória da Maria do Egito e transferido a Zózimo é a própria lembrança pecaminosa que reaparece, insistentemente, para direcionar o olhar de Maria a Jesus Crucificado. Simone Weil, em seus fragmentos esparsos de *O Peso e a Graça* (2021), através da analogia da

aparição súbita do raio, expressa o instante efêmero da contemplação diante do sobrenatural

O homem só consegue escapar das leis deste mundo por segundos, *pelo tempo de um raio*. São instantes de trégua, *de contemplação*, de intuição pura, de *vazio mental*, de aceitação do vazio moral. Nesses instantes ele é capaz do *sobrenatural*. Aquele que suporta um momento de vazio ou irá receber o pão sobrenatural, ou irá cair. Risco terrível. (Weil, 2021, p. 45)

O efêmero instante da aparição de um raio sobre Maria Egipciaca se dá na e pela luz celeste que incide sobre seu corpo e faz da penitente das areias uma continuidade miraculosa de Cristo: “e sua vida estava suspensa/ entre o alto céu e a ânsia imensa/ alimentada só por um celeste rossio./ E às vezes caminhava por cima das águas do rio”. A imagem de Maria caminhando por cima das águas aproxima seu destino da morte de forma sublimatória. A Santa Maria do Egito vive, por alguns segundos, a experiência mística arrebatadora do sobrenatural. Suspensa entre o céu e a terra, em espaço de indefinível compreensão racional, Maria, agora em santidade, experiencia o total aniquilamento do eu para alcançar, em sua alma, o nada absoluto. O vazio terrificante de Maria do Egito e seu estado desencarnado são cantados da seguinte maneira:

Maria Egipciaca

Agora sou a *penitente das areias*,
e só o *vento do deserto* vem cantar em minhas veias.
O vento canta na minha pele e nos meus ossos.
E sou feliz por ver seus próprios destroços.
O vento canta nos meus cabelos.
A harpa é mísera, mas comoventes são os apelos [...]
(Meireles, 2017, p. 221, grifos nossos)

Maria, a de Alexandria, era antes a menina Maria estrangeira que, na condição de jovem prostituta, foi rejeitada pelos homens. Agora assume os contornos de santa penitente. No momento da sua conversão, é imagem intervalar, a criatura por excelência da ambígua figura da pecadora-santa. Ao passar de um estado a outro, diluem-se as fronteiras em um espaço que é atravessado e perturbado por uma figura espectral que é índice de seu aniquilamento, mas que é, ao mesmo tempo, imagem sobrevivente do passado. Na sua contemplação mística, em seu fascínio paradoxal, em sua estranha força de assombração e sobrevivência, a penitente de Cecília Meireles é algo de incomensurável.

Cecília (1967, p. 87) revelou, em entrevista, que sua poesia era marcada por “uma certa ausência do mundo”. João Adolfo Hansen (2005, p. 7), em seu magistral ensaio “Solombra ou a sombra que cai sobre o eu”, nos lembra de algo que pode ser aplicado à nossa leitura: “a poesia [...] vem de dentro dela como enunciação feita do ponto de vista da distância e da ausência do que se perdeu. É a experiência da ruína e do sofrimento da perda que a caracteriza”. A ausência-presença que se manifesta através das perdas em ruínas, mas de forma sublimada, é o que tentamos demonstrar em Santa Maria Egípcíaca, esta que morre e só na morte encontra a vida.

Lembremos as palavras de Cecília Meireles a respeito de Santa Maria Egípcíaca: “talvez o ápice esteja na Terra Santa, na irrecusável conversão” (Meireles, 2017, p. 202). A experiência de conversão de Maria de Alexandria para santa penitente é, em si, o sublime elíptico, aquele que não está nas paisagens, nas montanhas, na claridade de um raio, mas na vida trágica da Maria do Egito. Está nas lágrimas, nos soluços, nos anseios, no sulco da sua pele, na fé em Cristo que a leva a andar sobre as águas. É seu vulto caminhando pelo deserto, impregnando a paisagem de comoção. O sublime que aqui convencionamos por *sublime feminino* comporta o instante do irrepresentável; é o ausente que se manifesta em presença de dignidade na penitente das areias. Maria do Egito vive o luto antecipado de uma morte em existência viva. Esse devir da morte é sublimado pela tinta da melancolia e pela força aniquilante do sublime, ou, nas palavras de Lyotard, “o efeito sublime, estético, resulta dessa desproporção entre a vontade pura e o desejo empírico. Mas a virtude quanto a si consiste na “presença” daquela neste, na sua unidade “natural”, sem resistência, e é por isso que evoca a beleza” (1993, p. 222).

Moacyr Scliar, ao retomar o que Robert Burton³³ compreendia por melancolia, esclarece: “[...] [a melancolia] era uma experiência existencial. Tristeza, sim, e tristeza duradoura, e talvez até tédio, mas uma condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção [...]” (2003, Scliar, 58). Santa Maria Egípcíaca, na sua travessia pelo deserto, em busca do perdão e da salvação de sua alma, simbolicamente retrata o elo perdido com Deus por meio da melancolia desértica que a leva ao nada, ao pó, numa paradoxal relação de prazer diante da consumação

³³ O fragmento pertence ao capítulo “Pequena história da melancolia: a visão Renascentista” estudo sobre melancolia de Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, 2003. Robert Burton, escritor inglês, citado por Scliar, escreveu o importante tratado *Anatomia da melancolia* (XVII), o livro é dividido em partes: o “Prefácio”, “Causas da melancolia”, “Curas da melancolia”, “A melancolia amorosa e o desespero”.

trágica de sua morte: “e esta que morre e só na morte encontra a vida” “e [é] feliz por ver seus próprios destroços” (Meireles, 2017, p. 1200). A melancolia ceciliana, assim como o sublime feminino, insere em nós a ferida aberta, a pungente nostalgia, a busca por algo perdido, inominável, o ausente-presente; o inefável.

3. A REPRESENTAÇÃO FEMININA CECILIANA ORIENTADA SOB O SUBLIME: DAS *FEMMES FATALES* ÀS MULHERES ANÔNIMAS

3.1 As figuras míticas, trágicas e encantadas em *Espectros*

Como considerado no capítulo anterior, a herança romântica e simbolista presente em *Espectros* manifesta-se de modo ressignificado em toda a obra de Cecília Meireles, em particular no que se refere à composição das imagens femininas, em que o terror e a fatalidade se imprimem em formas sublimes; em geral, as mulheres da obra são marcadas por dignidade, mistério, portadoras de uma beleza magnética e fatal. As figuras femininas de Cecília Meireles, cuja configuração amiúde se vale dos aspectos cósmicos representados pela tragédia, vida, morte etc., parecem se colocar como alegorias que demonstram o quanto a experiência feminina é permeável a tais fenômenos. É o que se observa nos sonetos representativos de *Espectros* – “Sansão e Dalila” e “Judite” – nos quais a voz poética apresenta a morte ornamentada com traços de beleza e horror. Em “Sansão e Dalila”, o efeito do sublime, coadunado ao motivo da *femme fatale*, impele à contemplação do impulso pelo qual a autoaniquilação emerge como supremo gesto de amor. É a morte que se mascara de Vênus:

...E sobre os joelhos pérfidos da amante,
Sansão, depois de tantos feitos lasso,
Profundamente dorme, tão confiante,
Que ainda a estreita, sorrindo, em longo abraço.

Aquele hercúleo e rijo corpo de aço
Terror dos filisteus, prostara-se ante
Dalila! E, contemplando no regaço,
Adormecido, o lânguido semblante,

Que ainda conserva os mentirosos traços
Dos beijos que o seu rubro lábio ardente
Depusera, inebriante e infido, pelos

Demorados espasmos nos seus braços,
Vai sossegada e silenciosamente
A traidora cortando-lhe os cabelos...
(Meireles, 2001, p. 21)

De início a voz poética nos chama atenção para um fato que está em andamento no tempo e, através do uso das reticências, sabemos que algo já

aconteceu. Não sabemos o quê, mas por conta disso nossa imaginação é despertada; começamos a prever os feitos de Dalila. Nesta primeira estrofe, são destacados os “joelhos pérfidos da amante”. Ao integrar duas esferas, uma gerada a partir de valores éticos (pérfido) à outra de aspecto físico (joelho), Cecília Meireles constrói sua *femme fatale*. Entretanto, existem, na relação de Sansão e Dalila, momentos de atração e repulsa, uma inversão de papéis. Ocorre, no mesmo instante, a transfiguração de ambos: há a fragilidade e entrega de Sansão à Dalila e, concomitantemente, surgem os instintos de predadora e assassina. Sobre esse aspecto de transições, Bataille nos diz: “[...] o Parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição. [...]” (Bataille, 1996, p. 14).

De acordo com Bataille (1996), “os impulsos da religião cristã e os da vida erótica aparecem em unidade”. Tal unidade que se revela sacra e profana pelos desejos do corpo encontra no soneto de Cecília Meireles ressonância. O mito bíblico retirado do livro de “Juízes” (16:4- 31)³⁴, narra a história de Sansão como juiz que deveria conduzir o povo hebreu ao cumprimento da lei mosaica. Entretanto, antes de chegarmos à imagem composta por Cecília Meireles sobre a traição de Dalila, cabe retomarmos as condições do nascimento de Sansão. Segundo o relato cristão, Sansão nasce sob uma profecia divina; sua mãe que era estéril recebe a visita de um anjo que lhe diz que conceberá um filho e este será o responsável pela libertação do povo hebreu da escravidão dos filisteus:

E havia um homem de Zorá, da tribo de Dã, cujo nome era Manoá; e sua mulher, sendo estéril, não tinha filhos. E o anjo do Senhor apareceu a esta mulher, e disse-lhe: Eis que agora és estéril, e nunca tens concebido; porém conceberás, e terás um filho. Agora, pois, guarda-te de *beber vinho*, ou

³⁴ O fragmento, no qual lemos a respeito da traição de Dalila, encontra-se no livro de Juízes (16:4-31): “[...] E depois disto aconteceu que se afeioou a uma mulher do vale de Soreque, cujo nome era Dalila. Então os príncipes dos filisteus subiram a ela, e lhe disseram: Persuade-o, e vê em que consiste a sua grande força, e como poderíamos assenhorear-nos dele e amarrá-lo, para assim o afligirmos; e te daremos, cada um de nós, mil e cem moedas de ouro. [...] E sucedeu que, importunando-o ela todos os dias com as suas palavras, e molestando-o, a sua alma se angustiou até a morte. E descobriu-lhe todo o seu coração, e disse-lhe: Nunca passou navalha pela minha cabeça, porque sou nazireu de Deus desde o ventre de minha mãe; se viesse a ser rapado, ir-se-ia de mim a minha força, e me enfraqueceria, e seria como qualquer outro homem. Vendo, pois, Dalila que já lhe descobrira todo o seu coração, mandou chamar os príncipes dos filisteus, dizendo: Subi esta vez, porque agora me descobriu ele todo o seu coração. E os príncipes dos filisteus subiram a ter com ela, trazendo com eles o dinheiro. Então ela o fez dormir sobre os seus joelhos, e chamou a um homem, e rapou-lhe as sete tranças do cabelo de sua cabeça; e começou a afligi-lo, e retirou-se dele a sua força. E disse ela: Os filisteus vêm sobre ti, Sansão. E despertou ele do seu sono, e disse: Sairei ainda esta vez como dantes, e me livrarei. Porque ele não sabia que já o Senhor se tinha retirado dele. [...]” (Juízes, 16: 4-21)

bebida forte, ou comer coisa imunda. Porque eis que tu conceberás e terás um filho sobre cuja *cabeça não passará navalha*; porquanto o menino será nazireu de Deus desde o ventre; e ele começará a livrar a Israel da mão dos filisteus. (Juízes, 13: 2-5)

As aparições de anjos como mensageiros da vontade divina eram consideradas parte da realidade do povo hebreu. Mas o ponto a ser destacado desse trecho se dá pela condição de privação imposta à mãe e posteriormente a Sansão. Segundo o mito, antes do nascimento do “nazireu de Deus”, sua mãe não deveria “beber vinho, ou bebida forte, ou comer coisa imunda”. Essa renúncia ascética à própria vontade em função de anseios ou princípios religiosos, como meio de alcançar a graça divina, corresponde a um processo de purificação. O corpo, matéria corruptível, volúvel às paixões carnis, deve ser antes de tudo o canal para que se cumpram as vontades divinas. Daí como resultado desse sacrifício materno ser corporificada em Sansão parte da essência divina como fonte de força sobre-humana. Entretanto, esse “semideus” não deixa sua condição humana, ao contrário, ao longo da história sabe-se que Sansão desejava possuir várias mulheres; é aqui que entram em jogo os papéis humanos diante da violenta pulsão erótica, proposta por Bataille (1987) e representada nos versos cecilianos:

...E sobre os joelhos *pérfidos* da amante,
Sansão, depois de tantos feitos lasso,
Profundamente dorme, tão confiante,
Que ainda a estreita, sorrindo, em longo abraço [...]
(Maireles, 2001, p. 21, grifo nosso).

O princípio de prazer negativo, tão caro ao sentimento sublime, torna-se força motriz do poema ao transferir às figuras de Sansão e Dalila as incertezas humanas que não se podem desfazer. As quatro estrofes que compõem o soneto assumem, paradoxalmente, “um doce som elegíaco”.

O que os versos de Cecília Meireles manifestam parte exatamente desse princípio, essa fragilidade anunciada, esse deixar-se enganar em ação de entrega: “Sansão, depois de tantos feitos lasso, / Profundamente dorme, tão confiante, / Que ainda a estreita, sorrindo, em longo abraço [...]”. Os ardis sedutores Dalila são apresentados sucessivamente no poema em cadência lânguida, como um rito, que culmina no gesto traidor de cortar os cabelos, fonte da força de Sansão. Tal gesto, próprio de uma *femme fatale*, guarda algo de erótico; ele é lasso, executado

“sossegada e silenciosamente”, uma carícia que leva à ruína. Dessa maneira, Sansão não se atrai apenas aos apelos do corpo de Dalila, mas também por uma força, inexoravelmente, a própria potência da destruição, da ruína e da morte. Jacques Rancière, em *Mal estar na estética* (2023), ao citar Lyotard, nos lembra

[...] O que a experiência sublime ensina é que “a alma vem à experiência sob a dependência do sensível, *violentada, humilhada*. A condição estética é o *assujeitamento ao aistheton*, sem o qual seria a anestesia. Ou despertada pelo espanto do outro, ou aniquilada [...] ela fica presa entre o terror de sua morte ameaçadora e o horror de sua existência servil” [...] (Rancière *apud* Lyotard, p. 104)

Por meio das descrições dos versos cecilianos surge a *femme fatale* por excelência, evocada por um “[...] estado de muita serenidade, tomados de espanto, em uma espécie de tranquilidade toldada de horror [...]” (Burke, 1993, p.44). No soar dos ritmos suaves a percorrer o poema em aliterações recorrentes em ss (joelhos, pérfidos, depois, tantos, feitos, lasso, estreita, sorrindo, abraço, filisteus, semblante, conserva, mentirosos, traços, beijos, pelos, demorados, espasmos, nos, seus, braços, sossegada, silenciosamente, os, cabelos), a voz poética cria uma atmosfera silenciosa, quase sussurrante, para matizar a traição de Dalila. *Grosso modo*, a representação feminina ceciliana sob o arquétipo de Dalila sublima-se ao sintetizar em sua imagem o sagrado e o terrível, “[...] que ainda conserva os mentirosos traços/ Dos beijos que o seu rubro lábio ardente [...]”. Ao profanar o corpo de Sansão, Dalila paradoxalmente o tranquiliza em seu colo, envolvendo-o numa atmosfera de ameaça (pois é conhecido o desfecho do mito) e volúpia. Sansão despe-se de suas forças, viola suas vontades em ato de submissão à atração por Dalila.

Outro arquétipo de mulher fatal, ligada às concepções simbolista/decadentista, é a de Salomé. O mito bíblico, descrito no Novo Testamento, nos evangelhos de “São Mateus” (14: 1- 12), “São Marcos” (4:18-20), não retrata a sensualidade de Salomé, mas a perversidade da rainha Herodíada em relação à oposição de João Batista ao seu casamento com o rei Herodes³⁵, pois “João tinha dito a Herodes: Não te é

³⁵ O mito bíblico, descrito no Novo Testamento, pode ser consultado no evangelho de São Marcos: “[...]. Pois o próprio Herodes mandara prender João e acorrentá-lo no cárcere, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão Filipe, com a qual ele se tinha casado./ João tinha dito a Herodes: Não te é permitido ter a mulher de teu irmão. / Por isso Herodíades o odiava e queria matá-lo, não o conseguindo, porém./ Pois Herodes respeitava João, sabendo que era um homem justo e santo; protegia-o e, quando o ouvia, sentia-se embaraçado. Mas, mesmo assim, de boa mente o ouvia. / Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião do seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galiléia./ A filha de Herodíades

permitido ter a mulher de teu irmão”. Entretanto, a figura de Salomé, ao longo da história, sobretudo das artes plásticas e literárias, tornou-se símbolo por excelência da mulher fatal. Na aquarela *Apparition*, de Gustave Moreau (1826-1898), no poema de Mallarmé, *Hérodíade* e na peça de teatro de Oscar Wilde, *Salomé*, publicada em 1893, o motivo feminino representado pela junção de Herodíada e Salomé personifica a fatalidade humana diante do terrível e erótico. Nesse sentido, são incorporados a essas figuras os anseios, temores e desejos dos poetas malditos, especificamente os oriundos do final do século XIX:

“Hérodíade” [...] será importante na formação de uma atitude simbolista enquanto o narcisismo obsessivo, não-recompensador porque não tem saída, se torna um dos motivos mais salientes do espírito “decadente”, acentuando não só o medo de amar e da sensualidade, mas também o fracasso dos substitutos espirituais [...] (Balakian, 2000, p.65).

Salomé, na pintura de Gustave Moreau, se solidifica através de uma aura espiritual; são plasmados contrastes entre nuances sombrios e claros, acentuando seu caráter maldito e ambíguo. A junção do sagrado e profano associado a tal imagem reforça o pensamento ocidental a respeito da sublimação feminina diante do bem e do mal; na tela de Moreau, Salomé é imortalizada, nosso olhar se fixa à luz do seu corpo e somos atraídos por sua beleza assassina:

[...] Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Velho Testamento, de Esseintes via, enfim, realizada essa Salomé sobre-humana e estranha que ele havia sonhado... Ela tornava-se, de algum modo, a divindade simbólica da indestrutível Luxúria, deusa da imortal Histeria, a beleza maldita, eleita entre todas pela catalepsia que lhe enrijecia as carnes insensível, envenenadora, como a antiga Helena, de tudo que dela se aproxima, de tudo o que ela vê, de tudo o que ela toca... O pintor parecia, além disso, ter querido afirmar sua vontade de permanecer fora dos séculos, de não precisar nunca sua origem, seu país, sua época, ao colocar sua Salomé em meio a esse extraordinário palácio, de um estilo confuso e grandioso, vestindo-a de suntuosas e quiméricas vestes, ao cobri-la com a mitra de um certo diadema em forma de touro feniciano tal como a porta de Salammbô, ao colocar-lhe às mãos, enfim, o cetro de Ísis, a flor sagrada do Egito e da Índia, a grande lótus. (Huysmans *apud* Praz, 1996, p. 269)

apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: Pede-me o que quiseres, e eu to darei./. E jurou-lhe: Tudo o que me pedires te darei, ainda que seja a metade do meu reino./. Ela saiu e perguntou à sua mãe: Que hei de pedir? E a mãe respondeu: A cabeça de João Batista./. Tornando logo a entrar apressadamente à presença do rei, exprimiu-lhe seu desejo: Quero que sem demora me dês a cabeça de João Batista./. O rei entristeceu-se; todavia, por causa da sua promessa e dos convivas, não quis recusar. Sem tardar, enviou um carrasco com a ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi, decapitou João no cárcere, /. trouxe a sua cabeça num prato e a deu à moça, e esta a entregou à sua mãe./. Ouvindo isto, os seus discípulos foram tomar o seu corpo e o depositaram num sepulcro. [...]”. (Marcos, 6:17-29).

Figura 5: *A aparição*, Gustave Moreau, 1826-1898 (óleo sobre tela (142×103 cm. Museu Gustave Moreau, Paris)



Fonte: <https://musee-moreau.fr/fr/collection/objet/lapparition>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

Em contrapartida a esses sinais de Huysmans, o soneto de Cecília Meireles aproxima-se do mito judaico cristão. Os versos cecilianos, em “Herodíada”, trazem à cena uma Salomé destituída de sua sensualidade. Ao que parece, a poeta privilegia o reverso dessa história. A poesia de “Herodíada” sugere a destruição como consequência da devoção humana aos apelos da beleza e, por meio “dos olhos proféticos de João”, revela a tragédia ocasionada pelos encantos da maldita Salomé:

Manaém volta do ergástulo. Ofegante,
Traz de Iokanaan, na rude mão pendente,
A pálida cabeça, gotejante
De sangue, que num prato reluzente,

Estende a Salomé. Depois, perante
Vitêlio, Antipas, Aulo, toda gente
Passa o prato em silêncio.
E, noite adiante,
Findo o festim, Fanuel, no átrio silente,

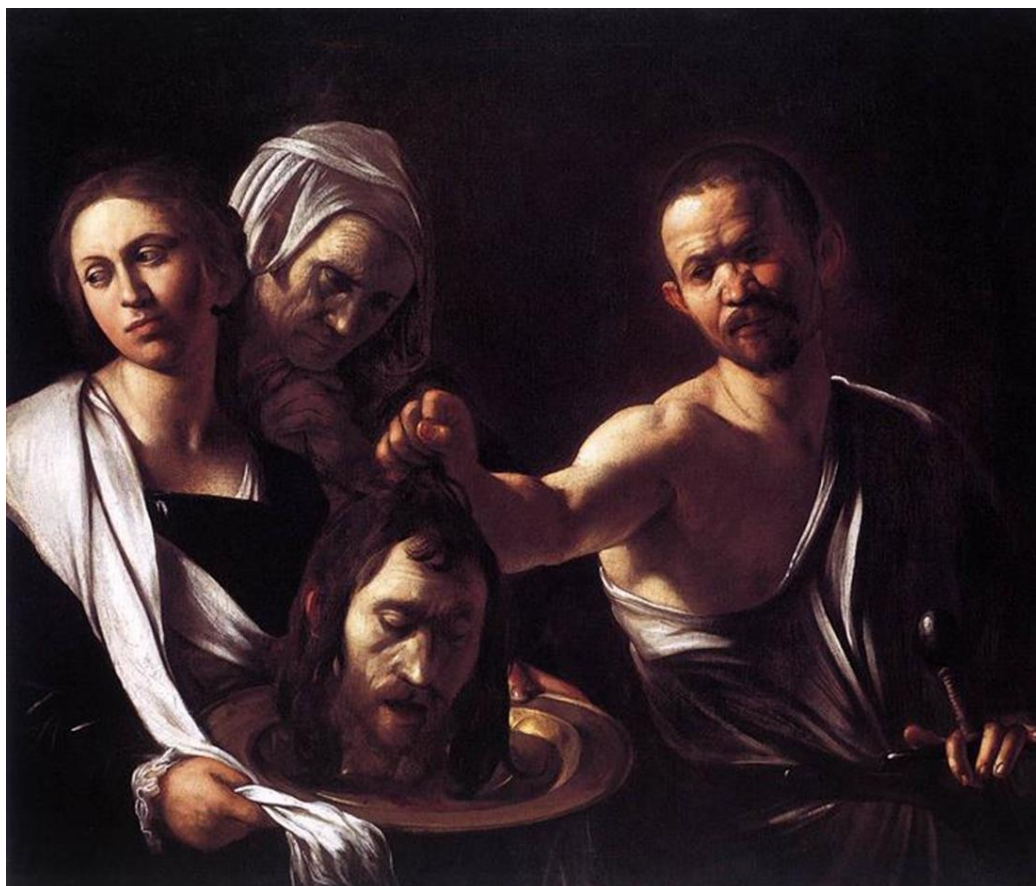
À luz do facho trêmulo, que fuma,
Em grande e silenciosa dor absorto,
Vê, nos olhos proféticos de João,

De manso perpassarem uma a uma,
As marginais paisagens do Mar Morto,
Por onde escorre, plácido, o Jordão.
(Maireles, 2017, p. 32)

No primeiro quarteto, a chegada de Manaém com “A pálida cabeça, gotejante/ De sangue” cria de súbito uma imagem emblemática de terror. Os pares intercalados das rimas “Ofegante” e “gotejante”, “pendente” e “reluzente” reforçam, de maneira sinestésica, a imagem do sangue escorrendo no “prato reluzente”, intensificadas ainda na segunda estrofe pelas escolhas no eco das consonantais “perante” e “adiante”, “gente” e “silente”. Embora não sejam descritos os movimentos sensuais da dança de Salomé ou sua beleza mortífera, na voz poética cecilianiana ela é cotejada como a responsável por apresentar a cabeça de João Batista ao público, “Estende a Salomé. Depois, perante/ Vitêlio, Antipas, Aulo, toda gente, /”. Esse gesto pode ser lido como o triunfo da vingança de Herodíada diante dos seus admiradores; é como se oferecesse a vida do santo apóstolo em sacrifício à beleza de Salomé.

Realmente, o poema não nos seduz com a evocação da dança de Salomé, ao contrário, a opção por iniciar o episódio pela morte de João Batista, após a dança, opõe a morte em sua imanência ao conteúdo vital, inerente à dança, que não surge no poema. Tal opção, por meio do choque, instaura a distância dos encantos de Salomé, e o que nos resta é o mesmo silêncio diante da dor e vazio, causados pelo olhar de João Batista. O quadro “Salomé com a Cabeça de João Batista”, de Caravaggio, ressoa no soneto Herodiade, na medida em que não são destacadas a sedução ou a beleza de Salomé. Ao contrário, Caravaggio imprime, pela predominância de tons escuros, ressaltados no vestido de Salomé, a mesma áurea silenciosa e dramática da morte de João Batista.

Figura 6: *Salomé com a Cabeça de João Batista*, Caravaggio c. 1609 (óleo sobre tela, 90,5 x 167 cm. National Gallery, Londres.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-salome-receives-the-head-of-john-the-baptist>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

O poema é construído com predomínio de substantivos concretos e adjetivos. São encontrados apenas sete verbos (volta, traz, estende, passa, findo, vê, perpassarem, escorre) que evocam movimentos fluidos ou ações marcadas no presente, concluídas no “agora”. Essa dinâmica da voz lírica mimetiza o sofrimento de João; é como se estivéssemos diante da exposição de um quadro. Contudo, o verso “Passa o prato em silêncio”, dentro da estrutura do poema, funciona como uma pausa dissonante. A palavra “silêncio” é a única que não possui um par de rima; isolada entre os conjuntos de “perante/adiante” e “gente/silente”, ela materializa um devir de mudança no ambiente “E, noite adiante/findo o festim”. Tal mudança insere ainda um outro personagem, esse que se revela entre o jogo de luz e sombra, “Fanuel, no átrio

silente, / À luz do facho trêmulo, que fuma”. A partir daí há a composição da densa atmosfera noturna, alçada a uma forma terrível de sagrado (importante para a consideração do sublime).

Fanuel é mencionado no Livro de Enoque (40: 8-14) como um dos quatro anjos que ressoam vozes de louvor a Deus. Enoque assim descreve Fanuel: “A quarta voz eu ouvi expulsando os anjos ímpios, e proibindo-os de entrarem na presença do Senhor Deus para proferirem acusações contra os habitantes da terra”. E mais adiante nos revela “E o quarto, o qual preside sobre o arrependimento e a esperança daqueles que herdarão a vida eterna, é Fanuel.” A presença de anjos na lírica cecilianiana será constante, seja como entidades divinas ou transfigurados à condição humana – como no caso do poema “A balada das dez bailarinas do cassino”, em que meninas exploradas sexualmente se tornam “anjos anêmicos” – as figuras angelicais de Cecília estão sempre no limiar entre o terreno e o divino. Aqui, Fanuel surge como testemunha sublimada pela morte de João Batista, aquele “Em grande e silenciosa dor absorto”. É algo que ecoa nos versos de “Serenata”, de *Viagem* (1939), “Há uma doce luz no silêncio/ e a dor é de origem divina”. O motivo da dor divina gera o efeito sublime em uma espécie de melancolia divina, antevista em Fanuel, e que é percorrida “nos olhos proféticos de João”; mesmo morto, ainda se fazem profecias em seus olhos.

A luz e a sombra são duas entidades da tradição romântica-simbolista por excelência. Elas denunciam, por meio dos seus contrastes de claro e escuro, um mundo não decifrável pela razão. Elas desarmonizam o império harmônico do belo. Aqui, o pavor da carnificina exposta na imagem da cabeça degolada de João Batista funciona como um fragmento da injustiça humana, o anjo observador; aquele que alegoriza o arrependimento e a esperança humana trabalha como um feixe de luz no ambiente da morte. Bachelard (p. 63), no capítulo “A verticalidade das chamas”, diz que “toda alma profunda tem seu além pessoal. A chama ilustra todas as transcendências”. Dessa maneira, os olhos de João Batista espelham para além da luz que incide no átrio, ao contrário, por serem olhos de um profeta, estão prenhes de visões; eles incorporam as margens do Mar Morto e do rio Jordão, a paisagem do entorno do Rio sagrado em que o profeta batizou Cristo.

Neste soneto, Cecília Meireles nos oferece, como dito, outra Salomé, com traços, mesmo que sutis, da humanidade encontrada nas mulheres da obra madura; no sentimento de “culpa” – não se trata mais de enaltecer seu corpo e sua beleza, mas sim de sugerir, por meio de uma linguagem melancólica, os tormentos gerados

pela mistura de poder, morte e beleza. O belo transfigurado em silêncio trágico, ou nas palavras de Cecília Meireles, “poesia é grito, mas transfigurado”; transfiguração que recai nas dores humanas. Trazer à cena o mártir João Batista e destituir os encantos da beleza maldita de Salomé em pleno momento de efervescência e euforia diante do “novo modernismo”, cujos tons coloridos de verde e amarelo e a *blague* davam a tônica do espírito da época, é andar na contramão, dar um passo em falso diante da “alegria do progresso”, é gerar o incômodo através da lembrança da interrupção da vida, ou melhor, é dizer que o destino de alguns é determinado por poderes opressivos de outros. Neste soneto, a vulnerabilidade humana e seu desejo são expostos diante dos contornos sombrios da decadência humana.

A figura de Salomé, assim como as exóticas *femmes fatales* Cleópatra, Dalila e outras mulheres notáveis da história e dos mitos, como Joana d’Arc, que compõem os sonetos inaugurais de Cecília Meireles, fazem parte de um acervo imaginário cultural e simbólico ocidental e, na formação do nosso consciente coletivo, parecem funcionar como os arquétipos norteadores da sensibilidade humana a que se refere Jung (*et. al.*, 2008, p. 136). Tais mulheres arquetípicas parecem amalgamar, simultaneamente, as ideias de terror, enlevo, fascínio e mistério; nesse sentido, parecem ser materializações em forma de mulher que concentram, se tomarmos como parâmetro as formulações sobre o conceito de sublime feitas por Edmund Burke (Burke, 1996), as ideias do sublime por excelência. Dessa forma, as figuras míticas de *Espectros* irmanam-se em um mosaico que apresenta mulheres cujos corpos e experiência são trespassados por ausência, abandono, consciência de transitoriedade, solidão e fatalidade. A propósito, sugere-se a leitura do poema de “Joana d’Arc”:

Firme na sela do ginete arfante,
Da coorte na vanguarda, ei-la às hostis
Trincheiras que galopa, *delirante*,
Frente *serena* e coração feliz.

Sob os anéis metálicos do guante,
Os dedos adivinham-se viris,
Que sustêm o estandarte palpitante,
Onde esplende a doirada flor-de-lis

Rica de *sonhos*, crença e mocidade,
A donzela de Orléans, no seu tresvario,
De mística, na indômita carreira

Sorri. Nenhum tremor a alma lhe invade!

E, no entanto, o olhar audaz e visionário
 Já tem clarões sinistros de fogueira!...
 (Meireles, 2017, p. 34)

A Joana ceciliana é construída pela insígnia da tradição heroica. Já na primeira estrofe, a jovem adolescente é desenhada como uma alegoria equestre: “Firme na sela do ginete arfante/Da coorte na vanguarda, ei-la às hostis/Trincheiras que galopa”. Diferente das figuras eróticas de Cleópatra e Dalila, em que nos são revelados traços físicos como vetores de morte, a “feminilidade” de Joana d’Arc está ausente neste soneto, semelhante à outra heroína Judite³⁶. Do seu corpo sabemos apenas que “Os dedos adivinham-se viris” e do “olhar audaz e visionário”. A adequação a cada personagem realizada pela voz poética em *Espectros* nos permite identificar, por meio da linguagem empregada no poema, que se trata de enaltecer não a beleza da Donzela de Orléans, mas sua atuação na história como heroína. Deste modo, tem-se na segunda estrofe a cristalização de Joana d’Arc como “soldado”; não à toa foram evocados aspectos masculinos na postura viril dos dedos da heroína. Tal virilidade se relaciona com o gesto de sustar “o estandarte palpitante”. A representação da flor de Lis, como símbolo da França, invade a cena com seu esplendor dourado.

No que se refere à dignidade que acompanha a trajetória de Joana d’Arc, destacamos o fragmento que compõe a peça de teatro *A donzela de Orléans* (1801), de Friedrich Von Schiller, com o intuito de aproximar o soneto de *Espectros* à tradição de Joana d’Arc como símbolo heroico e guia espiritual. Na cena VII do teatro de Schiller, Joana diz:

JOHANNA.³⁷
 Morra, amigo! Por que tremes com a aproximação da morte?
 O irrevogável apocalipse dos mortais?
 Olha-me! Nascida uma donzela pastora;
 Esta mão, acostumada ao pacífico cajado,

³⁶ Tratamos do poema, “Judite” na seção “A longa noite simbolista: a estética do *fin-de- siècle* e a lírica de Cecília Meireles”.

³⁷ Tradução livre do inglês: “Die, friend! Why tremble at the approach of death? / Of mortals the irrevocable doom? / Look upon me! I’m born a shepherd maid;/ This hand, accustomed to the peaceful crook,/ Is all unused to wield the sword of death./ Yet, snatched away from childhood’s peaceful haunts,/From the fond love of father and of sisters,/Urged by no idle dream of earthly glory,/ But heaven-appointed to achieve your ruin,/Like a destroying angel I must roam,/Spreading dire havoc around me, and at length/Myself must fall a sacrifice to death!/ Never again shall I behold my home!/ Still, many of your people I must slay,/ Still, many widows make, but I at length/Myself shall perish, and fulfil my doom./Now thine fulfil. Arise! resume thy sword, /And let us fight for the sweet prize of life.” Schiller (2004, p.58).

Não se adapta a segurar a espada da morte.
 Mas roubada das tranquilidades da infância
 Do amor de pai e irmãs
 Instada não por sonhos de glórias terrenas
 Mas escolhida pelos céus para trazer a ruína
 Como um anjo destruidor devo vagar
 Espalhando o caos ao meu redor, e por fim
 Deverei eu mesma cair em sacrifício à morte!
 Nunca mais hei de contemplar meu lar!
 Muitos dos seus deverei matar,
 Muitas viúvas hei de criar, mas por fim
 Deverei eu mesma perecer, e cumprir meu destino.
 Cumpre o teu. Levanta-te! Pega tua espada,
 E lutemos pela doce recompensa da vida.

Cecília Meireles reforça a imagem de Joana d’Arc³⁸ como um dos mitos históricos da cultura ocidental, no que se refere a força e mistério que envolvem a figura da mulher. O trajeto descrito pela voz poética sublima Joana d’Arc ao apresentá-la como um ser que transcende a própria morte; mais que isso, o poema parece condensar em suas estrofes as três crenças que percorrem a história da donzela de Orléans: a de heroína, a da bruxa e a da santa. Essa transfiguração acompanha Joana d’Arc, conferindo-lhe *status* de beatitude – “Nenhum tremor a alma lhe invade!/ E, no entanto, o olhar audaz e visionário/ Já tem clarões sinistros de fogueira!...”. É por um sentimento profético que compreendemos sua morte; no entanto, não há sofrimento, mas um estado contemplativo diante do horror que a esperava. Em “Joana d’Arc”, a história da donzela de Orléans permite o registro claramente delineado de uma epifania sublimada na dor. Semelhante ao filme de Carl Theodor Dreyer, *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), Cecília nos apresenta em seus aspectos os mesmos sentimentos de *pathos*, de loucura e do heroísmo em sua donzela francesa.

³⁸ Segundo relatos históricos, Joana D’Arc nasceu na França, mais ou menos no ano de 1412. Ficou conhecida por participar da Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453), da qual a França saiu vitoriosa. Entretanto, após a vitória da França, a nobreza representada pelo rei Carlos VII entrega Joana D’Arc para os ingleses. Joana foi morta, queimada na fogueira, sob a acusação de bruxaria. No ano de 1909 é autorizada sua beatificação e em 1920 o Papa Bento XV concede a canonização de Joana d’Arc.

Figura 7: Maria Falconetti como Joana d’Arc



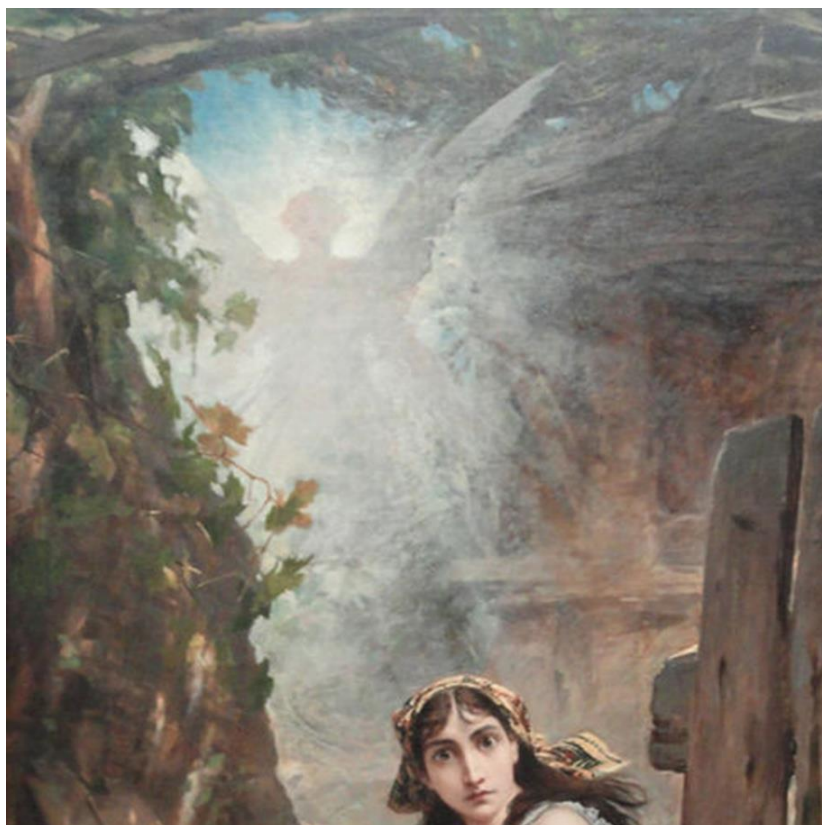
Fonte: Filme *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer.

Uma heroína com a insígnia “doirada flor-de-lis”, indicando devoção à nação francesa, mas com estados emotivos que prefiguram a dimensão do cotidiano e da humanização que marcará a poesia futura de Cecília Meireles: Joana d’Arc é uma guerreira, uma santa, mas também é uma menina.

Desse modo, a voz poética nos revela o estado emotivo da donzela de Orléans, “delirante, / Fronte serena e coração feliz.”, muito próximo da declaração “SERENA DESESPERADA”, encontrado no poema “Epitáfio da navegadora”, de *Vaga Música* (1942). Esse semblante, cujos traços permitem associá-los à aura de mulher santa e justa, também podem sugerir seu caráter humano, talvez a inocência juvenil. Pedro Américo (1883) retrata Joana d’Arc em sua aparência de menina com os braços desnudos, em posição de prece, ajoelhada entre flores e um jarro. Seus cabelos estão soltos, porém ornamentados com um lenço que permite a visualização limpa do seu rosto. Entretanto, além dos seus aspectos humanos, a presença joânica está envolta

por uma espiritualidade trágica denunciada na figura turva do anjo ascendido aos céus e no espanto dos seus olhos, esses que se direcionam àqueles que a olham.

Figura 8: *Joana d’Arc ouve pela primeira vez a voz que lhe prediz o seu alto destino* (detalhe), Pedro Américo, 1884 (óleo sobre tela, 229 cm x 156 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro)



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/joana-d-arc-pedro-am%C3%A9rico/VAHbSMW-CIO7jQ>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

A reincidência dos olhos que testemunham as cenas trágicas de *Espectros* é marcada na *femme fatale* seduzindo seu amante – “Cerra os olhos Cleópatra, indolente” – na heroína judia, com o gesto de precaução – “Judite espia;/ Entra na tenda” – e na bruxa de “Sortilégio” – “Chispas no olhar oblíquo, ígneos tons na guedelha”. Entretanto, no soneto “Joana d’Arc”, o “olhar audaz e visionário” parece ligar-se ao mesmo olhar profético de João Batista na sua dimensão sublime de mártir; Joana d’Arc, na sua condição humana, almeja o encontro com divino.

Como se pode notar, em “Joana d’Arc”, a experiência do presente é envolta por prefigurações visionárias e augúrios, configurando uma experiência em que a

dimensão do onírico corresponde à epifania em estado de devir. No primeiro caso, por se tratar de poema colhido de matéria histórica e lendária, há o aproveitamento poético da cosmovisão do maravilhoso que envolve a vida de Joana d'Arc: a mártir visionária, em meio ao ímpeto da batalha, antevê as fogueiras, em plácido delírio, às chamas que haverão de consumi-la. Por seu turno, os versos de “Maria Antonieta” podem ser vistos como contraponto aos de “Joana d'Arc”, e embora Cecília Meireles recupere duas figuras populares da cultura francesa, ela sacraliza a primeira para profanar a segunda:

Roda a carreta vagarosa. E nela,
Mãos atadas às costas, a rainha,
Após reveses tantos ainda bela,
Para o suplício estúpido caminha.

No porte majestoso não revela
Senão desdém. Que mágoa, que a definha,
O seu orgulho cauteloso vela.
E a boca aristocrática e escarninha

Sorri à multidão, que, aglomerada
Na praça, freme, ansiosa de vingança
Enquanto, vislumbrando a guilhotina,

A austríaca relembra, emocionada,
A hora gloriosa em que chegara à França,
Nos seus tempos felizes de delfina...
(Meireles, 2017, pp. 34-35)

É interessante notar como a poeta se utiliza de duas imagens femininas, aproximadas por seus traços culturais, para compor contrastes simbólicos. Aqui, em “Maria Antonieta”, o campo semântico dado pelas palavras “desdém”, “mágoa”, “definha”, “orgulho”, “escarninha” dão-nos uma visão da decadência a qual a aristocracia francesa enfrentava, e também um prelúdio da transposição dos valores aristocráticos à burguesia. Enquanto uma, Joana D'Arc, corresponde ao sagrado, à espiritualidade, a outra, Maria Antonieta, corresponde ao profano, na medida em que cede à vaidade, aos costumes e prazeres que o mundo oferece; esse traço se torna mais significativo na medida em que a voz poética descreve o sorriso de ambas: Joana d'Arc nos oferece, através de seu riso, certa tranquilidade “espiritual”; já em Maria Antonieta, o riso torna-se resposta, riso como confronto àqueles que zombavam de seu sofrimento - é o riso soberbo da aristocracia. Tais dicotomias, transferidas às imagens dessas mulheres históricas, nos mostram a preocupação de Cecília Meireles em evocar em seus poemas o retorno de um passado que não pode ser dissociado

do nosso imaginário. Talvez essa atração pelo passado seja um dos motivos de reservas de parte da crítica contemporânea ao surgimento de *Espectros* que reservou à sua autora a pecha de copista de autores simbolistas³⁹. Outro soneto, tecido a partir de histórias femininas marcadas pelo trágico, de *Espectros*, é “Noite de Coimbra”:

Oh noite encantadora! Além desliza,
 Todo banhado de um palor de opala,
 O Mondego do sonho, que se embala
 Ao caricioso suspirar da brisa.

Noite morna de amor: – tudo se cala.
 Argêntea, a lua, pálida e indecisa,
 Não se sabe se anseia ou se agoniza,
 Tão langue e fria pelo azul desmaia.

...E no jardim do paço adormecido,
 Onde namoram rouxinóis as flores,
 Em que o luar põe brancuras de alabastro,

E onde uma fonte escorre, num gemido
 De alguém a relembrar mortos amores,
 D. Pedro beija a boca de Inês de Castro.
 (Meireles, 2017, pp. 35-36)

Neste soneto, Cecília Meireles nos transporta ao drama de D. Inês de Castro, a “rainha póstuma” de Portugal. Se pudéssemos traçar uma linha divisória que marca as mulheres de *Espectros*, diríamos que este poema se volta à imagem avessa das *femme fatales*. Não figura o elo sensual tão comum a Cleópatra, Dalila e Herodíada, ao contrário, há um certo trabalho de diluição nos versos que nos leva à imaterialização dos corpos. Na primeira e segunda estrofes a voz poética apresenta “a noite encantadora” com palavras que evocam aspectos fantasmagóricos, palavras como “palor”, “Argêntea”, “lua”, “pálida”, “fria” e “langue”, que modalizam a atmosfera criando um espaço espiritualizado.

Já na terceira estrofe, a noite é povoada por rouxinóis; desde o mito de Procne ao poema de Keats, “Ode a um rouxinol”, ou como demonstra *Romeu e Julieta* (Ato III, Cena V), de Shakespeare, em que o canto do rouxinol é ouvido no encontro que antecede a morte dos amantes, essa ave canora está associada à morte; talvez isso se deva ao fato de seu canto ser mais facilmente audível à noite, como uma espécie de beleza suave irradiada da escuridão. Em “Alguém a relembrar mortos amores”, Cecília Meireles constrói o encontro de D. Inês de Castro com D. Pedro na chave da tensão dos amores interrompidos, tal como a fugacidade do tempo, marcada nos

³⁹ Sobre a recepção de *Espectros* ver a seção “O livro de estreia”, no capítulo 1 deste trabalho.

versos finais do soneto com o beijo dos amantes – único traço corpóreo do poema. O esforço empreendido pela poeta talvez seja extrair do tema inesiano a força reveladora do mal que sempre nos assombra; nossa vulnerabilidade diante do mistério do signo da morte. No canto terceiro d’*Os Lusíadas*, Camões apresenta Inês de Castro dignificada:

[...] Tais contra Inês os brutos matadores,
 No colo de *alabastro*, que sustinha
 As obras com que o Amor matou de amores
 Aquele de *depois* a fez Rainha,
 As espadas *banhando* e as brancas *flores*,
 Que ela dos olhos seus regadas tinha,
 Se encarniçavam, férvidos e irosos,
 No futuro castigo não cuidadosos.
 [...] Assi como a bonina, que cortada
 Antes do tempo foi, cândida e bela,
 Sendo das mãos *lacivas* maltratada
 Da *minina* que a trouxe na capela,
 O cheiro traz perdido e a cor murchada:
 Tal está morta, a *pálida* donzela,
 Secas do rosto as rosas perdida
 A branca e viva cor, co a doce vida.

As filhas do *Mondego* a morte escura
 Longo tempo chorando memoraram,
 E, por memória eterna, em fonte pura
 As lágrimas choradas transformaram.
 O nome lhe puseram, que inda dura,
 Dos amores de Inês, que ali passaram.
 Vede que fresca fonte rega as flores,
 Que lágrimas são a água e o nome *Amores*.
 (Camões, 1977, p.160, grifo nosso)

Em alguns versos de “Noite em Coimbra” aparecem referências ao canto de Camões, pois se trata do mesmo cenário, das mesmas personagens, entretanto, no soneto de Cecília Meireles, a condensação dos elementos ganha força poética no seu apelo sugestivo, gerando uma violência irresistível que se apresenta na atração *post-mortem*. A violência com que nos atraí o sublime, neste soneto, se apresenta a partir da inexorável imortalidade do amor de Inês de Castro e D. Pedro. A construção dos túmulos em Coimbra, no Mosteiro de Alcobaça, em meados do século XIV, materializa o desejo de D. Pedro em deixar viva a lembrança histórica do seu amor pela “rainha morta”. Os sepulcros são considerados obras poéticas da escultura gótica. A disposição dos túmulos – ambos se encontram voltados um para o outro – e a narrativa esculpida nas tumbas nos relatam um encontro espiritual, guiados pelo amor sacro de Cristo e Virgem Maria, ou seja, algo que transcende as ruínas do tempo.

Diferente de Camões, a poeta se vale da dicção sugestiva própria do simbolismo para compor seus versos. Não se trata da referência dos acontecimentos que envolveram a morte de Inês de Castro, mas de sublimar a atração que exerce um amor que se pretende ser vivido além da morte. Segundo Schiller, o objeto sublime se apresenta em dois tipos:

O objeto sublime é de dois tipos. Ou nós o relacionamos com nossa faculdade de apreensão e sucumbimos na tentativa de formar uma imagem ou um conceito dele; ou então o relacionamos com nossa faculdade vital, considerando-o como um poder contra o qual o nosso se reduz a nada. Contudo, embora tanto num caso como no outro o objeto nos dê o sentimento penoso de nossos limites, não fugimos dele, mas somos, pelo contrário, atraídos com uma violência irresistível. (Schiller, 2011, p.60)

No soneto ceciliano, há a atmosfera do belo, em idílio noturno, a acentuação da imagem do rio Mondego brilhando com uma pedra preciosa, o luar de mármore, os rouxinóis e as flores. Está-se até então imerso na atmosfera do belo, numa aprazível fruição da “noite Coimbrã”: “Oh noite encantadora! Além desliza/ todo banhado de um palor de opala, /O Mondego do sonho, que se embala/ Ao caricioso suspirar da brisa.”. Todavia, pairam sobre Coimbra os acontecimentos trágicos de Inês de Castro; o infeliz casal, Inês e D. Pedro, surge ao final do poema e toda a beleza construída é sorvida pelo elemento macabro do último terceto do poema, em que “uma fonte escorre, num gemido/de alguém a relembrar mortos amores”. Aqui o sublime se manifesta não como algo declarado, mas como a irrupção fantasmática da lembrança trágica que confere coerência às metonímias anteriores. A noite de amores que vínhamos fruindo consagra especificamente o amor dos mortos. Eros e Tânatos. O idílio é soterrado pela lúgubre elegia.

Há, em *Espectros*, um convite a se voltar os olhos para o passado, ou como afirma Octavio Paz (Ibid. p.110) “os poetas passaram a ser canais de transmissão do antigo espírito religioso, cristão e pré-cristão. Analogia, alquimia, magia: sincretismos e mitologias pessoais”. A começar pelas figuras bíblicas em “Sansão e Dalila”, “A Belém”, “Ecce homo!”, “Herodíada” e “Judite”, também são apresentados no soneto “Brâmane” o misticismo e epifania hindu, as figuras históricas presentes em “Cleópatra e Marco Antônio”, “Dom Pedro e Inês de Castro”, “Maria Antonieta”, “Nero” e “Átila” e por fim, em “Sortilégio”, a caricata bruxa, atestando a heterogeneidade dos temas na poesia da jovem Cecília Meireles.

Cabe ressaltar a adoção da forma fixa. Todos os poemas são sonetos que exploram as diversas faces do sublime, “encarnadas” em figuras femininas. A relação entre atração erótica e morte, nas *femmes fatales*, Dalila e Salomé; a dignidade da morte em Judite; a santidade, a magnificência e o delírio em “Joana D’Arc”, o sublime elíptico, apresentado com ressonância sutil em “Noite em Coimbra”, controverso à beleza terrificante das *femmes fatales*. O soneto “Sortilégio”, na caricatura da bruxa, não parte da dicção propriamente do sublime, mas do grotesco, categoria oposta, mas em constante tensão com o sublime. Em comum entre todas essas figuras está o trágico, a aura da morte, o exotismo, a maravilha, o sobrenatural. Essas mulheres sublimes poderiam ser interpretadas como a ronda de Espectros anunciada pelo poema de abertura, mulheres colhidas dos mitos, da história e da fantasia para conferir contorno à dimensão do mistério.

Em outras palavras, seja por influxos estéticos e do pensamento a ela contemporâneo, seja pela permanência da tradição, a obra de Cecília Meireles sempre parece ter contemplado com interesse o repertório estético do romantismo e do simbolismo, em que o sublime, o encantamento e o fascínio pelo mistério têm papel destacado. Com efeito, a poeta utiliza-se dos recursos estéticos românticos e simbolistas nos dois períodos de sua produção (ou seja, na obra de estreia e na obra madura) e, por mais que no primeiro livro, *Espectros*, eles apareçam de forma mais acentuada – tanto na forma como no conteúdo – eles se mantêm ao longo de sua produção, encontrando no motivo feminino e na dicção sublime ambiente propício a preservarem-se e evoluírem em uma expressão poética dotada de identidade única, singular, consciente de seu lugar histórico, como obra moderna, por um lado e, por outro, herdeira de uma rica genealogia.

3.2 O encantamento do cotidiano atrelado às mulheres anônimas da obra madura⁴⁰

O componente sublime da poesia de Cecília Meireles que interessa às nossas considerações reside precisamente no aspecto transcendente, místico e espiritualizado de sua poesia. À nossa perspectiva ainda interessa a representação de mulheres efetuada por essa linguagem que, em Cecília Meireles, relaciona-se ao inefável e ao transcendente. Se adotássemos, pois, os lugares-comuns veiculados por certa vertente da crítica, sugeriríamos que o sublime é justamente o mecanismo de alheamento da experiência que transcende a realidade comum, contribuindo à imaterialização das figuras femininas em Cecília Meireles, que surgiriam, sob essa perspectiva, destituídas de corpo e identidade, reforçando a tese da “assexualidade” da escritura cecilianiana⁴¹.

Ana Maria Domingues de Oliveira, no artigo “Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles”, propõe a releitura da obra cecilianiana numa perspectiva pouco difundida até o momento, ou seja, a partir de um olhar que se volte à procura de temas que marquem a presença da representação feminina em Cecília Meireles, como questionamento dos paradigmas mais tradicionais, que relacionam a sensibilidade lírica de Cecília Meireles a uma dicção neutra, imaterial, alienada em relação à condição feminina. A propósito dessa tendência crítica, diz Ana Maria Domingues de Oliveira: “a leitura que, *grosso modo*, se tem feito da obra de Cecília Meireles está já condicionada a encontrar, em seus textos, um modelo de feminino que se considera inerente à obra da poetisa, ou seja, etéreo, espiritual, alienado, assexuado, incorpóreo” (Oliveira, 2010, p. 2). Entretanto, Oliveira concentra seu estudo nas obras de Cecília Meireles consideradas maduras – *Viagem*, *Vaga Música*, *Mar Absoluto* e *Outros poemas* e *Retrato Natural* – não contemplando as figuras femininas presentes já em *Espectros*.

Nesse sentido, adotamos a perspectiva oposta: cremos que a poesia que “fala” ao transcendente, ao sobrenatural, enfim, ao sublime, não está desvinculada da experiência, mas nasce como abertura da própria experiência ao encantamento e ao

⁴⁰As discussões que figuram nessa seção foram contempladas no artigo “Sublime feminino em Cecília Meireles”, publicado em 2019, na Revista: *Texto Poético*: ISSN:1808-5385, v.15, n. 28, p. 401- 428, em coautoria com Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

⁴¹ Foram tratados desses aspectos no capítulo 1 deste trabalho, “*Espectros*”, e retomados pontualmente no capítulo 2, “Sublime Feminino”.

mistério que, embora indefinível, pode ser intuído. Com efeito, ao longo de sua obra, Cecília Meireles constrói um mosaico de imagens femininas que orbitam em torno de representações que ora remetem ao mundo místico-religioso, ora estão prenhes de humanidade e vinculadas ao cotidiano. Entretanto, no que se refere ao pendor místico da lírica ceciliana, constata-se que, mesmo quando debruçada sobre a vida comum, a sensibilidade da poesia de Cecília Meireles manifesta-se às voltas com motivos envoltos por magia, mistério e fatalidade, os quais remetem à tradição do sublime, mais claramente discernível no livro de estreia, publicado em 1919.

Essa panóplia de temas, com efeito, já se encontra em *Espectros*, o incompreendido livro inaugural de Cecília Meireles que, embora desprezado por boa parte da crítica da autora como obra imatura, já parece portar as linhas de força de sua poesia futura, sobretudo, no que concerne à associação da mulher com a tragédia, com a morte, com o inescrutável e com o onírico, elementos que habitam a dimensão do sublime. Ao reaparecerem na obra madura de Cecília Meireles, os motivos oriundos da tradição do sublime parecem sofrer um processo de ressignificação que não apenas denota a evolução da linguagem poética de Cecília Meireles, mas parecem problematizar a próprias convenções da estética do sublime. É o caso do poema “Sereia”, de *Viagem* (1939):

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...

Na sua voz transparente
giram sonhos de cristal.
Nem ar nem onda corrente
possuem suspiro igual,
nem os búzios nem as violas,
ai!
nem as violas nem os búzios...

Tudo pudesse a beleza,
e, de encoberto país,
viria alguém, com certeza,
para fazê-la feliz,
contemplando-lhe alma e corpo,
ai!
alma e corpo contemplando-lhe...

Mas o mundo está dormindo
em travesseiros de luar.

A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.
(Meireles, 2001, p.279)

A mulher-sereia está intimamente ligada ao imaginário primitivo ocidental, instância que sugere suas diversas representações nas artes, dentre as quais a mais famosa encontra-se na *Odisseia* de Homero. A ideia do corpo feminino hibridizado, metade humana, metade animal – no caso da sereia, através do corpo de pássaro e busto de mulher, ou corpo de peixe e busto de mulher – não deixam de conferir à imagética das sereias o caráter erótico, capaz de enfeitiçar e seduzir:

[...] Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o *canto* delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa. *Enfeitiçado* será pela voz das Sereias maviosas. Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme. [...] (Homero, 1970, p. 36-572, grifo nosso).

A referida passagem da *Odisseia* concentra motivos centrais do imaginário sobre as Sereias que repercutem no poema de Cecília Meireles; tanto os monstros imaginados por Homero como a entidade sonhada por Cecília Meireles encontram na voz e no canto os vetores de morte. Nesse sentido, a imagem da sereia contém um jogo místico com o lado oculto da mulher – reforçado, sobretudo, no imaginário medieval, através dos bestiários. Senhora dos segredos, oficiante privilegiada de cultos anteriores ao cristianismo, a mulher, para o imaginário ocidental, encarna o potencial místico do que apenas pode ser conhecido em partes (como o próprio corpo da sereia), sempre velando outras faces, escondendo na sedução a morte, no erotismo a finitude, no canto o engano. O caráter híbrido da sereia faz jus à dubiedade com que a mulher é vista no Ocidente, ser inclinado ao oculto, sobre o qual pesa o signo da queda, da perdição, do perigo. Circe tem em comum com Calipso, Medeia ou mesmo Eva esse elemento volátil que a sereia tão bem apresenta; seu caráter bestial e sua sedução insidiosa parecem ser alegorias da *hybris* grega ou do pecado cristão, do mal, enfim.

Subvertendo esses paradigmas, Cecília Meireles nos oferece outro canto, desmistificando a tradição que vincula o canto da sereia ao ludíbrio mágico. Não fortuitamente, o que se manifesta no poema “Sereia” é, primeiramente, a melodia de

um sopro ruidoso, evocado através de murmúrios – daí a voz feminina ser desencantada neste poema. Ao construir o poema por meio de recursos estilísticos arraigados na tradição das canções, como reiteração da interjeição “ai!” presente em todas as estrofes e também as palavras pertencentes ao campo semântico sonoro: canto/pranto, búzios, violas, boca, corrente, ar, o poema busca evocar a musicalidade, elemento tão caro ao simbolismo. O poema é o próprio canto da sereia, entoado não como chamariz de homens incautos, mas como expressão do sofrimento dessa mulher que se metamorfoseia em sereia; ornamentado de beleza, seu canto é sua morada e seu túmulo. Daí a voz feminina ser ressignificada pelo poema: o canto da sereia não atrai, mas expressa uma individualidade, não é objeto, mas protagonista.

Dessa maneira, o sublime feminino ceciliano gera uma representação mitológica às avessas; a sereia greco-romana converte-se em uma entidade própria da mitologia pessoal de Cecília Meireles, ocupando a função de reveladora da imensidão de um som que ecoa no desconhecido. “Nem os búzios nem as violas” conseguem imitar o som como o encontrado na sua “voz transparente” onde “giram os sonhos de cristal”. A Sereia ceciliana é rebaixada à esfera dos acontecimentos de um mundo que permanece em estado dormente, à espera de algo que o sensibilize ao ponto de despertá-lo. Contudo, seu canto, evocado por tons fúnebres, se converte em símbolo de privação. Em “Sereia”, a finalidade do seu canto está em ajudar o mundo a sonhar; não é a sua vontade ou seus desejos que são colocados em primeiro plano.

Cabe ressaltar que ao utilizar de influências simbolistas para composição desse poema, como por exemplo a evocação de imagens que remetem ao místico/religioso (os búzios e as violas), as rimas, a condensação do tema em um único símbolo (sereia), Cecília Meireles afirma sua identidade poética – a poeta se utiliza do mito da sereia para desmistificar o próprio mito e inserir, através do mito da “Sereia”, o papel da poesia e sua difusão em/na sociedade: diferentemente da sereia, como representação da *femme fatale* romântica, o canto (poético) dessa mulher anônima caminha para uma única função: ajudar um mundo em estado de adormecimento. Mas, ao passo que “A mulher do canto lindo/ajuda o mundo a sonhar,” esse mesmo canto “[...] a vai matando”.

Daí a subversão mítica: o canto da sereia não atrai os homens para o devaneio e para a morte, ao contrário, sua voz e seu canto matam à ela própria. Contudo, a morte que a espera é plasmada através do signo da privação; sua vida não é vivida

para si mesma, e é isso que, se adotarmos a orientação de Burke (1993), conferir-lhe-ia dignidade, esse privar-se da sua vida, num estado de sublimação e apagamento. Segundo Burke (1993, p.76), “todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio”. O canto da sereia ceciliana parece ser precisamente essa força de auto aniquilação e redenção alheia que a arte representa; nesse sentido, pode ser compreendido como uma alegoria da arte engendrada de acordo com as orientações do sublime. Em “Noturno”, de *Viagem* (1939):

[...] Minhas tranças descem pela casa abaixo,
entram nas paredes, vão te procurar.
Envolvem teu corpo, beijam-te os ouvidos.
- Querido, querido, devias voltar.
[...] Partem os meus olhos, parte minha boca,
na noite deserta, ninguém vê passar,
pedaço a pedaço, minha vida inteira,
nem na tua casa me escutam chegar.

Meu quarto vazio só pensa que durmo...

Coitado de quem está sozinho
e assiste seu próprio sonhar!
(Mireles, 2001, p. 271)

Em “Noturno”, a vigília fragmenta a consciência lírica, demanda o bem perdido, o amado querido, dissipando tranças, olhos, bocas, e tantas outras partes de si, em uma demanda noturna que esbarra no veto do luto, no quarto vazio, em que a experiência de solidão e fragmentação confinam com o duplo – ao eu lírico é permitido contemplar seu próprio sono solitário, sono esse que guarda, hermeticamente, o sonho. A própria experiência da impossibilidade é que serve de combustível ao sublime; ela é uma forma de sublime que repousa sobre objeto irrepresentável, localizado muito além da enunciação: é o luto, é a demanda pelo inalcançável que confina a transcendência à esfera do devir; vê-se o ato de sonhar, mas não o sonho, demanda-se a companhia do bem amado, mas só é possível a reafirmação da solidão – ao fim, só é possível que o eu lírico vele o sono de seu duplo. A emblemática enlutada mulher de tranças compridas que medita em vigília no poema “Noturno” possui aguda consciência feminina. A cosmovisão que envolve o poema é, de fato, sensível ao mistério e às abstrações transcendentais, mas a sensibilidade a essas esferas parte da concreta condição de mulheres. Em “Cantiga do Véu Fatal”, de *Vaga*

Música (1942), o motivo feminino delineado por Cecília Meireles emerge da frágil relação entre o eu feminino e um Outro, a partir de situações cotidianas:

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!

Que se levanta um escarcéu,
por esse fino tecido
de alças de silêncio urdido!

Por causa do teu chapéu,
por causa do teu vestido,
vai morrendo teu marido!

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

Com isso, irá ter ao céu.
E tu, de rosto garrido,
haverás véu bem comprido!

Esse vai ser o troféu
de tanto ai, tanto gemido,
tanto tempo arrependido.

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.

E tu, de pluma e de véu,
de lábio bem colorido,
de anel e colar brunido,

brilhando no teu chapéu,
cintilando em teu vestido,
pelo braço ressequido
do companheiro morrido!
(Meireles, 2001, pp. 367-368)

Observa-se, neste poema, a construção de dois microcosmos que se tocam: a esfera cotidiana, palco da transitoriedade humana, e a morte. Contudo, há diferenças significativas entre esses mundos. Enquanto a representação feminina desenha-se por meio de objetos que lhe atribuem certa condição de poder – chapéu, vestido, véu, anel e colar – a figura masculina ganha contornos moribundos – rosto garrido, braço

ressequido, transido, “mal comido” e “mal-roupido”. Nesse sentido, e num primeiro momento, poderíamos pensar que se trata de uma cantiga em que ressumbra o *memento mori* ou uma alegoria que, simbolicamente, retoma a tradição do motivo *vanitas*.

Entretanto, se invertemos a perspectiva, notaremos a ausência da identidade feminina; o que temos se aproxima mais de um autômato que acompanha mecanicamente seu marido. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (1967, p.5) assim escolhe sua epigrafe⁴²: “Que desgraça ser mulher! Entretanto, a pior desgraça quando se é mulher é, no fundo, não compreender que sê-lo é uma desgraça.” Dada nossa cultura patriarcal-cristã, a mulher sempre esteve subjugada a assumir determinados comportamentos sociais. Especificamente, os vinculados às condutas que comprovassem sua *mulheridade*⁴³. Diante disso, o processo de ornamentação no corpo feminino, denunciado pelo eu-lírico, pode ser entendido como projeções de um-outro-masculino que viola o eu-feminino ao criar objetos (chapéu, vestido, anel, colar) para sua contemplação. A relação de servidão masculina atribuída aos objetos que compõem esta mulher “[...] Por causa do teu chapéu/ por causa do teu vestido/ vais matando o teu marido [...]” (Meireles, 2017, pp. 367-368) evocam o motivo da “A bela dama sem misericórdia” de Keats:

Eu vi pálidos reis e também príncipes,
Vi guerreiros, que gritavam, em nervos:
“A Bela Dama sem misericórdia
vós trata como servos!”
(Keats *apud* Praz, 1996, p. 179)

Entretanto, por mais que se acentuem seus traços diabólicos como “uma bela dama sem misericórdia” e esses ressaltem nuances tradicionais das *femmes fatales*, aqui a figura feminina em “A cantiga do véu fatal” é um tanto mais complexa. À medida em que as estrofes se constroem, o eu-lírico nos insere no desenho do seu trajeto fúnebre. Vemos o marido em seu processo de decomposição, ao passo que a voz do

⁴² Em “*O segundo sexo II, A experiência vivida*”, Simone de Beauvoir cita Kierkegaard.

⁴³ O termo *mulheridade*, segundo *O dicionário crítico do feminismo*, “[...] parte-se do princípio de que homens e mulheres não interiorizam o gênero de maneira mecânica, mas que seus desejos e expectativas estão em conflito com as determinações sociais da diferença dos sexos (Dejours, 1998). A análise desse conflito está centrada na investigação da relação subjetiva com o trabalho. Nessa perspectiva, masculinidade e feminilidade designam a identidade sexual: a capacidade de “habitar” e amar seu próprio corpo e de desfrutar dele nas relações eróticas; enquanto isso, virilidade e mulheridade designam o conformismo em relação às condutas sexuais exigidas pela divisão social e sexual do trabalho [...] (Molinier; Welzer-Lang, 2009 p. 103)

poema culpa os acessórios dessa figura feminina. A relação de dependência entre o “outro” e esse “eu” feminino se dá pela negação da vida diante desse “fino tecido/ de alças de silêncio urdido”. É por esse “silêncio urdido” que Cecília Meireles desestabiliza no nosso imaginário a representação da mulher maldita, pois não se trata de um símbolo universal; essa mulher descrita por esses objetos pode ser reduplicada infinitamente. Ao passo que é estilizada por seu véu, seu vestido e chapéu, se torna anônima; tal representação esvazia a identidade feminina, tornando-a nenhuma, pois os objetos que são matizados na sua figura são criações dos desejos masculinos, são simulacros que garantem uma morte regada de prazer e horror. Em carta⁴⁴ endereçada aos amigos portugueses – Diogo de Macedo, Manuel Mendes, Luís de Montalvor, José Osório de Oliveira e Raquel Bastos – sobre a morte de seu marido Fernando Correia Dias, Cecília testemunha sua angústia diante de um ritmo inexorável que se vê impedida de modificar:

[...]. Porque eu levei 13 anos sobre essa tragédia, tentando dominá-la –as formas, e dando-me, dando-me, dando-me, infinitamente, sob todas as formas num sacrifício contínuo a um destino que estava sempre adivinhando. Que adiantou? Que a fatalidade se retardasse? Nem isso. Tudo está previsto, fixo e há um ritmo inexorável [...] Há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato. [...] Falo como quem viveu abolindo pouco a pouco todas as contingências. Como quem foi deixando de querer uma por outra, todas as coisas que os outros acham necessárias, e se limitou a viver do sonho já sem acção e sem palavra, com o amor reduzido a um êxtase e a um símbolo, eternizando o instante do passado mais desejado que vivido. Mas pairava sobre essa renúncia um grande sentimento do universal, divinamente aceito. Queria que fosse sempre assim, até o fim. Até o fim natural. Nem o meu heroísmo serviu para nada. Então, para quê viver? (Meireles, 1936).

Nesse fragmento comovente de sua carta, Cecília confessa: “há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato” (Meireles, 1936, p. 5). Nota-se que a poeta elenca três estágios da tragédia: a morte, o suicídio e o assassinato. A tríade, na visão de Cecília Meireles, sugere que a morte não é um correspondente finito, ela se desdobra no outro com dupla função: uma positiva e outra negativa. Diante disso, quando Cecília Meireles declara que passou 13 anos “e dando-me, dando-me, dando-me, infinitamente, sob todas as formas num sacrifício contínuo a um destino que estava sempre adivinhando”, ela nos oferece um testemunho das experiências que parecem ter gerado todas essas mulheres que

⁴⁴ Carta publicada pela revista *Terceira Margem*, Porto, Portugal, em 1998.

emergem em seu discurso poético, irmanadas pela sina da “anulação voluntária”. A imagem do instante eternizado em símbolo que aparece na declaração epistolar de Cecília em “Como quem [...] se limitou a viver do sonho já sem ação e sem palavra, com o amor reduzido a um êxtase e a um símbolo, eternizando o instante do passado mais desejado que vivido.” também ressoara no poema “Infância”, de *Retrato Natural* (1949), em que são reveladas as memórias do eu-lírico ceciliano em oposição ao caráter corrosivo do tempo.

Levaram as grades da varanda
por onde a casa se avistava.
As grades de prata.

Levaram a sombra dos limoeiros
por onde rodavam arcos de música
e formigas ruivas.

Levaram a casa de telhado verde
com suas grutas de conchas
e vidraças de flores foscas.

Levaram a dama e seu velho piano
que tocava, tocava, tocava
a pálida sonata.

Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,
deixaram somente a memória
e as lágrimas de agora.
(Meireles, 2017, p. 634)

Semelhantes às composições das sonatas, todas as estrofes do poema são compostas por três versos que se assemelham a três movimentos temporais: nascimento, envelhecimento e morte. É como se o tempo ceciliano antecipasse a ruína de todas as coisas e guardasse na memória as imagens efêmeras. Assim, o instante sublime que marca a passagem do tempo “no não dito”, ou seja, aquilo que é indizível diante da dor, é plasmado nas “lágrimas de agora”. Julia Kristeva (1989, p. 95) propõe a seguinte reflexão: “O belo pode ser triste? A beleza está associada de forma durável ao efêmero e portanto ao luto? [...]”. Ora, tanto o efêmero quanto o luto são imagens que encontram ressonância na poesia de Cecília Meireles, e, mais que isso, pode-se pensar que ao longo de sua obra a poeta tenha criado um sistema de imagens femininas que sublimam o motivo da angústia e da melancolia. Em “Orfandade”, de *Viagem* (1939), temos concentradas todas essas esferas:

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.”

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também.
O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras,
escutando na terra aquele dia que não dorme

com as três palavras que ficaram por ali.
(Meireles, 2001, p. 249)

O quadro composto por Cecília Meireles em “Orfandade” demanda maior atenção, sobretudo pela maneira como são depreendidos os sentimentos de melancolia e angústia na imagem da “menina de preto”. O signo da morte, como já dissemos, é constante na obra poética de Cecília Meireles e, relacionado ao sublime feminino ceciliano, notamos que ele se metamorfoseia, se transforma e se multiplica, maculando as mulheres de sua obra: a morte surge em figuras que brotam do solo do comum, como no exemplo de “Orfandade”. De imediato somos transportados à possibilidade de não vida, ou melhor, dessa negatividade inerente aos poemas cecilianos, que permite a emergência de múltiplas possibilidades do sentimento sublime, sendo o assombro, como postulava Edmund Burke, uma das expressões mais altas do efeito sublime (Burke, 1993, p. 65). Essa associação da morte ao inefável que se imprime na experiência feminina também se vislumbra em “Lamento da mãe órfã”, de *Mar absoluto e outros poemas* (1945):

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 mármore, [...]

Vem pra 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 vento, e as tuas veias
a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés. [...]

Conduze-me aonde quiseses, ao que conheces – em teu braço
recebe-me, e caminharemos, 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)

Seria possível interpretar a incidência desses motivos sob o tema da orfandade, componente biográfico que marca muitos poemas de Cecília Meireles⁴⁵. Contudo, ao se analisarem os versos cecilianos, surge como ponto de interpretação desses temas outra orientação temática que parece associar a condição feminina a uma espécie de “maldição”: as mulheres em Cecília Meireles parecem estar sempre próximas à morte, sendo protagonistas de eventos que atestam, de formas distintas, a interrupção da vida. É como se a presença da morte fosse expressa como autoapagamento ou como se o luto fosse impresso na própria configuração do eu lírico e das protagonistas dos poemas. Com efeito, a biografia de Cecília Meireles apresenta a poeta às voltas com perdas dolorosas ao longo de sua vida, o que pode de certa forma ter influído para a identificação da condição feminina (pois na sua condição de mulher) com a fatalidade da perda. O traço recorrente do motivo da morte nos poemas de Cecília Meireles talvez revele uma dimensão cósmica cuja geografia é dominada por abismos – a vertigem da experiência limítrofe promete a contemplação do absoluto. É como se a voz poética nos guiasse até o nada para a partir daí extrairmos dele nossos próprios signos, ou seja, nossa experiência do que seja a morte, o medo e a angústia.

É o que se comprova nos versos de “Orfandade”, “recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.”/ “O olhar caiu dos seus olhos,/ e está no chão, com as outras pedras”. Nesses versos revelam-se duas dimensões do sublime matizadas nos olhos; o olhar que se eleva ao céu também é o mesmo que cai ao chão. Dois polos que atuam de maneira magnética, atraindo e repelindo a contemplação direta da face do desconhecido, da face morte. A mesma imagem também se repete em “A mãe órfã”: “mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres, / estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim”. O abismo, transferido ao cadáver, irradia a vertigem de uma vida marcada pela insígnia da efemeridade; a anunciação

⁴⁵ Antonio Carlos Secchin (2001, p. 21), assim discorre sobre a questão da orfandade na obra poética de Cecília Meireles: “Desde o início, e ao longo de toda sua carreira, Cecília Meireles foi marcada por uma sensação profunda de deslocamento e de orfandade, sentimento configurador de uma obra que aposta, por um lado, na recusa de toda e qualquer identificação pacífica com o imediato, visto como limitador, e, por outro, num projeto de reunificação, pela palavra, de tempos e espaços, criando uma mitopoética que garante uma temporalidade livre das amarras cronológicas. Será a orfandade, portanto, a circunstância caracterizadora de uma estética da ascense, lugar geométrico que o poeta elege como morada [...]”.

dos corpos mortos realizados pela poeta confirma a vertigem; sabemos do nosso fim, mas será esse o fim mesmo? Esse parece ser o enigma trazido por Cecília Meireles. A criança que protagoniza o poema de Cecília Meireles é retratada como sujeito consciente das suas angústias, e por isso nomeia seu sofrimento: “A MAMÃE MORREU!”. Emblema cósmico que comunica a dor da “menina de preto”, em “Orfandade”.

A imagem da criança acompanhada da morte aparece de forma recorrente, de modo geral transfigurando o horror ao desconhecido em realidade estranhamente doméstica. Ora a mirada lírica de Cecília Meireles tenta flagrar o luto que macula a experiência em botão dos infantes, como em “Orfandade”. Em outros momentos, como em “Lamento da mãe órfã”, a criança surge como o objeto difuso, o bem disperso pelo abismo do inominável, estilhaçado, por isso, em reminiscências dolorosamente repisadas. Sob ambas as perspectivas há uma incômoda associação entre infância e morte que gera quadros de intensidade em que a singeleza (seja da infância, seja do afeto materno) traz pela mão o vulto do desconhecido. Em outro poema, “A mulher e seu menino”, de *Vaga Música* (1942), a dificuldade de recompor as reminiscências do bem perdido hiperboliza a experiência da fragmentação – emerge do poema uma “madona partida em pedaços”, às voltas com o sentimento de fratura, que tateia a memória à cata das metonímias que recomponham o filho morto:

Mulher de pedra,
que é do menino
que houve em teu doce
braço divino,
- nesse teu braço
que ainda está preso,
plácido e curvo,
à eterna idéia
de um vago peso? [...]

“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. [...]
(Meireles 2001, p. 441)

A figura feminina presente nesses versos traduz a violência de um instante que nunca se concretizará. Nestas estrofes, Cecília Meireles reforça a imagem da ausência no que se refere à força e mistério que envolve a figura da mulher. O trajeto descrito pela voz poética sublima a protagonista feminina ao apresentá-la como um ser que transcende à própria perda no abandono de si em prol da memória do menino; mais que isso, o poema parece condensar em suas estrofes essa transfiguração, conferindo status de beatitude, conferindo à mulher a dignidade do luto e da pedra – trata-se de uma *Pietà*, protagonizada por gente comum. Os versos de abertura do poema – “Mulher de pedra” – também podem evocar o mito de Níobe (Ovídio, 2021, pp. 327-337).

[...] petrificada pelo sofrimento. A brisa não lhe agita os cabelos.
O sangue não dá cor à face. Os olhos permanecem estáticos
nas pálpebras aflitas. Nada é vivo na sua figura.
Até a própria língua gela dentro do duro palato.
E as veias deixam de poder mover-se. Seu pescoço não pode flectir,
os braços fazerem movimento, nem seus pés podem andar.
Também suas entranhas se mudam em pedra.
Apesar de tudo, chora! E, envolta no turbilhão de um vento forte,
é transladada para sua terra. Colocada aí, no cimo de um monte,
ela jorra água, e mesmo o mármore derrama ainda lágrimas.
(Ovídio, 2021, p.337)

Tanto a “*Pietà*” cecilianiana quanto Níobe estão entrelaçadas pelo signo da perda. A perpetuação do sofrimento se dá na transfiguração da mulher à rocha. A umidade das lágrimas transborda o espaço circunscrito do poema – “jorra água”, “derrama ainda lágrimas”. Neste tempo feito de perda, dor e lembrança, há uma permanência instaurada na fixação da pedra e na fluidez do vento airando o concreto, agindo como um sopro de vida àquilo que está petrificado; as duas, deusa e mulher, permanecem estáticas à espera de algo perdido, levado pela morte.

Leila Gouvêa (2008, p. 144) destaca um movimento na obra poética de Cecília Meireles que vai ao encontro de nossas considerações. Segundo a autora, a poeta subverte a lei da gravidade ao elevar os aspectos terrenos à transcendência. No que tange à experiência do luto retratada pelos poemas aqui comentados, a afirmação de Gouvêa é mais que oportuna – o motivo do luto, com efeito, é virtuosisticamente trabalhado por Cecília Meireles como espaço de entrelaçamento entre o solo do cotidiano e as altas esferas do sublime.

O sublime feminino ceciliano gera, em “A mulher e seu menino”, uma representação da Madona às avessas; a mãe que carrega o filho nos braços converte-se em uma entidade própria da mitopóetica de Cecília Meireles, ocupando a função de reveladora da imensidão de lamento que ecoa no desconhecido. A “Madona” ceciliana é rebaixada à esfera dos acontecimentos de um mundo em estado de constante ruína, à espera de algo que o sensibilize ao ponto de despertá-lo. “Vento do tempo/quebrou meu seio/para o arrancar. /A mim, deixou-me./A ele, levou-o.” Contudo, sua súplica, evocada por tons fúnebres, converte-se em símbolo de privação, mas digna e resignada. Essa dignidade que surge também em tantos outros poemas de Cecília Meireles relaciona-se à dimensão moral do sublime. Ao se observar a tradição do pensamento sobre o sublime, junto o qual se pode destacar *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1756) de Edmund Burke, a *Crítica do juízo* (1790), de Immanuel Kant e a *Metafísica do belo* (1820), de Schopenhauer, há duas atitudes morais mais comuns diante do sublime e a elas se relaciona a perspectiva do sujeito imerso na experiência da elevação: o espectador do sublime experimenta o respeito (Kant, 2002), já o indivíduo elevado ao caráter sublime, ele próprio como emanção da sublimidade, porta-se com dignidade. A esse propósito, reflete Schopenhauer (2003, p. 113-114):

[...] O caráter sublime notará erros, ódio, injustiça dos outros contra si, sem com isso ser excitado pelo ódio; notará a felicidade alheia, sem sentir inveja; até mesmo reconhecerá as qualidades boas dos homens, sem entretanto, procurar associação mais íntima com eles. [...] *Grande* é o homem que não põe como meta sua vida e atitude a *própria* pessoa.

O caráter sublime a que Schopenhauer (2003) se refere tem como princípio a elevação de consciência diante dos fenômenos corruptíveis do mundo. Nesse sentido, para alcançar o caráter da “grandeza”, o homem deve, através de um esforço contínuo, anular seus desejos e paixões. O eu lírico de “A mulher e seu menino”, paradoxalmente, na experiência do mais intenso *pathos*, encontra a aniquilação, ou mais corretamente, a perda das paixões. Com o luto, o que lhe resta é a dignidade sublime, e seu lamento converte-se em elegia do inominável – o filho, emblema de toda perda essencial, abstraído como condição paradigmática do objeto perdido. Mais uma vez, a cosmovisão feminina se impõe: toda separação, seja do objeto amado, do ideal, do absoluto, possui correspondência com o modesto luto de uma mãe pelo filho,

que talvez ofereça a imagem concentrada da máxima expressão da dor da perda. O luto, por acenar ao inatingível, por envolver a dimensão do mistério da perda, faz pensar na transcendência, evoca o além e porta o ressentimento da impossibilidade; nesse sentido, o luto é um fenômeno por excelência sublime, visto ser o sublime precisamente a linguagem desenvolvida para se falar daquilo que a ideia de grandeza encerra, e a maior grandeza, como entende Kant (2002), é aquela que excede ao entendimento. O que excede ao entendimento também excede à linguagem, daí os comentadores do sublime kantiano terem relacionado o sentimento do sublime ao inominável (Lyotard, 1991).

Em *Espectros*, esse “inominável” está radicado na tradição: é a morte, a tragédia, o sobrenatural, elementos que envolvem com halo as personagens femininas de seus poemas. Já na obra madura de Cecília Meireles esse “inominável” é de fato “o sem nome”, é o encantamento inefável que sentimentos como saudade, orfandade e luto carregam sem permitir, contudo, que sejam definidos. Daí a linguagem elíptica enformar adequadamente o sublime ceciliano. Essa modalidade de expressão, de fato, foi inicialmente assimilada a partir das lições da poesia simbolista, todavia, conforme Cecília Meireles se assenhora de dicção autônoma, o que há de elíptico em sua poesia deixa o enquadramento dos esquemas previstos pelo simbolismo para traduzir aquele desafio à impossibilidade de expressão imposta pelas experiências que abrem o cotidiano àquilo que excede a capacidade de enunciar – a elipse, paradoxalmente, aceita o silêncio para sobre ele triunfar e, assim, permite divisar, mesmo que como fragmento, a grandeza que se recusa à materialidade verbal.

As representações femininas abordadas em nossas considerações, que se ligam ao período maduro da obra poética de Cecília Meireles, de alguma forma, estão tecidas pelo fio da morte. Já em *Espectros*, esse mesmo fio se revela, porém, em representações míticas, como no caso dos sonetos “Sansão e Dalila”, “Marco Antônio e Cleópatra” e “Judite”. Muito provavelmente é do solo dos mitos trágicos que brotam as sugestões temáticas e estéticas que permitem a associação da mulher à morte, que marca toda a obra de Cecília Meireles. Com efeito, o motivo da mulher sublime pode ser tomado como demonstração de um sistema de imagens que se desenvolve a partir de *Espectros* e que, ao longo da obra madura de Cecília Meireles, demonstra o posicionamento da poeta diante da tradição.

No que tange especificamente às nossas considerações, a investigação do desenvolvimento desse motivo, mediante a comparação de poemas de *Espectros* a outros, ilustrativos da obra madura da poeta, atesta uma atenção particularmente incidida sobre a exploração de novas formas de expressão da linguagem do sublime, que se distanciam da tradição romântica e simbolista, ao se precipitarem na experiência comum em um movimento de dupla implicação: por um lado, o sublime, ao submergir, encanta o solo da experiência acessível ordinariamente; por outro, esse repertório de experiências – marcadas pelas inquietudes, incertezas, temores e contradições com que a subjetividade ceciliana reveste suas imagens – confere conteúdo surpreendentemente humano à estética do sublime, a saber, tradicionalmente inclinada ao sobre-humano (Weiskel, 1994).

Desse modo, pode-se dizer que a poesia de Cecília Meireles se sintoniza com a reivindicação do pensamento romântico, reconhecida por Michel Löwy e Robert Sayre (1995), por encantar a realidade comum, mas o faz por via inversa da do romantismo propriamente dito. Enquanto a tradição romântica, normalmente pelas vias do exótico e do fantástico, vale-se do arrebatamento da linguagem do sublime para projetar a sensibilidade lírica para a experiência da grandeza e do mistério que se localiza em ponto distante do comum (correndo assim o risco de resvalar em escapismo), em Cecília Meireles compreende-se um movimento reverso: o sublime baixa. Nesse sentido, o sublime feminino em Cecília Meireles é aclimatado ao solo do comum, revestindo de encantamento a experiência e conferindo a ela a sutil ressonância do mistério.

3.3 Entre *Espectros* e a obra madura: o sublime feminino

Cecília Meireles, como já foi dito, figurou junto à crítica tradicional como uma poeta neutra. Tais juízos normalmente se sustentavam sob a alegação de que o conteúdo transcendente, etéreo e incorpóreo da poesia ceciliana expressariam uma sensibilidade desvinculada da experiência cotidiana e da sexualidade (Oliveira, 2010, p.01). Também pesou como fator de incompreensão o fato de ser uma mulher que escreve poesia sobre temas universais. É o que se encontra, por exemplo, em João Gaspar Simões, crítico que veiculou alguns lugares-comuns que estigmatizaram a obra de Cecília Meireles, sobretudo no que concerne à interpretação de ser sua poesia uma expressão “sem sexo”: “poesia que se, pela forma, pelo corpo é mulher, pela substância, pela alma, é homem” (Simões *apud* Azevedo Filho, 1970, p.26).

Tal comentário, quando radicado em seu contexto, não causa grandes surpresas, já que nas primeiras décadas do século XX as mulheres lutavam pela consolidação dos seus direitos básicos: o direito ao voto, à educação superior, e principalmente pela inserção nos diversos campos de trabalho (comércio, indústria, repartições públicas), não aceitando somente a condição de donas de casa ou a profissão de professoras. Ao fazerem isso, as pioneiras na conquista dos direitos sociais das mulheres adentravam o campo de atuação dos homens. No que compete a Cecília Meireles, sua poesia que se furta a um testemunho explícito de confissões diretamente vinculadas aos lugares-comuns do universo feminino, que se abre à dimensão humana mais generalizada de feitio “existencial”, só poderia ser uma poesia andrógina, ou, como o crítico diz, de forma feminina, mas essência masculina. Simões acaba por sugerir que para alcançar a esfera de uma compreensão universal da condição humana é preciso, de certo modo, masculinizar-se.

Portanto, a dicotomia corpo/mulher-alma/homem, proposta por João Gaspar Simões, com certo viés misógino e hierárquico, traz, em si, a maneira pela qual a mulher era compreendida nesta sociedade, arraigada em valores patriarcais: o corpo, esfera corruptível, lhe pertence; já a alma, digna de ser eternizada, parece lhe ser alheia. Sobre este aspecto, vale ressaltar a observação de Nísia Floresta, que há anos já lutava contra essas desigualdades, para quem as mulheres “são diferentes no corpo, mas isto não significa diferenças na alma”.

Dal Farra (2006) chama a atenção para a incoerência de se buscar enfatizar a neutralidade em uma poesia repleta de representações de mulheres e experiências femininas, como é a de Cecília Meireles. Ao longo de toda sua obra, a começar por *Espectros* até os livros representativos de sua fase madura, como *Viagem*, *Vaga Música*, *Mar Absoluto* e *Retrato Natural*, são encontrados símbolos femininos – Cleópatra, Judite, Herodíada, Dalila, Joana d’Arc, Salomé, sereias, bailarinas, noivas etc. – imagens que se ligam explicitamente à experiência humana através dessa coletividade feminina. Com efeito, as figuras femininas de Cecília Meireles, cuja configuração amiúde se vale dos aspectos cósmicos representados pela tragédia, vida, morte etc., parecem se colocar como alegorias que demonstram o quanto a experiência feminina é permeável a tais fenômenos.

Em via oposta ao que certa vertente da crítica difundiu, defendemos que a dicção sublime de Cecília não espiritualiza a experiência feminina encaminhando-a à neutralidade, mas tinge de experiência autêntica e concreta esses grandes conceitos universais. Se adotássemos a questão de gênero (que embora seja campo profícuo para análise da obra ceciliana, não é o principal objeto de nosso estudo), poderíamos dizer que o percurso que vai de *Espectros* à obra madura de Cecília Meireles demonstra que o sublime, em suma, não espiritualiza a feminilidade, mas feminiza o espiritual. Em termos mais adequados à proposta de nossa pesquisa, o sublime a serviço da representação feminina, em sua poesia, gradativamente cede terreno à experiência comum, eclodindo no solo do vivido e encantando-o ao demonstrar que essa esfera também irradia as notas profundas da tragédia, da morte e do mistério.

Personagens como Cleópatra e Herodíada, no momento inicial de sua poesia, adquirem contornos estéticos marcados pela tradição romântico-simbolista/decadentista, como por exemplo, no caso do soneto “Antônio e Cleópatra”, de *Espectros*:

As escravas etíopes, lentamente,
Os longos leques movem. Seminua,
Pálida a augusta fronte, que tressua,
Cerra os olhos Cleópatra, indiferente.

Sorve em êxtase o aroma, que flutua
Nas espiras do fumo, pelo ambiente;
Dos rins tomba-lhe o manto negligente;
Lembra as esfinges, na atitude sua.

Queima-lhe a pedraria o palpitante
Seio. Tremem-lhe pérolas à orelha...

E, fitando-lhe o pálido semblante,

Esplêndido de régia majestade,
Deslumbrado, ante o leito, ébrio, se ajoelha
Marco Antônio, sem forças, nem vontade.
(Meireles, 2017, p. 19)

As principais associações declaradas a Cleópatra concentram-se no poder sedutor de sua beleza. No Brasil, Machado de Assis, em *Crisálidas* (1864, p.28), a partir do canto de uma tragédia de Mme. Emile de Girardin, confessa a sujeição do escravo a Cleópatra: “[...] O pobre servo curvado / Olhou lânguida a sorrir;/Vi Cleópatra, a rainha/Tremer pálida em seu seio;/Morte, foi-se meu receio/Aqui estou, podes ferir [...]”. Olavo Bilac, no famoso poema “O sonho de Marco Antônio” (*Panópias*, p. 7) também versou sobre os encantos físicos de Cleópatra: “E o torso arqueando, ostenta o lindo/Colo opulento e sensual que oscila. /Murmura um nome e, as pálpebras abrindo, /Mostra o fulgor radiante da pupila.”. E mesmo Mário de Andrade (1974, p.110), em *Clã do Jaboti* (1927), associou Cleópatra aos apelos eróticos da morte, nos versos de “Carnaval Carioca”: “[...] Puxou-me a ventania, /Segundo círculo do Inferno, Rajadas de confetes/hálitos diabólicos perfumes/Fazendo relar pelo corpo da gente/Semiramis Marília Helena Cleópatra e Francesca [...]”. A Cleópatra cecilianiana também acompanha o tema da mulher fatal como objeto a ser contemplado, entretanto, com algumas nuances que particularizam sua dicção poética. De acordo com Antonio Candido e J. Aderaldo Castello, o simbolismo:

[...] Vale pela sugestão que trouxe, pois é uma possibilidade entre outras, um fragmento do esforço de captação poética. Por isso aparece aberta, não raro incompleta, obscura, fugidia, mais voltada para a música do que para as artes plásticas, tão caras aos parnasianos em busca da solidez e relevo. (*Ibid*; p. 104)

É notória a construção plástica na Cleópatra de Cecília Meireles; as imagens “Pálida a augusta fronte”, “Cerra os olhos Cleópatra”, “Dos rins tomba-lhe o manto negligente”, “Queima-lhe a pedraria o palpitante/Seio. Tremem-lhe pérolas à orelha...” nos oferecem os contornos físicos. Contudo, para além do gesto escultórico, próprio da estética parnasiana, se encontram os matizes da sugestão. A voz lírica, mediante o contraste cromático, cria uma atmosfera de mistério e erotismo. Cleópatra é apresentada “pálida”, “seminua” e “indiferente”, contraposta às escravas etíopes. Os efeitos destoantes dessa estrofe se acentuam ainda mais com o movimento sugerido

pelas escravas, “lentamente, /Os longos leques movem”; a repetição sonora da consoante “l” sugere certo erotismo na cadência melódica. Esse recurso expressivo permite “visualizar” a entrada da *femme fatale* no cenário. Assim, temos dois universos femininos representados: o primeiro, dado pelo grupo das escravas, que no papel de figurantes, conferem movimento ao cenário; o segundo por Cleópatra⁴⁶, que de imediato evoca imagens da beleza marcada pelo trágico, ou seja, alegoria da *femme fatale*.

A presença da mulher aproxima-se de um objeto “desencantado”, que agora passa a ser imagem ambígua; amálgama de fascínio e horror. O caráter inebriante de Cleópatra conflui na segunda e terceira estrofes; sua presença abrange todos os espaços por meio do seu corpo, e numa relação hipnótica, Cleópatra, assim como uma esfinge, mantém-se envolta pelo mistério. Pode-se dizer que a poeta esculpe sua Cleópatra, dando-lhe a forma das mulheres parnasianas, mas ao mesmo tempo deixa uma fisga de mistério, promovida pela intensidade. O segundo terceto é representativo do esforço de captação do instante poético pelo fugidio e incompleto: “Sorve em êxtase o aroma, que flutua/Nas espiras do fumo, pelo ambiente”. Cleópatra recupera as especificidades de uma poesia marcada pelo exotismo, sublinhada por assombros, verificável pelo elemento do êxtase. Mas é na última estrofe que alcançamos o sentimento agonizante do sublime, experimentado por Marco Antônio. A presença de Cleópatra nada mais é que “[...] permissão, repressão, sublimação e perversão [...]” (Paz, 2012, p. 18). Diante da esplêndida beleza, Antônio aniquila-se completamente; não há mais vontade, apenas contemplação, ou nas palavras de Praz, ao citar o conto de Gautier (1996):

[...] [Cleópatra] é inatingível; Cleópatra é presa do *tédio*; é uma “rainha sideral”, de potente fascínio [...] a consciência de seu corpo é um fim último, depois do que a vida não tem muito a oferecer; Cleópatra, como o louva-a-deus, mata o macho que ama. São elementos, estes, destinados a tornar-se características permanentes do tipo da mulher fatal de que estamos falando. Segundo essa concepção de mulher fatal, o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-a-deus etc. estão diante do respectivo macho: o canibalismo é aqui monopólio da mulher. [...] (Praz, 1996, p. 192).

⁴⁶ “[...] Cleópatra é uma das primeiras encarnações românticas do tipo de mulher fatal, e é graças à breve passagem do *Liber de viris illustribus* (86,2); “Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostierit, tante pulchritudinis ul multi noctem illius morte emerint.” [...]” (Praz, 1996, p. 191).

O mesmo culto à beleza, sobretudo ao seu caráter aniquilador, é realizado por Baudelaire, em *Hymne à la beauté*:

Hino à beleza

[...]Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! Ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
De um infinito que amo e que jamais desvendo?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és quem fazes – fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! –
Mais humano o universo e as horas menos graves?⁴⁷

Tanto no soneto de Cecília Meireles como nas estrofes baudelarianas, a representação feminina tem por ponto axial a relação ambígua entre o sagrado e o profano, a vida e a morte, o prazer e a dor. Essa confluência entre elementos contraditórios comporta a vertigem diante do desconhecido, pois de certa forma, ela anuncia a ausência de “um-outro” – não há o que expressar, e o homem emudecido se prostra diante do que lhe foge aos sentidos. A Cleópatra do poema de Cecília Meireles surge como epítome daquela forma de beleza vertiginosa e fatal que fascina e oprime a fragilidade humana; trata-se, por isso, de uma beleza que carrega, por um lado, o terror e a agonia, e, por outro, nos redime de nossa pequenez ao elevar nossos sentidos à altura da grandeza incompreensível. Esse movimento de comoção e elevação Edmund Burke (1993, p. 137) já associara ao tipo de catarse própria do sublime.

Segundo Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978, p.15), a poesia do século praticada a partir da segunda metade do século XIX e no início do século XX é marcada por uma tendência ao hermetismo e à fascinação. Na junção desses dois elementos encontra-se o cerne da poesia moderna: a dissonância. Não cabe mais à poesia apenas mimetizar a realidade; trata-se, antes de tudo, de uma linguagem poética que busca na anormalidade, na fantasia e no inconsciente meios de transfigurar o real, captando as impressões do mundo moderno, contudo, sem

⁴⁷ Tradução de: “*Hymne à la beauté [...] Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe, / O Beauté! Monstre enorme, effrayant, ingénu! / Si ton oeil, ton pied, m’ouvrent la porte / D’un Infini que j’aime et n’ai jamais connu? / De Satan ou de Dieu, qu’importe? Ange ou Sirène, / Qu’importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours, / Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! – L’univers moins hideux et les instants moins lourds?*” (Baudelaire, 1985, p. 153. Tradução: Ivan Junqueira).

deixar de lado o ato consciente da criação; é dada à poesia moderna um *status* de ciência esotérica:

A poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (Friedrich, 1978 p. 20).

A compreensão do lugar da poesia na sociedade moderna defendida por Friedrich (1978) está no seu distanciamento em relação ao mundo mercantilista, que aspira relegar a arte apenas a um fim utilitarista. A partir desse ponto, no momento em que a poesia emerge dotada de uma linguagem que foge à compreensão imediatista, no instante em que ela se desprende da intencionalidade do discurso, mas elabora um fazer poético, através da sugestão, no momento que ela não nos oferece respostas, mas sim nos convida a refletir, tal poesia promove um efeito em que são desautomatizadas nossas percepções. Ela atinge seu ponto mais elevado, pois, por meio de um efeito perturbador, ela permite que saíamos da nossa condição alienante. Na obra madura de Cecília Meireles haverá algumas figuras femininas compostas a partir das reminiscências de musas românticas, donzelas mortas, aparições, *femmes fatales*. Serão tratadas a partir da perspectiva dissonante e ressignificarão o modo como tais imagens são tradicionalmente plasmadas, como no poema “Balada das dez bailarinas do cassino”. Originalmente, o poema-balada⁴⁸ refere-se às narrações versificadas; há uma balada popular, espécie de lenda, ligada à tradição folclórica, com versos livres, uma de forma fixa, composta de três estrofes de oito ou dez versos e um desfecho, conhecido por envio, de quatro ou cinco versos. François Villon foi um dos maiores representantes desse tipo de balada. Como exemplo da balada ligada à tradição francesa, sugerimos a leitura da “Balada do Solitário”, de Guilherme de Almeida:

⁴⁸ “O vocábulo “balada” prende-se ao Francês arcaico *ballade*, derivado do Provençal *balada*, que por sua vez remonta ao Baixo Latim *ballare*, sinônimo de “dançar”. Com denotação literária, o termo *ballade* surgiu no século XIII, com o poeta Adam de la Halle. [...]” (Moisés, 1975, p. 104).

Edifiquei certo castelo
 por uma esplêndida manhã:
 brincava ao sol, quente e amarelo,
 numa alegria incauta e sã.
 E eu quis fazer, ó louco anelo!
 desse palácio encantador
 o ninho rico, mas singelo,
 do teu, do meu, do nosso amor.

Por isso, em vez do som do duelo
 tinindo em luta heróica e vã,
 fiz soluçar um “ritornello”
 em cada ameia ou barbacã...
 Depois, tomando o carmatelo,
 alto esculpi, dominador,
 esse brasão suntuoso e belo
 do teu, do meu, do nosso amor.

De que serviu? Se elo por elo
 dessa paixão de alma pagã
 rompestes a golpes de cutelo,
 ó minha loira castelã?
 Hoje estou só, sozinho, e veio
 por este imenso corretor
 que corre, corre paralelo
 ao teu, ao meu, ao nosso amor.

Ofertório
 A ti, Princesa, eu te revelo
 esta canção, que um trovador
 virá cantar pelo castelo
 do teu, do meu, do nosso amor!
 (Almeida *apud* Moisés, 1975, pp. 109-110)

Cecília Meireles, em caminho oposto à tradição francesa das *ballades*, estrutura seus versos em sextilhas com anulação do “ofertório”. Parece haver uma dissonância, ocasionada pela assimetria formal. O encurtamento dos versos, de oito para seis, gera um movimento mais abrupto, não tão melódico quanto as baladas tradicionais; em relação ao tema, também não trata do amor cortês, como na “Balada do Solitário”. Ao que sugere, para cantar sua *ballade*, a poeta se aproxima da tradição gótica e, ao invés de dançar ao som de amores idealizados, opta pela dança macabra. Vale destacar as palavras de Massaud Moisés a respeito da origem das baladas, pois Cecília sintoniza-se com tais aspectos: “[...] trata-se de um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural.” (Moisés, 1975, p. 104). Neste poema, Cecília Meireles se apropria de um cenário decadente para desenhar o assombro causado pelo abandono de meninas à prostituição. Aqui, diferentemente dos sonetos de sua obra inaugural, o apelo do eu-lírico se dá por meio da desautomatização da realidade através de figuras anêmicas

que causam mal-estar diante de um mundo regido pela indiferença, assim como demonstra o poema:

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho.
Têm corpos egípcios com placas douradas
pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
e dobram amarelos joelhos.

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e os charutos toldam as luzes acesas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza.

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam, recuam, na sala compacta,
empurrando olhares e arranhando ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

As dez bailarinas escondem
nos cílios verdes as pupilas.
Em seus quadris fosforescentes,
passa uma faixa de morte tranquila.
Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila.

Os homens gordos olham com um tédio enorme
as dez bailarinas tão frias.
Pobres serpentes sem luxúria,
que são crianças, durante o dia.
Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,
embalsamados de melancolia.

Vão perpassando como dez múmias,
as bailarinas fatigadas.
Ramo de nardos inclinando flores
azuis, brancas, verdes, douradas.
Dez mães chorariam, se vissem
as bailarinas de mãos dadas.
(Meireles, 2017, p. 617-618)

Na balada ceciliana, são visíveis, em perspectivas opostas, a vulnerabilidade de meninas expostas à exploração sexual e a usurpação desses corpos por parte dos homens. A estrofe inicial é tingida por um jogo cromático entre “pálpebras azuis”, “dedos vermelhos” e “amarelos joelhos” em contraposição a suavidade de “véus brancos”; há, ainda, a evocação dos “corpos egípcios” abrigando essa coletividade feminina que se apresenta de maneira diluída, sugerindo aspectos fantasmáticos de

uma dança coletiva e fúnebre. As figuras das bailarinas estão num limite entre o humano e o inumano. Na segunda sextilha, o silenciamento das bailarinas parte de um ritual. A música, simultaneamente à dança, sinaliza a consumação do rito, e podemos observar esse movimento na recorrência das vinte e cinco repetições sonoras das assonâncias em “as”. Seu uso sugere, no poema, o passo a passo das bailarinas; é como se dançassem em sacrifício à morte. Os versos seguintes nos oferecem tal imagem: “Dez anjos anêmicos, de axilas profundas, /embalsamados de melancolia”; vão perpassando como dez múmias, /as bailarinas fatigadas”; “Dez mãos chorariam, se vissem/ as bailarinas de mãos dadas”.

Na atmosfera ganha relevo o ambiente úmido e opaco; na mistura de fumaça e luz, o elemento cadavérico surge com ares sinestésicos, e elas, as bailarinas, escorrem pela “sedosa escada de vileza”. É interessante notar os verbos relacionados às crianças anêmicas: “deslizam”, “levantam”, “andam”, “avançam”, “recuam”, “sentem”, “escondem”, “levam”. Com exceção do verbo sentir, todos os outros verbos situam-se em um campo semântico em que poderiam ser atribuídos a comportamentos humanos ou ações de animais, o que nos leva a presenciar o processo de animalização das meninas – são pestes egípcias – que avançam como “gafanhotos perdidos”. Tirada sua condição humana de se comunicar, não lhes resta a fala, ao contrário, estão condenadas apenas a ser ruídos. É também nesta estrofe que a representação feminina diverge das musas românticas; enquanto a nudez de Cleópatra é tratada como delírio e êxtase por parte da tradição romântica- simbolista, nesses versos, embora ocorra o apelo ao erótico, o desnudamento orienta-se na tentativa de denunciar o sentimento de vulnerabilidade evidenciado pela nudez: “Tão nuas se sentem que já vão cobertas/ de imaginários, chorosos vestidos”.

É como se o eu-lírico nos apresentasse o percurso destrutivo da exploração dos corpos femininos em imagens justapostas que abrigam o irracional. Assim, acompanhamos por uma lente de aumento “os dez anjos anêmicos” que avançam em direção irreversível. Na primeira linha das quatro primeiras estrofes são presentificadas circunstâncias que envolvem o compasso entre a vida e a morte: “Dez bailarinas deslizam”; “Andam as dez bailarinas”; “As dez bailarinas avançam”; “As dez bailarinas escondem”; há, nesses versos, a paisagem da exposição e do medo. Dessa maneira, o enfoque dado pelas impressões do eu-lírico torna-se sintomático de uma sociedade alienada que reifica os corpos. A quantificação em “Dez bailarinas” anula qualquer particularização individual; não são sujeitas de si, são apenas manequins

anônimas, substituíveis, costuradas em um mosaico com dimensões de morte e crueldade humana.

Nos versos “Os homens gordos olham com tédio enorme/ as dez bailarinas tão frias” observamos o sentimento de profundo desprezo diante do anonimato coletivo esquelético. Em uma sociedade capitalista, talvez a expressão “tédio enorme” funcione como índice do desgaste gerado sobre o consumo dos corpos das bailarinas, revelando uma existência vazia. Assim, em “A balada das dez bailarinas do cassino”, a poeta desfaz a imagem da serpente como animal sedutor, vetor de prazer e morte, e a configura no seu estado imanente de animal, de réptil digno de pena, denunciado nas imagens das “Pobres serpentes sem luxúria”. Nesse sentido, Cecília Meireles se distancia do paradigma de Baudelaire e nos oferece à contemplação o avesso dessa serpente; agora não são mais os aspectos idealizados de uma alegoria de mulher fatal vinculada à serpente, são expressões humanas, marcadas, sobretudo, pela melancolia de crianças que se veem na condição de prostitutas, objetificadas, assim como pontua Eagleton (2012, p. 283), pelo sentimento trágico dilatante de uma sociedade utilitarista, que se vale de corpos femininos como atrativos de suas ânsias, ou nas palavras de Perrot (2007):

Corpo desejado, o corpo das mulheres também é, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também pelo viés da prostituição [...]. A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e das mulheres, a história de suas queixas. [...] (Perrot, 2007 p. 76).

A continuidade de dez imagens encarnadas em bailarinas sob a vigilância da morte espelha-se na desilusão materna. Os recursos estéticos usados por Cecília Meireles na elaboração desse poema desconstroem a ideia de imagens elevadas como única fonte do sublime – “Levantam véus brancos, de ingênuos aromas, e dobram amarelos joelhos” – ao contrário, as particularidades desses versos apontam para um sublime agônico, vertiginoso, sobretudo por evocar a presença do desconhecido. A oposição dos gestos “levantar” e “dobrar” assinala a perda da aura dos “anjos anêmicos” ao se revelarem em seus aspectos mais sombrios, pois “Como quem leva para a terra um filho morto, /levam seu próprio corpo”; “Dez anjos anêmicos, de axilas profundas, embalsamados de melancolia”. Embora cobertos por “ingênuos

aromas”, a marcação física dos “joelhos amarelos” denuncia a decadência de seus corpos.

A “Balada das dez bailarinas do cassino” atesta um tipo de beleza sublimada pela dor e melancolia. Em linhas gerais, pode-se dizer que Cecília Meireles, para compor sua balada, desconstrói os motivos da “mulher santa” e da “mulher maldita” e apresenta alegorias femininas marcadas pelo signo da ruína. Ao se valer da perspectiva feminina, a poeta revela a história à contrapelo na denúncia da exploração dos corpos das bailarinas em seu poema; contudo, o faz de maneira sublimada. Há um elemento de dignidade vinculado aos corpos prostituídos, emanados nas figuras celestiais; não à toa são “anjos embalsamados de melancolia”, anjos eternizados em “Ramo de nardos inclinando flores/azuis, brancas, verdes, douradas./” O processo metamórfico das bailarinas em ramo de nardos, acompanhado do lamento maternal nos últimos versos (“Dez mães chorariam, se vissem/as bailarinas de mãos dadas”), nos diz que se trata de um choro cósmico não realizado, mas se houvesse a possibilidade de verem as “dez bailarinas”, não seriam mães alheias à dor, pois se encontram sob a mesma condição de sofrimento.

Em 1935, em edição à *Festa*, a poeta fez um desenho cujos traços evocam a tradição romântico-decadente das *femmes fatales*, mas também acentua o desamparo denunciado no poema “Balada das dez bailarinas do cassino”. Trata-se de um torso feminino desnudo, próximo das representações das musas gregas. A poeta se vale dos contrastes de luz e sombra para compor sua musa. O erotismo, na exposição dos seios, é amenizado quando se atenta para o rosto; de fato, o que mais chama atenção no desenho são os olhos ocos da “musa” ceciliana.

Figura 4. Desenho de Cecília Meireles - 1935, *Festa*, edição nº 7, p.7.



Fonte: Desenho de Cecília Meireles, retirado da revista *Festa*, edição nº 7, p.7.

Assim, parece haver na figura feminina de Cecília reminiscências da *La muse malade*, de Baudelaire: “Minha pobre musa, que lamentável! O que tens esta manhã? / Teus olhos vazios povoados por visões noturnas/ E vejo vez ou outra refletidos em tua pele/ O horror e a loucura, fria e taciturna. [...]”⁴⁹. No começo do século XX, o motivo dos olhos vazios como sinal de desencanto do mundo encontrou nas pinturas do italiano Giorgio de Chirico e nos quadros do brasileiro Ismael Nery grande acolhida. Há, no desenho de Cecília Meireles, um elemento melancólico que se aproxima dessas iconografias. Talvez sejam os mesmos olhos das bailarinas que, obscurecendo suas pupilas, transcendem a dor que as esperava. É certo que Cecília Meireles desaturatiza as musas românticas, mas para isso, utiliza-se de experiências comuns; o sentimento vivido por essas figuras femininas é plasmado por imagens concretas que dialogam com nossa condição humana: sentimos o mesmo abandono que essas bailarinas, dançamos a mesma dança macabra que elas, mas, ao mesmo tempo projetamo-nos em seus tediosos *voyeurs*. Nesse sentido, o sentimento do

⁴⁹ Tradução livre de: “Ma pauvre muse, hélas! qu’as-tu donc ce matin?/ Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,/ Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint/ La folie et l’horreur, froides et taciturnes. [...]” (Baudelaire, p. 125).

sublime torna-se o resultado da contemplação e agonia diante da crueldade humana
(Weiskel, 1994, p. 10)

4 SORTILÉGIO E O MUNDO ÀS AVESSAS DO GROTESCO

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil.

(Victor Hugo, Do sublime e do grotesco)

Nunca vi dia assim, tão feio e belo

(Shakespeare, Macbeth)

Figura 9: *As três bruxas de Macbeth*, Henry Fuseli, 1783 (óleo sobre tela, 53,7 x 42 cm. Auckland Art Gallery, Nova Zelândia)



Fonte: <https://huntington.org/exhibition/henry-fuselis-three-witches-art-shakespeare-and-gothic-sublime-18th-century-britain>. Acesso em: 2 de agosto de 2023

4.1 O mundo às avessas

A voz lírica, numa atitude pouco esperada da poética que compunha *Espectros*, com suas personagens envoltas pelo sentimento sublime – “Judite”, “Herodiade”, “Dalila”, “Joana d’Arc”, “Inês de Castro”, “Cleópatra”, “Maria Antonieta” – nos apresenta uma figura grotesca, a velha bruxa horrenda, no soneto que encerra o livro, intitulado “Sortilégio”. Dessa forma, o poema ganha uma especificidade singular no conjunto da obra, com imagens pouco comuns à lírica ceciliana, a saber, o satanismo e o erotismo. Assim, erige-se uma correspondência entre o grotesco e o espaço a que é destinado, o inquietante, sombrio, o rebaixamento do corpo feminino, em suma, ao mundo às avessas do grotesco. Desse modo, essa disposição é preenchida como o oposto das mulheres sublimadas anteriores a “Sortilégio”, pois parece referir-se, em específico, ao plano terreno. Kaiser, retomando o *Do sublime e do grotesco* (1988), de Victor Hugo, destaca o grotesco como polo oposto do sublime,

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige-se nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso noturno e abismal [...] (Kayser, 2003, p. 60)

Desse modo, o poema “Sortilégio” se apresenta em contraste às figuras sublimes do restante do livro de *Espectros*. A voz poética nos leva ao mundo fantasioso, ridículo-disforme do grotesco, na figura da “velha bruxa horrenda”. Nesse sentido, é fundamental atentar à composição dos versos de “Sortilégio”, sobretudo naquilo que desponta contrário ao sublime feminino, mas semelhante em seus aspectos sobre-humanos: o medo diante do desconhecido. A entrada nesse espaço grotesco, via a imagem da velha bruxa, permite acessar um mundo de possibilidade e de multiplicidade sem a presença equilibrada da razão: é o desajuste da noite em pesadelos, das mutações terrificantes, do diabólico; é o reino do grotesco. Nesse sentido, o intuito desse capítulo será destacar, a partir de vários momentos históricos, a figura dissonante e grotesca da velha bruxa e sua relevância aos estudos da obra inaugural de Cecília Meireles, principalmente no que se refere a um tema pouco – e talvez único – explorado na lírica ceciliana: os contornos grotescos. Dessa forma, iniciaremos nosso percurso com os versos de Burchiello, poeta italiano, compostos no

século XV, nos quais são flagrantes aspectos de certa tradição “antifeminina”⁵⁰ ocidental.

Velha viciosa, pérfida e daninha
Do bem inimiga, má e invejosa,
és bruxa, feiticeira e maliciosa,
perversa, louca e coberta de tinha.
(Eco *apud* Burchiello, 2015, p.163)

Ao se referir à figura evocada como “velha daninha”, os versos, por meio da justaposição de adjetivos, propõem associação entre velhice feminina e algo de maléfico. São atribuídas à personagem do poema as qualidades de velha viciosa, daninha, inimiga do bem, má e invejosa. Esse acúmulo de vocábulos pertencentes ao abjeto culmina na imagem degenerativa de um corpo coberto por doenças (algo expresso por “tinha”, ou seja, uma moléstia que afeta a pele).

Tal modo de representar velha mulher quando vista em seu contexto de fins da Idade Média, reafirma o *topos* relacionado a uma visão de mundo religiosa envolvida por ideias como redenção e pecado, bem e mal, divino e profano. Mas, para além da figura da velha, em certa medida com roupagem jocosa, o que nos interessa na composição de Burchiello reside na junção da loucura à bruxa, por meio da afirmação “és bruxa, feiticeira e maliciosa, /perversa, louca”. Essas duas entidades, *velha* e *bruxa*, unidas à loucura, desdobraram-se ao longo da história alegorias de um mundo apreendido às avessas.

Tão angustiado com as ideias de morte, finitude, inferno, abandono, o homem medievo, numa atitude misógina, encontra, no oposto da *virgo immaculata*, ou seja, na mulher feia e velha, uma possibilidade de nomear seus mais profundos medos (Delumeau, 1996, p. 32). Daí as associações que fugiam às regras de harmonia, decoro e equilíbrio presentes na bruxa, feiticeira, perversa e louca, serem mantidas no imaginário ocidental. Jacques Callot (1592–1635), gravurista do século XVII, em sua série intitulada *Les Peches Capitaux* [os pecados capitais], retratou o motivo da velha-bruxa como lembrança incômoda dos nossos pecados, desvios morais e espirituais. Tomemos como exemplo as gravuras “Inveja” e “Ganância”:

⁵⁰ O termo “antifeminina” se encontra no capítulo “A feiura da mulher entre a Antiguidade e o Barroco”, e compõe o amplo estudo realizado por Umberto Eco, *in. História da Feiura*, p. 159.

Figura 10: Os pecados capitais. “Inveja” e “Ganância”, Jacques Callot, 1620 (gravuras, 7.6 x 5.9 cm. Rhode Island School of Design Museum, Estados Unidos)



Fonte: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/invidia-670655>. Acesso em: 16 de setembro de 2023.

As duas figuras estão envoltas por animais que remetem ao universo soturno, macabro, aproximando-as do diabólico. Na gravura “Inveja”, a serpente e a maçã remetem ao pecado original, à tentação, à sedução e ao engano. A cadela, assim como a velha, possui o corpo esquelético com seios murchos; alusão à fome, à cobiça. Em certa medida, a obsessão doentia gerada pela inveja pode ser vista no total abandono do corpo, no degrado dos cabelos emaranhados entre serpentes, talvez numa referência à insensatez, à fúria. Já em “Ganância”, temos o acúmulo desmedido do dinheiro. O sapo, animal de agouro, permanece como insígnia daquilo que há de asqueroso e repugnante. Há, contudo, em ambas as gravuras a presença de pequenos diabos, que ora se confundem com morcegos, ora assumem o papel de mensageiros, responsáveis pela entrega dos pecados. E nas velhas, mais que um corpo corruptível, há certo alheamento do mundo, marcado no olhar que recai sobre o objeto do próprio pecado; encerradas em seus pecados, são incapazes de enxergar o mundo.

Velha viciosa, pérfida e daninha
Do bem inimiga, má e invejosa
(Eco *apud* Burchiello, 2015, p.163)

Derivados dessa conjunção, os versos de Burchiello encontram correspondência na personagem Brisída, a alcoviteira da peça *Auto da Barca do Inferno* (1516 –1517), de Gil Vicente. O teatro vicentino tem como característica a produção de peças moralizantes, com fins didáticos. Nesse sentido, as personagens vicentinas assumem o caráter de conceitos abstratos: Deus, alma, diabo, luxúria, prazer, ganância etc., com finalidade de exemplificar os preceitos cristãos que deveriam ser seguidos pela sociedade portuguesa da época. Por se tratar de figuras alegóricas, as encenações retratam um conflito ontológico que perpassa toda a tradição cristã: o livre arbítrio. Pecar ou não pecar, eis a questão. O pecado a que Gil Vicente se refere não é somente o pecado do corpo, mas o pecado espiritual: só existe um caminho para a graça, e alcançá-la talvez não seja uma tarefa fácil. Afinal, temos em nossa alma o signo da queda, assim como o diabo.

A sombra da queda que nos acompanha, em certa medida, revela a constante insatisfação humana diante de seus desejos. Os símbolos utilizados por Brisída como formas de adornar sua alma conferem à alegoria vicentina o status de enganadora, prostituta, mentirosa e corrupta; não à toa são levados pela alcoviteira mais de 600 himens falsos,

Diabo
Que é o que haveis de embarcar?

Brísida

Seiscentos virgos postiços
e três arcas de feitiços
que não podem mais levar
Três armários de mentir,
e cinco cofres de enlheos,
assi em jóias de vestir [...]
(Vicente, 1984, p.75)

O que o teatro vicentino nos oferece é constatação de uma natureza pecaminosa, afinal, “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (Eclesiastes, 1: 2), e lutar contra essa premissa só nos é possível através

do arrependimento. Mas e aqueles que não buscam o arrependimento e a salvação? Ao recuperarmos a origem da palavra pecado, duas opções nos parecem pertinentes para a compreensão da figura da velha-bruxa, a do latim *peccatum*, *i*, derivada do verbo *pecco*, *as, vi, ātum, are*, com sentido de tropeçar, tropicar, dar um passo em falso, ou a de origem hebraica *hhatá*, com o significado de errar um alvo, um objetivo determinado. Em I João 3:4 temos uma definição sobre o ato de pecar: “Todo aquele que pratica o pecado também transgride a lei, porque o pecado é a transgressão da lei.”

Segundo a etimologia da palavra e o trecho bíblico, pecar está intimamente ligado à transgressão; ultrapassar o limite de alguma coisa. Nesse sentido, a velha-bruxa aponta o gesto de errar o alvo, ou como o poeta Propércio (43 a. C) assinalava: *qui videt, is peccat* [Quem vê, tropeça]. Ela [velha-bruxa] tropica, dá o passo em falso, ou seja, vai além dos limites e ordens ético-sociais impostas pelo cristianismo medieval e com sobrevivência no imaginário ocidental posterior à Idade Média. Em um de seus *Ensaio*s, Montaigne retifica a ideia e regra de que basta ser velha para ser bruxa:

[...] Há alguns anos, eu passava pelas terras de um príncipe soberano que, para me fazer um favor e combater minha incredulidade, me fez a graça de me mostrar em sua presença e em local particular dez ou doze prisioneiros desse gênero, e entre outros uma *velha*, realmente uma *bruxa* pela *feiura* e pela *disformidade*, e muito famosa de longa data nessa profissão. Vi tanto provas como confissões voluntárias e também uma marca insensível naquela pobre velha [...] O caso parecia limitar-se mais à *loucura* do que ao *crime*.] A justiça tem seus próprios corretivos para tais *doenças*. [...] (Montaigne, pp. 401-402, grifo nosso)

Neste fragmento, Montaigne unifica a velha e a bruxa muito mais pelo seu caráter de feiura e disformidade, acentuado pela aproximação com a loucura e a com doença, do que pela prática do crime (no caso, a magia). O autor, em um movimento retórico, dissocia a loucura da feitiçaria, porém, o que se observa na descrição da mulher ainda é o mesmo eco da visão de mundo que perpassa os versos de Burchiello e certa conformidade com os ideais e convenções da época. Isso demonstra como a familiaridade entre a feiura e mal levava à cristalização no imaginário ocidental das representações imagéticas da velha-bruxa, dotada de uma relação com o que era considerado anormal e maléfico. Banquo, personagem de Shakespeare em *A tragédia*

de *Macbeth*, descreve a visão das três bruxas com contornos sobrenaturais e de anormalidade.

[...] Quem são essas criaturas tão mirradas e de vestes selvagens, que habitantes não parecem da terra e, no entretanto, nela se movem? Acaso tendes vida? Sois algo a que perguntas dirijamos? Pareceis compreender-me, pois a um tempo levais os dedos ósseos a esses lábios encarquilhados. Quase vos tomara por mulheres; no entanto vossas barbas não me permitem dar-vos esse nome. [...] (Shakespeare, 2016, pp.31-32, grifo nosso)

São tais entidades as responsáveis por desordenar o mundo e o destino de Macbeth. As bruxas levam os dedos ósseos aos lábios enrugados, murchos, ressequidos, cobertas por “vestes selvagens”, assim como as bruxas de Jacques Callot, algo presente na representação pictórica que Johann Füssli faz da peça de Shakespeare. No imaginário dos séculos XVI e VIII, o corpo, matéria corruptível, adere à regra pela qual a decrepitude física porta algo de mal: se é velha, pode ser bruxa. Para além das características corpóreas, as bruxas shakespearianas são construídas segundo os elementos ritualísticos da magia e do encantamento: a música, a dança, o banquete, o infanticídio evocam entidades do mal para assombrarem e enganarem Macbeth, todas essas conduzidas pelas “furtivas e malignas bruxas da meia-noite”:

[...] Trovão. Entram as três bruxas [com um caldeirão]

Primeira bruxa

O gato malhado por três vezes miou.

Segunda bruxa

Três e mais uma o ouriço guinchou.

Terceira bruxa

A Harpia grita, ‘É hora, é hora.’

Primeira bruxa

Em volta do caldeirão rodemos;

Dentro venenosas entranhas joguemos.

Sapo que sob a pedra fria

Trinta e uma noites e dias

Com veneno cou inchado,

Ferva primeiro no pote encantado.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;

Fogo queima, borbulha o caldeirão.

Segunda bruxa

Filé de cobra das fendas,

Ao caldeirão como oferenda:

Olho de lagartixa e dedo de rã,

Língua de cão e do morcego a lâ,

Bicúspide de víbora e lacraia suja,
 Perna de lagarto e asa de coruja,
 Para um feitiço de grande confusão,
 Caldo do inferno, ferva no caldeirão.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;
 Fogo queima, borbulha o caldeirão.

Terceira bruxa
 Escama de dragão, do lobo o dente
 Múmia de bruxa, o bucho repelente
 Do voraz tubarão marinho,
 Raiz de cicuta cavada no caminho,
 Fígado de judeu blasfemo,
 Fel de bode e de teixo um ramo
 No eclipse fatiado sem desleixo;
 Nariz de turco e de tártaro o queixo,
 Dedo de nenê estrangulado no parto
 Parido por uma puta em um quarto,
 Espessa e apura a papa bruta.
 Vísceras de tigre pode adicionar
 Para nosso caldeirão condimentar.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;
 Fogo queima, borbulha o caldeirão. [...]
 (Shakespeare, 2016, p. 143)

O intuito da reunião é arranjar “um feitiço de grande confusão” e todos os elementos de uma cosmogonia negativa são evocados – bode, tártaro, vísceras, múmia, lacraia, veneno etc. – em uma canção entonada para que apareçam os “negros espíritos”. Nesse rito macabro, as três bruxas, emolduradas pela noite e malignidade, fazem pensar na deusa Hécate. De acordo com a mitologia, Hécate pode ser retratada na forma tripla de uma mulher: a Donzela, a Mãe e a Anciã, além de estar associada a encruzilhadas, entradas, fogo, luz, à lua, magia, bruxaria, ao conhecimento de ervas e plantas venenosas, fantasmas, necromancia e feitiçaria. Ela reinava sobre a terra, o mar e o céu. As acepções citadas anteriormente de pérfida, maliciosa, má, invejosa, com vestes selvagens, dedos ósseos, encarquilhados e furtiva lançam a um só tempo a imagem da velha-bruxa na direção do tempo místico, com mistério e enigma. Não à toa, quando interpeladas por Macbeth, as bruxas, numa espécie de coro, respondem:

O que é isso que fazem?
 Todas as bruxas

Uma coisa sem nome.
(Shakespeare, 2016, p. 143)

Essa “coisa sem nome”, que sai das bocas ressequidas das bruxas, se relacionada aos rumos que tomam a ação da peça, pode ser o medo, a dúvida, a morte, a ambição, o desespero, o tédio etc. que assombram a razão. As personagens da tragédia de Shakespeare são costuradas por esse fio, entrelaçadas “na coisa sem nome”, ao passo que veem suas vidas viradas pelo avesso. O que era certeza torna-se incerteza, o que era honra se transforma em desonra, o que era exemplo de lucidez vira loucura. O que nos parece é que tanto a fala de Macbeth quanto as ações das três bruxas as aproximam do seu oposto, das deusas afortunadas; As Três Graças. Inseridas na tradição clássica como paradigma de beleza, equilíbrio, amor, claridade, alegria, riqueza, as Três Graças acompanhavam Afrodite com danças e músicas; sua presença era indicativa de prosperidade e sorte.

Talvez o que esteja em jogo, nas três bruxas da tragédia shakespeariana, seja o gesto de romper com certa concepção de mundo ordenada, sem contrastes. Se as bruxas de Jacques Callot e Henry Fuseli, a velha disforme de Montaigne, a alcoviteira Brísida, de Gil Vicente e as três bruxas de Shakespeare guardam em si o monstruoso, o feio, a distorção, a crueldade, o maléfico, ou seja, se elas são as figuras da noite, as suas particularidades reforçam a dificuldade de definir ou simplesmente nomear aquilo que tanto nos atormenta; é a “coisa sem nome”, e não sabemos ao certo de onde vem esse fascínio pelo mal.

A velha bruxa horrenda, com sua aparência degradante, em suas associações com o mal, não incita o riso, ao contrário da personagem de Rabelais, Pantagruel. Em *Pantagruel*, especificamente, não há mal. O mundo às avessas é engraçado, faz rir, mas o faz na constatação da nossa impotência resignada (Minois, 2003, p. 281). Contudo, em ambos (bruxa e Pantagruel) nascem da natureza grotesca. Seres que, em suas disformidades, nos convocam a olhar o mundo que fora encoberto pelas ilusões da agradabilidade do belo. Oriundos de uma liberdade vertiginosa, tanto a bruxa velha quanto o mundo rabelaisiano, geram estranhamento, repugnância, por meio de uma série de imagens desconcertantes.

Entre os escritores da literatura ocidental, um dos que mais se destaca por apresentar uma visão integrada e ampla do mundo às avessas é Rabelais, com seus gigantes, anões, mulheres e homens metidos em situações escatológicas. O universo

rabelaisiano se comporta desregradamente contra a moral, as leis ditadas pelos setores dominantes da sociedade e a harmonia. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais* (1987), Mikail Bakhtin nos propõe um ponto de vista acerca das manifestações socioculturais da Idade Média a partir da leitura de *Pantagruel e Gargântua* (2021). Segundo o autor, os ritos populares “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (Bahktin, 1987, p. 5).

Logo nos primeiros capítulos de *Pantagruel*, tomamos conhecimento sobre o luto que assolou Gargântua após a morte de sua esposa Bocaberta ao dar à luz Pantagruel. Diante do inesperado acontecimento, Gargântua ficou perplexo e sem saber o que fazer: “[...] E a dúvida que perturbava sua ideia era se devia chorar em luto pela esposa ou rir de alegria pelo filho.” (Rabelais, 2021, p. 53)

Há, por assim dizer, o contágio da tristeza com uma alegria redentora e salutar. Embora repleto de eventos estranhos e violentos, *Pantagruel* incita riso e desconforto. As imagens sobre as circunstâncias do nascimento de *Pantagruel* mostram a passagem da morte para a vida, do pranto para o riso. Ao fim, triunfa o riso. É nesse entremeio do riso para o lamento, entre a alegria e luto que nasce a possibilidade do impossível; o mundo abaixa suas calças e mostra, abominável, as suas imperfeições.

O pensamento e a palavra procuravam a *realidade nova*, para além do horizonte aparente da concepção dominante. E por vezes palavras e pensamentos viravam-se de propósito, para ver o que se encontrava verdadeiramente por trás deles, qual *era o seu avesso*. Procuravam a posição a partir da qual pudessem lançar olhares novos sobre o mundo. (Bahktin, 1993, p. 237, grifo nosso)

O efeito produzido por essa realidade nova traz à tona palavras e imagens que são desenterradas para nos lembrar tudo que fomos e somos e que desarticulam nossa visão de mundo. Entre tais aparições às avessas, destacamos o trecho em que Pantagruel gera homenzinhos anões e mulherzinhas encurvadas:

[...] Ao ver a cena, Pantagruel quis fazer o mesmo, porém com o peido que soltou a terra tremeu num raio de nove léguas e com o putrefato gerou mais de cinquenta e três mil *homenzinhos anões e disformes*; e com um *pum que soltou*, gerou outro *tanto de mulherzinhas encurvadas*, que vemos e, tantos lugares e só crescem *feito rabo de vaca, para baixo* [...] (Rabelais, 2021, p.165, grifo nosso)

Se no mito criacionista a ordenação do mundo residia no poder da palavra e na oposição entre luz e trevas – “Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia e às trevas, Noite [...]” (Gênesis, 1:3) –, Rabelais, inversamente, gera seres disformes por uma nomeação não articulada, mas improvisada e imprevista, expelida através do som cômico e escatológico de um flato. Esses seres disformes são lançados à vida como signos que marcam o indesejado, o feio, o rebaixado, ou seja, Rabelais, dando voz a Pantagruel, torna-se criador de uma outra realidade, antevista no impossível e inverosímil.

As criaturas rabelasianas portam a monstruosidade festiva e o ridículo que povoam o imaginário cômico e popular da Idade Média (Minois, p. 277). Como sabemos, a velha-bruxa-horrenda medieval também está aliada aos “homenzinhos anões disformes” e às “mulherzinhas encurvadas”; ela [a bruxa-velha] compõe o mesmo conjunto pictórico que atravessa a história ocidental sob as amarras do *grotesco*. Nesse sentido, pode-se pensar que o que está em jogo é a atuação desses corpos e sua dissonância grotesca.

Abrigada sob à égide do grotesco, a velha carrega em sua composição corpórea as marcas de um tempo corrosivo, passível de ser ridicularizado, assim como se observa na placa 55, dos Caprichos de Goya.

A mulher senil do “Capricho 55” tem sido interpretada de várias maneiras, seja como uma mulher vaidosa se preparando para celebrar seu septuagésimo quinto aniversário, seja como uma representação da própria morte. Ela está sentada diante de um espelho, experimentando um novo adorno para a cabeça, enquanto sua empregada e dois rapazes – possivelmente falsos admiradores – escondem seu desprezo.

Os *Vanitas* constituem um gênero de pintura natureza morta, derivado da expressão latina “*vanitas vanitatum omnia vanitas*” (vaidade das vaidades, tudo é vaidade) busca transmitir a transitoriedade e a futilidade que afasta a vida humana dos propósitos espirituais. Esse motivo está intrinsecamente ligado à reflexão sobre a morte e a brevidade da existência, enfatizando a inevitabilidade do tempo e a impermanência de todas as coisas, transmitindo uma profunda melancolia e uma consciência aguda da fragilidade da vida humana.

O conceito de vaidade nas artes é composto por símbolos emblemáticos. Um dos símbolos mais comuns associados ao motivo *vanitas* é a caveira, que representa

a morte e a inevitabilidade do fim da vida. A caveira pode ser exibida de forma isolada ou em conjunto com outros elementos, como flores murchas, para enfatizar o contraste entre a vitalidade efêmera da vida e a certeza da morte. Além da caveira, os ossos e esqueletos também são utilizados como símbolos da mortalidade humana. Outro símbolo recorrente é o relógio ou ampulheta, que representa a passagem implacável do tempo. O relógio nos lembra que cada segundo que passa nos aproxima inexoravelmente do nosso fim. A ampulheta, com a areia escorrendo de um compartimento para o outro, simboliza a contagem regressiva da vida e a inexorabilidade do tempo que nos escapa.

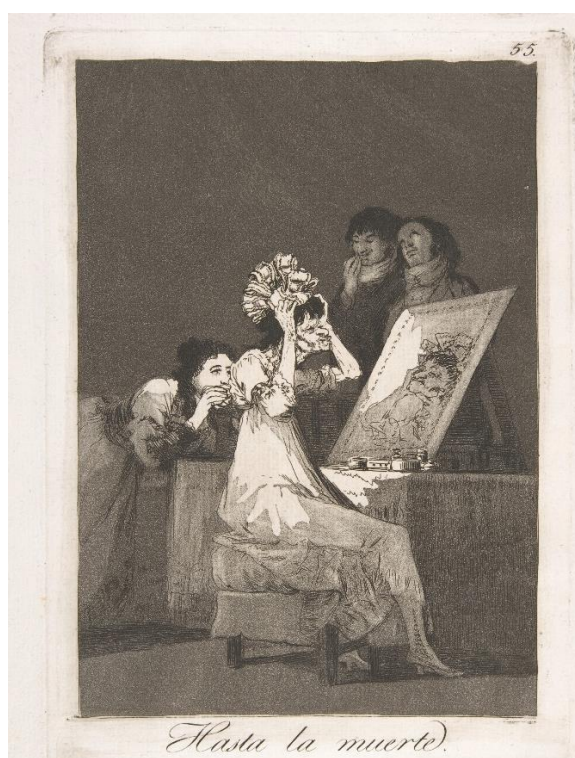
As flores murchas são frequentemente utilizadas para representar a transitoriedade da beleza e da juventude. Rosas, lírios e outras flores delicadas que murcham rapidamente simulam a efemeridade das coisas belas e a inevitabilidade do envelhecimento. Elas nos lembram que a juventude e a beleza são passageiras, assim como todas as coisas materiais. Objetos de luxo, como joias, coroas, espadas e outros símbolos de poder e riqueza também podem ser incorporados ao motivo *vanitas* para transmitir a vaidade e a ilusão da busca por status e posses materiais. Esses objetos representam a futilidade de se apegar a conquistas mundanas, uma vez que, no fim das contas, todos seremos igualmente consumidos pela morte.

Já na caricatura de Goya, a velha, ocupando a centralidade da cena, surge ornamentada frente ao espelho, indiferente às três personagens (a mulher jovem e os dois homens) que a observam de perto, com gestos ridicularizantes. A força da imagem concentra-se no reflexo decrépito da mulher; nele temos o desencantamento da beleza. São poucos os objetos que compõem o desenho: a baqueta, o espelho e os acessórios da maquiagem. Se recuperarmos a origem etimológica da palavra maquiagem, veremos que ela deriva do francês *maquiller*, com o significado de “trabalhar”, pintar o rosto para uma apresentação teatral. Esse trabalho tem a função de criar outra face, mascarar a realidade por meio do disfarce, com o intuito de inventar outro mundo.

A máscara, como um elemento simbólico, desempenha um papel significativo tanto no teatro quanto na obra de Goya. No teatro, a máscara é frequentemente usada para representar personagens e expressar emoções de forma exagerada, permitindo que os atores se libertem de suas próprias identidades e se transformem em figuras fictícias. De algum modo a máscara apresenta uma visão hiperbolizada da condição humana, e nas manifestações risíveis essa hipérbole frequentemente resulta em

distorção. Ou seja, é na tentativa de maquiar a feiura, disfarçar os aspectos repugnantes que Goya os potencializa; se trata de ridicularizar a morte no corpo da velha, um *vanitas* permeado por algo risível, que dada a gravidade do tema, porta algo perturbador. Se no motivo clássico da vaidade a morte é uma lembrança constante da nossa finitude, Goya satiriza e nos coloca frente a frente com o aforismo *castigat ridendo mores*; se trata do riso grotesco.

Figura 11: Placa 55 de *Los caprichos*, “Até a morte”, Francisco de Goya, 1799 (gravura, 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madri)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hasta-la-muerte/108aad33-d71e-4d86-9b71-b77ffb982f05>. Acesso em: 24 de agosto de 2023.

Mary Russo, em no capítulo “Teoria do carnaval e o carnaval da teoria” (2000), ao citar as palavras de Paul Céline, nos lembra: “Mulheres, você sabe, minguam à luz de velas, elas deterioram, derretem, contorcem, exsudam! [...A visão de velas que se acabam é horrível, o fim das damas também ...]” (Céline *apud* Russo, 2000, p. 80). O corpo feminino envelhecido para Céline é visto em sua degradação – imagem horrível. Indo ao encontro de Mary Russo (2000, p. 77), tal afirmação não surpreende, pois, ao traçarmos a linha da história, observamos que a concepção sobre o que se entendia (ou ainda se entende?) sobre o feminino, em diferentes graus, tem sido considerada

abjeta no imaginário de pintores, escritores, poetas, filósofos e outros, especialmente em contraposição à juventude e beleza. Nos mais variados discursos, a figura da velha é ratificada na passagem do tempo por meio de uma espécie de feiura amoral. A representação do corpo feminino, destituída da graciosidade, suscita incômodo e repulsa.

A figura da bruxa-velha tem sido historicamente associada ao grotesco, representando uma combinação de elementos repulsivos, deformidades físicas e características estereotipadas. A bruxa-velha é uma personagem que transcende os limites do convencional, desafiando as noções tradicionais de beleza e comportamento. Ela personifica a marginalidade e a subversão, rompendo com as expectativas sociais estabelecidas. O grotesco, como um estilo artístico, destaca-se pela fusão de elementos díspares, resultando em uma estética que provoca estranheza e desconforto (Kayser, 2003, p.20).

A figura da bruxa-velha é frequentemente retratada com características grotescas em sua aparência física e comportamento. Essa associação entre o grotesco e a figura da bruxa-velha desafia os padrões estéticos normativos e questiona as convenções sociais, permitindo uma reflexão mais profunda sobre a feiura, o corpo feminino envelhecido e os estereótipos enraizados na sociedade.

Na sua associação com o grotesco, a horrenda bruxa senil encontrou um lugar intrigante no Romantismo. Em linhas gerais, no movimento romântico, houve uma fascinação pelo obscuro, pelo misterioso e pelo irracional, e a figura da bruxa-velha personifica essas características de maneira marcante. A bruxa-velha, com sua aparência distorcida e sua natureza transgressora, desafia os ideais de beleza e racionalidade do período. Ela encarna o lado sombrio e mágico do imaginário romântico, representando uma figura de poder feminino que transgride as normas estabelecidas pela sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo, a estética grotesca encontra um lugar de destaque no Romantismo, talvez por essa expressar emoções intensas e buscar transpor as fronteiras da razão. A bruxa-velha, como uma personagem grotesca, simboliza a liberdade artística e a quebra de convenções, permitindo ao Romantismo explorar os recantos mais sombrios da experiência humana e questionar os valores vigentes. Essa interseção entre a figura da bruxa-velha, o grotesco e o Romantismo resultam em uma representação complexa e ambígua, que desafia os limites do convencional e abre espaço para a exploração do irracional. A partir dessa reflexão sobre a associação da velha à bruxa, sobretudo a

partir do Romantismo, vemos se desenhar um jogo de contrastes, em que imagens grotescas podem ser associadas ao mundo às avessas, assim como descreveu Santos (2009):

O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca, por sua vez, suas manifestações no anômalo. Daí sobrevém uma possível chave de leitura para sua forma de atuação sobre o espectador. As reações suscitadas pelo anormal podem ser variadas e muitas vezes opostas, tais como riso, medo e incerteza e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar correspondentes nas formas de configuração do grotesco. Como categoria pautada no anômalo, o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico – *grosso modo*, podemos dizer que o grotesco é uma estética do *outro*. (Santos, 2009, p. 138)

Como “estética do outro” (Santos, 2009), em linhas expressas pelo anômalo, o grotesco emerge como um tipo de besta apocalíptica – “Vi emergir do mar uma besta que tinha dez chifres e sete cabeças [...] e sobre as cabeças, nomes de blasfêmia (João 13:1). A figura da besta apocalíptica, frequentemente representada com múltiplas cabeças e membros distorcidos, simboliza a destruição e o caos que se desenrolam no fim dos tempos. Essa imagem grotesca da besta apocalíptica revela a complexidade de nossas naturezas internas e a potencialidade de transformação e transgressão que residem em nós. O grotesco, ao desafiar as convenções e estabelecer uma estética perturbadora e dissonante, nos convida a refletir sobre as dualidades e contradições que compõem nossa existência, explorando os limites do insólito.

Figura 12: Margaret Hamilton como a Bruxa Má do Oeste, em *O Mágico de Oz*, de 1939 (detalhe).



Fonte: Filme *O Mágico de Oz* (1939), Victor Fleming

Na estética romântica, a imagem da velha bruxa adquire uma relevância significativa, pois personifica a dualidade e a ambiguidade. No contexto do duplo, a bruxa-velha pode ser interpretada como uma projeção da sombra, a parte reprimida e desconhecida do indivíduo. O fotograma de Margaret Hamilton como a Bruxa Má do Oeste, em *O Mágico de Oz*, de 1939, por meio da projeção em sombra, distorce a imagem corpórea da bruxa, seus dedos, refletidos, assemelham-se mais às garras de animais, o que potencializa seus aspectos horripilantes. Ela personifica os aspectos obscuros, misteriosos e muitas vezes temidos da psique humana. Através dessa representação, a estética romântica busca explorar as dualidades e contradições, abraçando o grotesco como uma forma de revelar verdades ocultas e desconfortáveis. A figura da velha bruxa também está intrinsecamente ligada à subversão das convenções sociais e à crítica à moralidade estabelecida. Ela desafia as normas de comportamento, as expectativas de gênero e os padrões estéticos vigentes. Nesse sentido, a bruxa-velha personifica uma força transgressora que questiona e desafia as estruturas de poder e a ordem estabelecida; dessa forma, a bruxa-velha se torna um símbolo ambíguo e perturbador.

Anne Sexton (1928-1974) foi uma poeta americana conhecida por sua voz singular e confessional na poesia contemporânea. Sua obra explorou temas profundos e pessoais, como a morte, a sexualidade, a maternidade e a identidade feminina. No

poema “Desta Casta”, o eu-lírico particulariza sua experiência enquanto mulher por meio da coletividade das bruxas.

Tenho saído por aí, *bruxa maldita*,
assombrado no escuro, na noite bravia;
 tramando o *mal*, minha espécie milita
 sobre casas comuns onde a lanterna luzia:
 sozinha, doze dedos, de *loucura vasta*.
 Mulheres assim não são mulheres, eu sabia.
 Eu tenho sido desta casta.

Tenho achado grutas mornas sob o céu,
 enchido-as de potes, entalhes, estantes,
 móveis, panos, incontável cacaréu;
 para vermes e duendes preparo lanches:
 enfileirando-os, queixosa, exausta.
 Mulheres assim ninguém entendeu.
 Eu tenho sido desta casta.

Tenho andado na sua caleça, cocheiro,
 acenado braços nus às vilas que passam,
 aprendendo as rotas finais, *no fogareiro*
sobrevivo às chamas que pernas assam
 e fendem ossos, onde a carroça se arrasta.
 Mulheres assim de morrer não se vexam.
 Eu tenho sido desta casta.
 (Sexton⁵¹, grifo nosso)

As três estrofes que compõem o poema de Anne Sexton, em sua estrutura rítmica e imagética apresentam, assim como o compasso da carruagem, a presença ininterrupta das castas das bruxas. Há, nos versos de Sexton, uma gradação trágica acentuada nos versos finais de cada estrofe: “Mulheres assim não são mulheres, eu sabia”, “Mulheres assim ninguém entendeu” e “Mulheres assim de morrer não se vexam”. Tais versos concentram, sem recorrer ao exagero, toda a história das mulheres na cultura ocidental. Nessa reiteração, as mulheres-bruxas têm “assombrado no escuro, na noite bravia”, “tramam o mal” e revelam sua “vasta loucura” e exaustão sob a pena de recolher do mundo os seres indesejados – “incontável cacaréu”.

As “grutas mornas⁵²”, imagens que fazem pensar imediatamente no universo do grotesco, tornam-se espaço de recolhimento da bruxa, lugar em que as manifestações de feitiçaria, do mistério e do sobrenatural ganham morada e corpo. Passagem entre

⁵¹ O poema que ora apresentamos de Anne Sexton é uma tradução de Bernardo Beledeli Perin. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/03/anne-sexton-1928-1974/>. Acesso em: 22 de setembro de 2022.

⁵² Sobre associação da palavra grotesco e gruta, Mary Russo destaca: “[...] A própria palavra [grotesco] [...] evoca caverna – a gruta-esco. Baixa, escondida, terrena, escura, material e imanente visceral. [...]” (Russo, 2000, p. 13).

este mundo e o submundo, as grutas são representações de abrigos primordiais da mãe terra como ventre e como sepultura, lugar que escapa à normalidade na aceitação de “um corpo estranho” ao seu. Em inglês, existe a expressão “*cave-in*”, do termo “*cave*”, com significado de cavar, subterrâneo, cavidade, toca, cova e desmoronar, ou seja, as grutas podem apresentar uma paisagem em constante desequilíbrio, semelhante à associação feita com as bruxas; daí que “Mulheres assim ninguém entendeu”.

A metáfora da chama e sua iluminação simboliza a purificação e transcendência, mas também destruição e sofrimento. A chama se faz assim ambígua, servindo a duas instâncias, a espiritual e a corpórea. Segundo Bachelard, “[...] A chama é um ser que sofre. Sombrios murmúrios saem desse inferno. Toda pequena dor é a representação da dor do mundo [...]” (Bachelard, 1989, p. 27). Os versos finais do poema demonstram a dor transfigurada em resistência

*no fogareiro
sobrevivo às chamas que pernas assam
e fendem ossos, onde a carroça se arrasta.
Mulheres assim de morrer não se vexam.
(Sexton)*

Nessa carruagem sombria, em que estão situados elementos da tradição gótica e grotesca, a imagem da bruxa em chamas, fraturada, nos interpela; ela encena o trajeto funesto de todas as mulheres pertencentes a esta casta. Trata-se de uma carruagem mítica, em que passado e futuro se alinham no presente em imagens evocativas, explorando a condição da mulher marginalizada e rejeitada pela sociedade, desafiando estereótipos misóginos e convidando à reflexão sobre a necessidade de questionar e superar essas narrativas opressivas.

Nesse curto percurso realizado até aqui, a figura da velha-bruxa convida ao confronto com a velhice, índice da nossa finitude, feiura, degeneração, e com o mistério nesse *memento mori*. Manifestando-se no espelho como a velha-bruxa surge como uma imagem do *mundo ao avesso*. Não aquele mundo às avessas festivo que se observa nos disparates rabelasianos, mas de um outro, menos eufórico, talvez por revelar a face evitada do eu."

4.2 A velha bruxa horrenda de *Espectros*

O livro *Espectros*, com predominância às personagens litúrgicas, “Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc”, “Judite” e “Hérodíade”, para citar algumas, apresenta, em “Sortilégio”, uma personagem dissonante das que até então compunha; trata-se da “Velha bruxa horrenda”. Segundo consta, em nota de Cecília Meireles,

depois de entregue, pelo dr. Alfredo Gomes, à autora, juntou-se à coletânea os seguintes cinco sonetos: 1) Defronte da janela que trabalho; 2) Átila; 3) Dos jardins suspensos; 4) “Evocação; 5) Sortilégio. O revisor, entretanto, alterou para 17 o número constante do prefácio.” (Meireles, 2017, p. 27)

O poema “Sortilégio” pertence ao grupo de sonetos entregues posteriormente pela autora. Tal informação, por mais corriqueira, talvez indique o porquê da ausência de qualquer comentário a respeito dos versos de “Sortilégio”. No prefácio escrito por Alfredo Gomes destaca-se: “[...] surpreende-me o liame tênue, sutil, que os unifica, subordinando-os a um fim elevado – a dignificação de grandes personalidades femininas – Judite, Joana d’Arc, Maria Antonieta [...]” (Gomes, p. 12). Diante disso, o soneto ceciliano parece ser, antes de tudo, o poema-delirante, ou seja, aquele que se desvia das personagens femininas de “fim elevado”.

“Sortilégio”

Profunda, a noite dorme. E no antro, que avermelha
A fogueira infernal, incendiado o semblante,
Chispas no olhar oblíquo, ígneos tons na guedelha,
A velha bruxa horrenda, a persignar-se, diante

Do vasto fogaréu, resmungando se ajoelha.
E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante
Lenha segue em voejar de rútila centelha,
Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante,

Num livro de sinais cabalísticos, mago,
Entre ervas secas, sobre a trípole. E a ondulante
Fumaça, que escurece o fundo antro plutônio,

Assume, a enovelar-se, o contorno amplo e vago
De uma égua de sabá, orgíaca e ofegante...
Em cujos flancos finca esporas o demônio...
(Meireles, 2017, p.38)

A poeta constrói a arquitetura do poema criando, primeiramente, uma rede semântica e simbólica a partir de palavras que pertencem ao obscuro do “sortilégio” – como a “noite”, “infernai”, “bruxa”, “cabalístico”, “sabá”, “demônio”, “plutônio” etc. – ao mistério que ronda a noite que dorme, aprofundando ainda mais a noite ao colocá-la no sono, entregando-a aos auspícios do inconsciente, da camada mais profunda de nossas vontades, pérfidas, estranhas, como essa velha bruxa horrenda, a persignar-se, obsoleta como o próprio soneto, arcaica, mas ainda assim com um potencial de choque, por evocar imagens relacionadas a interditos como sacrilégio.

Etimologicamente o vocábulo *sortilegium* é composto por duas palavras de origem latina, sendo: *sortis* (“sorte”) e *legere* (“ler”), já carregando consigo o complexo semântico das artes mágicas e o que as circunda, como a “leitura da sorte”, a interpretação dos augúrios, signos que passam desconhecidos para os não iniciados nos mistérios. A escolha do soneto como forma não é gratuita; é bom lembrarmos que Baudelaire, um dos grandes precursores do simbolismo e da poesia moderna, escolhe justamente o soneto, forma clássica *per excellence*, pervertendo-a desde dentro, transfigurando os caminhos habituais dos temas heroicos, morais e éticos, trazendo à tona cadáveres putrefatos, prostitutas, vinho e horror. Para tal subversão temática, é oportuno o uso expressivo do componente “dissonante” passível de ser observado na própria mulher. É a mulher quem detém, sobretudo, as chaves dos mistérios, seja do culto de Isis, das Bacantes até os ritos celtas em sincretismo com a tradição greco-romana ou, posteriormente, cristã.

A escolha lexical passa por palavras desgastadas como “ígneo”, “rútila”, entre outras, que acirram ainda mais a imagem de um rito iniciático, hermético no sentido do ocultismo (Hermes Trismegisto). É acompanhando os movimentos desses “sinais cabalísticos” que poderemos observar essa dança do sabá – nítida referência à “Noite de Valpúrgis” no *Fausto* de Goethe – horrorizados, porém fascinados com as forças ocultas, com tudo aquilo que para os olhos racionais, científicos, não passa de mera superstição. Victor Hugo, no prefácio a Cromwell *Do grotesco e do sublime* (1827), aponta para a importância do grotesco na modernidade:

No pensamento dos Modernos, [...] o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades

de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições da Idade Média; é ele que faz girar na sombra pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. [...] (Hugo, 1988, p. 29)

A importância do conceito do grotesco nas “não mais belas artes” permite vir à tona uma série de imagens que desestabilizam a noção do belo clássico, pois, “[...] o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. [...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação [...]” (Hugo, 1988, p. 33). Sendo assim, o poema “Sortilégio”, parece ser uma referência exata do fragmento de Victor Hugo e do quadro de Goya, *O sabá das bruxas*, de 1797-98. “A fogueira infernal”, “A velha bruxa horrenda”, o mau agouro na imagem do “sapo crepitante” e da “coruja com olhar afiado e penetrante”, o “contorno amplo e vago/de uma égua de sabá”, o êxtase no ritmo “orgiaco e ofegante” fazem elogio à visão de mundo em que a feiura, o proibido, o desconhecido e a magia se fundem.

Figura 13: *Sabá das bruxas* (detalhe), Francisco de Goya, 1797-1798 (Óleo sobre tela a partir de um afresco, 43x30cm. Museu Lázaro Galdiano, Madri)



Fonte: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-aquelarre/526>. Acesso em: 15 de setembro de 2023.

Mas olhemos para a maneira como a “velha bruxa horrenda”, de Cecília Meireles, se aproxima daquilo que Baudelaire chamou em suas reflexões dos *Escritos sobre a arte* (1991) de *cômico absoluto*. De acordo com o poeta francês, a caricatura seria a expressão de contradições, pois estão contidos nela o riso e a lágrima, sentimentos demasiadamente humanos. Como vimos, são diversas as

representações de bruxas e velhas, ou mesmo a união dessas duas figuras em uma única entidade, nas quais elas surgem acompanhadas por objetos místicos – o lambaio voador, o caldeirão, o livro cabalístico –, o fogo e a noite. A noite seria, juntamente com outros elementos centrais na figuração da velha-bruxa, parte de um ritual agônico. É sobre essa negatividade noturna, potencializada pela estética romântico-simbolista, que se concentra o *riso grotesco* ou o *cômico absoluto* de Goya, o que, para Baudelaire significa

todas as *orgias do sonho*, todas as *hipérboles de alucinação*, e depois todas essas brancas e esbeltas espanholas que velhas sempiternas lavam e preparam para o sabá, *seja para a prostituição da noite*, sabá da civilização. *A luz e as trevas se divertem* através de todos esses grotescos horrores. [...] Uma amostra do caos? Lá, no seio desse teatro abominável, ocorre uma batalha encarniçada entre duas bruxas suspensas nos ares. Uma cavalga sobre a outra; *ela a espanca*, subjuga-a. Esses dois monstros, rolam pelo ar tenebroso. Toda a hediondez, toda a sordidez moral, todos os vícios que o espírito humano pode conceber, estão escritos sobre essas duas faces, que, segundo um hábito frequente e um procedimento inexplicável do artista [Goya], estão *entre o homem e a fera*. (Baudelaire, 1991, p.36, grifo nosso)

A figura da noite está alegorizada no quadro *O sabá das bruxas*, de Goya, assim como está alegorizada nos versos cecilianos “Profunda, a noite dorme.” Personificada em sono profundo, a noite torna-se espaço de transfiguração. Algo de fantasmático igualmente recorta a forma enigmática da “velha bruxa horrenda”. Tudo se agita, as superfícies da gruta corruptível, os olhos “ígneos”, o gesto irônico de “persignar”, o corpo, os cabelos longos desgrenhados convulsionados pela ação da “fogueira infernal” e que se espalha por toda imagem do poema. O “vasto fogaréu” não aquece somente o espaço do “antro” em que se encontra a velha bruxa, ele também a desperta “para a prostituição da noite, sabá da civilização. A luz e as trevas se divertem através de todos esses grotescos horrores” (Baudelaire, 1991, p.36).

Logo após essas imagens, no entanto, surgem outras que lembram o potencial transfigurador da velha bruxa, semelhante ao inexplicável procedimento de Goya, ou seja, unir, na mesma imagem, duas faces, a do homem [humanidade] e da fera [animalização]. No caso de “Sortilégio”, a *forma da velha bruxa* surge justamente imersa em uma atmosfera herege, assumindo “o contorno amplo e vago/De uma égua de sabá”. A propósito dessa figura feminina grotesca, o poema “Sortilégio” nos sugere ainda, como vimos, algo sobre a sua natureza, apontando para o perigo que vem junto com essa imagem de mistério e morte. O “gosto de inferno” dado pelas chispas da

fogueira, alcançam a “goela aberta do sapo”, o olhar da coruja e, sobretudo, a bruxa horrenda. A respeito desses aspectos bestiais das bruxas, vale destacar o seguinte fragmento de *Rei Lear* (1997), ato IV, cena VI, de Shakespeare,

Embaixo são centauros, em cima, mulheres.
São dos deuses só da cintura para cima,
Embaixo é o capeta que manda. *Ali é o inferno,*
Escuridão, um fogo sulfúrico ardendo,
Escaldando, fétido [...]
(Shakespeare, 1997, p.78, grifo nosso)

Há, nessa cena, o mesmo fio condutor da tradição do grotesco, horrendo, feio e abjeto ligado à representação feminina. O caráter híbrido de centauro-mulher sobrepõe-se a outra imagem; da relação sexual direta com o diabo, oficializada com o pacto diabólico. Descritas como “Inferno”, “escuridão”, “fogo sulfúrico”, “escaldando” “fétido”, as mulheres, “embaixo”, têm seu sexo governado pelo “capeta”.

[...] Enquanto os autores do *Malleus Maleficarum* explicavam que as mulheres tinham mais tendência à bruxaria devido à sua “luxúria insaciável”, Martinho Lutero e os escritores humanistas ressaltaram as debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão. De todo modo, todos apontavam as mulheres como seres diabólicos [...] (Federici 2019, pp. 323 - 324)

Diabo, imagem da majestade infernal, representa um certo tipo de poder intemporal, aquele que lidera o inferno e tem demônios, seres subordinados. Dentro dessa lógica hierárquica, a bruxa atua neste universo infernal corrompendo sua alma e seu corpo em alegorias compreensíveis de pecado e horror. O imaginário sobre a bruxaria, como dito anteriormente, introduz formas disformes nas obras de arte, que podem ser identificadas com o grotesco. Desequilíbrio, mudança de tensão, queda da linearidade, força da imaginação, choque e violência são constantes na estética grotesca e, costurados à figura da velha bruxa horrenda, geram imagens instáveis. Podemos ler em “Sortilégio”, de Cecília Meireles:

[..] Do vasto fogaréu, resmungando se ajoelha.
E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante
Lenha segue em voejar de rútila centelha,
Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante [...]
(Meireles, 2017, p.38)

Logo após a aparição da bruxa, a voz lírica, na segunda estrofe, nos apresenta o pequeno ritual de sacrifício; enquanto resmunga e se ajoelha, a velha bruxa joga o sapo na fogueira. A cena implica gestos caricaturais que mais se assemelham às bruxas dos contos de fadas, provocando, em certa medida, o riso. Não se trata, contudo, do riso de alegria, mas daquele tipo de riso que, segundo Sodré e Paiva, expressa algo de mal, modalidade de riso que surge em algumas manifestações do grotesco, pois “[...] não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associado ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade – característica ao mesmo tempo humana e animal [...]” (Sodré e Paiva, 1994, p. 62).

A contar do título, “Sortilégio”, e seu significado de “ler a sorte”, a voz poética nos oferece, por meio do embaralhamento das palavras, o jogo da sorte e da morte, atitude semelhante às três bruxas de *Macbeth*. Brincar com o destino, modificar o futuro, são ações consideradas subversivas e hereges; tal aproximação com o insólito revela mais um elo com a poética romântica, voltada sobretudo à imaginação, que recai nos versos de *Espectros*. Rir o riso absurdo, o absoluto grotesco, parte do duplo procedimento de ironia e violência; ele permite a entrega ao desconhecido, liberta o espírito das amarras da seriedade; paradoxalmente o riso grotesco nos humaniza. E, para que se verifique que se trata do grotesco, o riso precisa nascer da rapidez, espontaneidade e violência com que a imagem consiga suscitar no nosso espírito. Para isso, o poema convoca o fogo, a fumaça etérea, em si mesmo o fantástico, mas é na simultaneidade dos acontecimentos, atestado pela conjunção “enquanto”, dando ideia de “durante o tempo em que” – “E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante/Lenha segue em voejar de rútila centelha, /Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante” – que são enquadrados três acontecimentos, a violência, o sacrifício e a visão em uma única imagem desconcertante.

Os animais, sapo e coruja, estão inseridos na tradição medieval do ocidente como pertencentes ao mundo soturno. Enquanto o sapo, associa-se ao repugnante, com “[...] os seus hábitos de predador noturno e seu veneno suave têm-no associado a deidades ocultas e a espíritos noturnos, [...]” (Ronnberg, 2010 p, 188). A coruja, por sua vez, especialmente durante a Idade Média, esteve frequentemente associada a um símbolo ambivalente, representando tanto a sabedoria quanto o agouro, sua natureza noturna e sua capacidade de enxergar na escuridão se ligavam ao desconhecido e ao sobrenatural. Daí os olhos da coruja de Cecília Meireles serem

potencializados como cortantes e violentos – “crava o olhar a coruja, afiado e penetrante” (Maireles, 2017, p. 38); ela [coruja], juntamente com a noite, são as testemunhas do pacto entre a bruxa e o diabo.

A respeito dos seus jogos rítmicos de aparição e desapareção, apagamentos e sobrevivências, da impossibilidade de capturar a vertigem própria das imagens, o soneto aponta a visão sombria e pessimista anunciada desde sua abertura e que viemos acompanhando até aqui. “Sortilégio” explora a ambiguidade da expressão “Profunda, a noite dorme”; há, nesses versos, algo que aparentemente ressoa do mito de Morfeu. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio (2021), Morfeu é o um dos filhos do Hipnos [O Sono]. De acordo com a mitologia, o deus do sono tem sua morada assim apresentada,

No país dos Cimérios há uma *caverna profunda*,
oca montanha, morada e santuário do ocioso Sono,
onde Febo *nunca pode chegar com seus raios*, nem ao nascer,
nem a meio de seu curso, nem quando se põe. Da terra
exala-se *uma neblina em volta em treva*, crepúsculo de *incerta luz* [...]
(Ovídio, 2021, p. 615, livro XI, grifo nosso)

Não é estranha a familiaridade entre o adormecer e o morrer; ambos os conceitos estão emaranhados. No fragmento de Ovídio o deus Sono está abrigado em uma caverna escura, com pouca luminosidade, ocasionada pela “neblina em trevas”, algo de semelhante às sepulturas. Conforme descrito nas *Metamorfoses*, o deus Hipnos desperta seus filhos, Morfeu e Fântaso, revelando a cada um suas especificidades,

[...] Da multidão de seus mil filhos, [Hipnos] desperta o deus
o artífice e simulador da figura humana, Morfeu.
Não há outro que melhor do que ele reproduza
o andar, o aspecto e a voz e até as vestes e as expressões
mais típicas de cada um. Mas este imita apenas os homens.
Há outro que *se torna fera, se torna ave,*
se torna serpente de corpo alongado.
Àquele chamam os deuses de Ícelo ou Fobertor.
Há ainda um terceiro, Fântaso, senhor de multifacetado
talento. Disfarce-se de terra, de pedra e água,
de árvore, de qualquer coisa inanimada, de tudo.
Estes, *de noite, costumam mostrar suas faces* a príncipes
e reis. Outros deambulam entre a multidão e a plebe. [...]
(Ovídio, 2021, p.617, livro XI, grifo nosso)

Assim como o Morfeu revela sua face à noite, Fântaso e Fobertor também o fazem, porém de maneiras bem diferentes. A Morfeu coube a arte de se

metamorfosar em seres humanos, a Ícelo à imitação de monstros, repteis e feras, e a Fântaso couberam as muitas facetas da natureza.

Pieter van der Borch (c. 1530–1608), gravurista da Renascença flamenga, foi importante para a difusão de pinturas e caricaturas com temas religiosos, políticos e sociais. Na gravura holandesa “A dificuldade de governar uma nação diversa” (1578), do século XVI, Borcht desenha um animal fantástico com cabeças de vários outros animais brotando de seu corpo – partes de corpos humanos, aves de rapina, cobra, elefantes, cachorro, sapo, alce, cavalo, unicórnio etc. –, formam emblematicamente uma alegoria para a dificuldade de governar uma nação diversa. Sem querer extrapolar os limites interpretativos entre a gravura de Borch e os versos de Ovídio a respeito de Ícelo, podemos notar que a gravura conta com hibrifismo, distorções, feísmo, aspectos que nas *Metamorfoses* de Ovídio parecem ser relacionados ao deus dos sonhos que assume as formas de feras.

Figura 14: *A dificuldade de governar uma nação diversa*, Pieter van der Borch, 1578 (gravura, 210mm × w 298mm. Rijksmuseum, Holanda)



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-79.752>. Acesso em: 21 de setembro de 2023.

Entretanto, o elemento comum aos deuses do sono, Morfeu e Fântaso, está na capacidade de atuarem nesse *entremundo*, por meio da dissimulação da natureza humana e animal, afetando diretamente os sentidos dos seres humanos. Mas é a Fobertor que dirigimos nossa atenção, no frêmito susto da sua aparição, onde são deixados seus rastros de medo, horror e monstruosidade. Em “Sortilégio”, a última estrofe parece expressar aquela relação entre metamorfose e monstruosidade próprio do deus Ícelo, quando apresenta a transfiguração da bruxa em uma “égua de sabá”. Retomemos essa estrofe,

Num livro de sinais cabalísticos, mago,
Entre ervas secas, sobre a trípole. E a ondulante
Fumaça, que escurece o fundo antro plutônio,

Assume, a enovelar-se, o contorno amplo e vago
De uma égua de sabá, orgíaca e ofegante...
Em cujos flancos finca esporas o demônio...
(Meireles, 2017, p.38)

Tudo se ordena ao redor da palavra “égua de sabá”, na sua configuração como uma espécie de égua-noturna. E aqui cabe recuperar a origem etimológica da palavra pesadelo em inglês, *Nightmare*. Composto pelo antigo inglês *niht*, “noite”, da mesma origem do latim *nox*, que gerou nossa “noite”; mais *mare*, “espécie de fantasma” ou “espírito maligno”. Embora *mare*, no inglês moderno também signifique égua, o termo é etimologicamente distinto do seu homônimo *mare*, que remete aos espíritos perturbadores dos sonhos. *Mare*, como a fêmea do cavalo, origina-se das palavras *mīre* e *mearh*, que significam, respectivamente, égua e cavalo; enquanto o *mare* que compõe *nightmare* tem sua origem na palavra *mære*, inglês antigo para entidade noturna e atormentadora do sono dos homens. O falso cognato não nos impede, contudo, de conduzir a égua do poema de Cecília à fauna da noite dos pesadelos e seus tormentos oriundos de reminiscências dos Sabás. Daí o termo pesadelo estar associado às crenças e mitologias antigas sobre entidades sobrenaturais que visitavam as pessoas à noite, causando perturbações e visões aterrorizantes. Talvez o quadro que mais se aproxime da associação entre fantasmagoria e pesadelo seja o quadro de Henry Fuseli (1741–1825), *The Nightmare*, de 1781.

Figura 15: *The Nightmare*, Henry Fuseli, 1781 (óleo sobre tela, 101.6 cm × 127 cm, Detroit Institute of Arts, Estados Unidos)



Fonte: <https://dia.org/collection/nightmare-45573>. Acesso em: 17 de setembro de 2023.

A cena macabra e misteriosa, com uma figura feminina deitada em um estado de aparente torpor e um demônio pairando sobre ela, evoca um sentido de drama e emoção intensos, típicos do romantismo. O quadro explora o lado gótico, em sua obscuridade, terrores noturnos, refletindo o fascínio romântico pelo inexplicável e sobrenatural. Além disso, o uso de contrastes marcantes de luz e sombra cria uma atmosfera carregada de tensão. Habitantes do pesadelo, o pequeno demônio e o animal equestre, em vigília, observam a figura feminina em estado profundo de sono, dessa maneira, tal imagem sugere capturar nossa vulnerabilidade diante do insólito.

No soneto “Sortilégio”, por meio dos jogos sonoros, a voz lírica, no desfecho da cena, intensifica a transfiguração e bestialização da “velha bruxa horrenda” em “égua de sabá orgíaca”, na noite que comporta a cena. A violência enquadrada no soneto se dá no resultado do corpo convulsivo e indomável da *égua de sabá* em pactuar com o diabo através do ato sexual. O breve espaço que separa a

transformação de mulher em animal, simultaneamente infernal e grotesca, reside na modalização entre “ondulante”, “fumaça”, “antro plutônio”, “enovelar-se”, “contorno” e “vago”; é como se a “noite escurecesse” ou se tornasse “mais escura” e incerta para receber a união entre demônio e bruxa. A inconclusão subsequente do poema permanece nas reticências, como se a experiência física, fundamental em sua natureza, existisse à margem, suspensa no *continuum* temporal. As sensações de êxtase e delírio corporal parecem inaugurar uma dimensão temporal distinta, caracterizada por lampejos terríficos e arrepios intensos.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi associa Cecília Meireles à linhagem de poetas neossimbolistas – Antônio Machado, Lorca, Rilke e Tagore – que “conceberam a poesia como sentimento transformado em imagem” e “a transfiguração faz-se no plano da expressividade” (p.516). É fato a importância da expressão na lírica da poeta e, em “Sortilégio”, ela ganha dimensões pouco convencionais no conjunto da obra poética ceciliana. O poema, na maioria dos versos, (senão em todos), segue-se a estrutura canônica do alexandrino, com tônicas incididas na 6ª e na 12ª sílaba, de modo a separar o verso em dois hemistíquios, e cria, ritmicamente, uma canção erótica devocional ao grotesco fantástico.

Antonio Candido, no seu ensaio “O mundo desfeito e refeito”, nos lembra que existe um mundo inerente às palavras e “[...] neste processo de desfazer a realidade o mundo vai se desfigurando e o objeto referido pela palavra parece passar dele para “dentro” do discurso. Aparentemente, não é mais o mundo, é outra coisa, que parece não existir fora dos limites do texto.” (Candido, 1993, p. 31). Cecília Meireles, ao criar uma figura tão dissonante das que até então compunha em *Espectros*, revela outro mundo dentro do mundo habitado pela magnitude do sublime. O trecho abaixo, retirado de *O livro dos símbolos* (2010) reafirma o lugar da bruxa como ser ambíguo, habitante da “parte mais densa floresta”, “o fundo secreto dos ‘poços’”, ou por analogia, a bruxa ceciliana, corresponde ao inquietante que nos assombra, pois,

[...] A bruxa comunga com os mortos, *olha para o passado, prevê o futuro*, embora o possa dizer por meio de enigmas. Como forma de cultura e fator psíquico, ela é sacerdotisa, médium, sibila, nigromante, feiticeira, ervanária, curandeira e parteira. Segundo a mitologia, ela habita a parte mais *densa da floresta*, o fundo secreto dos poços, *grutas sombrias* e atalhos isolados, o que a associa aos territórios da experiência que são marginais, “*suspeitos*” e auspiciosos. (Petroff, 2010, p. 702, grifo nosso)

A bruxa, enquanto ser místico, desenhada nos anos iniciais do século XX por Cecília Meireles, pode atuar como lembrança fantasmática, assim como a velha que está no quadro de Goya, de um tempo ainda desacelerado, um tempo em que os limites entre História e estórias não eram tão demarcados. Recorrer ao arcaico das referências, ao oculto, não é uma simples volta ou nostalgia de outrora reivindicada por Cecília Meireles; há nesse poema uma ode ao que escapa à ideologia do progresso, mote da modernidade. Esse orgíaco demoníaco tão conhecido de Baudelaire e dos simbolistas: a devassidão da inutilidade que se defronta com a utilidade burguesa, com as máquinas e técnicas com fins determinados. Enevoadas, as imagens criadas por Cecília fazem do poema um chão ritualístico, parcialmente visto através da fumaça das ervas secas, do fumo que incendeia o olfato, que lentamente inebria a mente e faz dançar os sentidos no sublime terrífico do oculto a que sucumbimos sob o cravado, inquietante, perturbador olhar da coruja. O riso é só uma desculpa para abrir a boca e descer à garganta rumo as entranhas do grotesco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra poética de Cecília Meireles tem sido compreendida a partir da “linha divisória”, marcada entre a publicação dos livros *Espectros* (1919), *Nunca Mais...e Poema dos poemas* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), *Cânticos* (1927) e *Morena, pena de amor* (1939), e a publicação do premiado livro *Viagem* (1939). Ao primeiro grupo correspondem os poemas não mencionados pela poeta no conjunto de sua obra, sendo considerados integrantes do período imaturo da lírica ceciliana. O segundo pode ser compreendido como o responsável pela institucionalização da poesia de Cecília Meireles no cenário literário brasileiro, atestando a consolidação do estilo e maturidade da poeta. Contudo, quando se atentam às primeiras expressões poéticas da autora são observados certos procedimentos estéticos que ainda se fazem presentes na obra madura: o apelo à noite, à evocação do luto, as marcas diáfanas, as incursões oníricas.

A alegação mais recorrente que se faz a respeito da obra inaugural de Cecília Meireles é seu tributo à tradição parnasiana e simbolista, como evidenciado no capítulo 1 deste trabalho. Com efeito, o estudo da relação entre a poesia do século XX e a estética simbolista tem-se firmado com um campo oportuno para a consideração dos diversos aspectos do modernismo brasileiro. Talvez por ser testemunha das contradições que envolviam as mudanças pelas quais o Rio de Janeiro passava durante sua “*belle époque*”, Cecília tenha se mantido fiel à dicção oitocentista nos seus primeiros versos; cantar o “novo” não seria o mais apropriado diante da ruína instaurada pelo progresso violento e pela modernidade contraditória. Daí a possível razão de que *Espectros* privilegie os mitos trágicos; eles seriam um sinal ou lembrança da nossa vulnerabilidade diante do tempo e da morte. Talvez nesse conjunto de temas também haja um primeiro indício do que viriam a ser as principais temáticas da mitopoética ceciliana, a saber, assombrada pela presença da morte, da melancolia e do efêmero; pela consciência do transitório e anseio pelo absoluto.

Espectros conta com 17 sonetos, mais da metade dedicados a arquétipos femininos, personagens históricas (Cleópatra, Inês de Castro, Maria Antonieta, Joana d’Arc), bíblicas (Herodíada, Salomé, Judite, Dalila) e míticas (a bruxa, de Sortilégio). Esse rico acervo de imagens femininas, embora antevisto por Alfredo Gomes, no prefácio dedicado ao livrinho de estreia, não recebeu por parte da crítica um estudo detido.

Como temos demonstrado ao longo deste trabalho, *Espectros* não só atesta as primeiras incursões poéticas de Cecília, como também se tem revelado peça fundamental à compreensão do “modernismo ceciliano”. No que tange às representações femininas da obra de Cecília Meireles, acreditamos que o livro de estreia, com suas mulheres malditas, míticas, trágicas e heroicas seja um fio condutor que nos leva às complexas questões que envolvem os diversos motivos femininos encontrados na obra madura da poeta e que já são embrionários em *Espectros*.

A referência ao modelo feminino “etéreo” e “espiritual”, destacado por Ana Maria Domingues Oliveira, em parte, vai ao encontro do que convencionamos aqui por sublime feminino, motivo que consideramos no capítulo 2. Com efeito, consideramos que o sublime feminino permite confluência entre o apelo ao etéreo, espiritual e transcendente e o elemento imanentemente feminino; essa segunda dimensão, acreditamos, passa a ser expressa de modo mais evidente conforme a obra de Cecília Meireles ressignifica alguns temas da tradição da representação feminina. É na dicção poética de Cecília Meireles, por meio da santa penitente de *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957), composta entre as dimensões terrenas e etéreas, que o sublime implica algo como um jogo aurático, que se confronta a todo momento com própria dissolução terrena da vida de Maria do Egito. Afinal, Maria é a de Alexandria, pecadora, mas também é Maria, a santa penitente de Jerusalém. Nessas condições em que os extremos se debatem e se constelam, a voz poética, melancolicamente, recorre à imagem sublime do deserto; o espaço desértico se transfigura em uma espécie de deserto metafísico, em que são levadas à transcendência os sofrimentos vividos por Maria do Egito. A respeito do motivo da transfiguração e seu efeito sublime presentes no *Oratório*, retomamos, de Cecília Meireles, um pequeno fragmento presente em o *Espírito Vitorioso* (1925), cuja confissão da poeta vai ao encontro das nossas leituras, a saber,

Formam-se as almas com esforço igual aqueles que se constroem grandes poemas. O mestre que sentir em toda sua extensão esse frêmito de heroísmo, de humanidade e divindade unidas, que faz brotar cada poema com a imagem de um voluntário holocausto poderá saber o sentido infinito que a vida lhe reserva na sua missão. E, aceitando-a, sentir-se-a mais alto, mais puro, mais perfeito. Estará transfigurado. (Meireles, 1925, p.128)

As relações entre as figuras femininas de *Espectros* (1919) e as figuras femininas da obra madura de Cecília Meireles, *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942),

Mar absoluto e Outros Poemas (1945) e *Retrato Natural* (1949), trazem a lume a necessidade de rever o modo como o elemento feminino de Cecília Meireles comumente é lido. No passado, tal elemento era relegado a segundo plano, para que viesse à frente o elemento espiritualizado da poesia ceciliana. Mais recentemente, o feminino encontra acolhida nos estudos da obra de Cecília Meireles, em particular sob a perspectiva dos estudos de gênero. A perspectiva do estudo que apresentamos, contudo, não aborda como excludentes e opostos os polos da espiritualidade em que se manifesta a dimensão da feminilidade em sua imanência e o da corporalidade, mas busca demonstrar como na poesia de Cecília Meireles essas esferas convivem, ora em conflito, ora em estado de confluência. Como demonstramos nas leituras interpretativas de “Marco Antônio e Cleópatra”, de *Espectros*, e “Balada das dez bailarinas do cassino”, de *Retrato Natural*, nos seguintes versos o sublime feminino ceciliano revela tanto os aspectos “corpóreos” quanto os “espirituais” – é certo que na obra madura eles são ressignificados, como atestam os seguintes fragmentos de “Antônio e Cleópatra”:

[...] As escravas etíopes, lentamente,
Os longos leques movem. Seminua,
Pálida a augusta fonte, que tressua,
Cerra os olhos Cleópatra, indolente.

Sorve em êxtase o aroma, que flutua
Nas espiras do fumo, pelo ambiente;
Dos rins tomba-lhe o manto negligente;
Lembra as esfinges, na atitude sua. [...] (Meireles, 2017, p. 31)

E “Balada das dez bailarinas do cassino”:

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho.
Têm corpos egípcios com placas douradas,
Pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
E dobram amarelos joelhos. [...] (Meireles 2017, pp. 617-618)

Ao se confrontarem, lado a lado, os versos de ambos os poemas, tornam-se evidentes as ressonâncias e dissonâncias que os perpassam, unindo-os a um imaginário poético sobre a mulher que se apresenta de modo integrado. Por exemplo, em ambos há a presença do coletivo feminino nas “escravas etíopes” e na

quantificação das “dez bailarinas”. Os atributos tradicionalmente associados à sedução feminina estão presentes em ambos os poemas, mas com conotações diametralmente opostas. A sugerida nudez de Cleópatra é indício de potência, já a nudez que revelada sob os “véus brancos” da balada macabra das meninas de *Retrato Natural* é marca de comovente vulnerabilidade. O perfume que envolve Cleópatra caracteriza uma mulher fatal e inebria Marco Antônio, criando uma atmosfera de beleza mortífera. Já no caso das bailarinas do cassino, o perfume que paira no ambiente se revela na melancolia de corpos abandonados à exploração. Nos poemas “Marco Antônio e Cleópatra” e “Balada das dez bailarinas do cassino” há a presença do sublime como estética do choque, seja para nos confrontar com a presença inexorável da morte, seja para nos lançar frente às dores inomináveis. As imagens femininas que perpassam *Espectros* e as obras posteriores de Cecília Meireles, como buscamos discutir, evocam símbolos que se ligam intimamente à estética do sublime, encontrando-se frequentemente, nessas instâncias, a associação do mar como elemento transcendental, bem como a geografia árida dos desertos, e diversas figuras personificadas em entidades sobrenaturais como anjos, deuses, santas. Tais figurações traçam um percurso na poesia ceciliana que as aproximam cada vez mais da esfera do comum, unindo a linguagem sublime do solo das experiências cotidianas.

É comum que a crítica à obra de Cecília Meireles confira destaque à incursão da perspectiva poética da autora nas esferas místicas, na busca incansável pelo absoluto, pelo divino, pelo encantamento da natureza, enfim, uma poesia que fala ao etéreo e ao espiritual. Contudo, em *Espectros*, no soneto “Sortilégio”, a poeta apresenta uma figura dissonante das que até então compunha: a velha bruxa horrenda. O lugar lúgubre, soturno, com apelo ao mistério, herança da tradição romântica-decadentista, no poema “Sortilégio” adere a estética da deformidade do grotesco, revelando os incursos, mesmo que efêmeros de Cecília Meireles, no mundo às avessas do grotesco.

O plano das convergências observadas na poesia de Cecília Meireles corresponde à herança romântica e simbolista que perpassa toda a obra da poetisa, desde *Espectros* aos livros maduros. Herança essa que ganha revelação na composição das imagens femininas, objeto de consideração de nosso trabalho. No entanto, além desses pontos que se entrecruzam, manifestando as ressonâncias que percorrem a obra ceciliana, há momentos em que o diálogo entre a tradição que

ampara sua poesia e a realização de seu projeto estético se dá no plano da dissonância. É o que se observa ao cotejar poemas da obra inaugural, como “Joana d’Arc” e “Maria Antonieta”, “Sortilégio”, de *Espectros* (1919) aos poemas da obra madura, tais como, “Infância”, “Balada das dez bailarinas do cassino”, “A menina enferma”, “Sereia” etc. A comparação entre tais poemas faz emergir algumas divergências entre a poética de *Espectros* e os livros posteriores de Cecília Meireles, divergências essas não concernentes apenas àquelas que consideramos anteriormente, – entre as figuras das *femmes fatales*, das míticas-religiosas e da bruxa – das que brotam do solo comum da experiência –, mas também a aspectos que configuram os dois eixos temporais em que Cecília Meireles produz seus poemas, a saber: o primeiro, imbricado num momento em que o culto à modernidade despontava como princípio de valoração das artes; o segundo, num período mais abrangente em que se pode atestar a forma como a poeta lança mão de vários recursos temáticos para conferir à sua poesia um estilo e ritmo, marcada, genuinamente, pela comunhão entre atemporalidade e transcendência.

O estudo do sublime feminino em *Espectros* (1919) e suas ressonâncias na obra madura de Cecília Meireles tem se mostrado importante para lançar luz sobre lugares que têm sido considerados pedra de toque na lírica cecilianiana. Oposto ao que se difundiu em certa vertente da crítica, verificamos que a presença da herança romântica e simbolista contribui para acentuar o caráter original da poeta que já sofreu o estigma de ser passadista. Pode-se dizer que a escolha pelo universal, pelo absoluto, pelo mistério, pelo enigma, pelo assombro, pela fluidez não aniquilou as marcas do cotidiano de sua poesia, tão pouco a desqualifica como poeta brasileira. Ao contrário, comprova que desde muito cedo, Cecília esteve vinculada a um projeto estético comprometido com a liberdade criadora.

As personagens femininas que povoam a lírica de Cecília Meireles, em várias obras de sua fase madura, ligam-se à sua obra inicial, *Espectros*, atestando a permanência da linguagem sublime, que, a partir de um processo de evolução e refinamento, evolui de modo a afastar-se de “convenções” ligadas à tradição romântica e simbolista, para se tornar mais sutil e próxima do cotidiano. Essa dicção sublime que se torna cada vez mais elíptica e sugestiva toca em aspectos que julgamos distintivos da modernidade da lírica de Cecília Meireles. Aspectos singulares, pois se mostram sensíveis a uma dinâmica de renovação da tradição, perpetrada como forma de configurar uma visão do cotidiano feminino encantada pela linguagem sublime.

REFERÊNCIAS

- ABRANS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução: Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AMARAL, Amadeu. **O elogio da mediocridade**, 1924.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In: ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. Barueri: Novo Século, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Paraíso**. Tradução: Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- ASSIS, Machado de. **Crisálidas**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000063.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2020.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução: J.B.A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. - São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução: João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLAKE, William. **Matrimônio do Céu e do Inferno**. Tradução: Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2004

BÍBLIA. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução: João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BÍBLIA. **Livro de Enoque**. Ed. rev. e corrigida por Nelson Martins em 2016. Disponível em: <http://apocrifos.org/files/livros/Livro-de-Enoque-1-e-2.pdf>. Acesso em 28 mar. 2020.

BILAC, Olavo. **Panóplias**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bi000180.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2020.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

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

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto Editora, Coimbra, 1977.

CAMÕES, Luís de. **Amor é fogo que arde sem se ver**. São Paulo: Editora Ediouro, 1997

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

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

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Cecília Meireles: presença da literatura brasileira: III – Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p. 114-124.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Do Romantismo ao Simbolismo**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Das origens ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadentismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Brasília: Livros Técnicos e Científicos; JNL; MEC, 1980.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. *In*. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no contemporâneo São Paulo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.) **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955.

CRUZ E SOUSA, João da. **Poesias completas**. Introdução: Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu**. Campinas, p. 333-371, julho-dezembro de 2006.

DÁLIO, Sheila. **A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles**. *Opiniões*, (20), 191-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681>

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. Tradução: Maria Lucia Machado; Tradução das notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. Volume 17, número 49, p. 333-371, setembro/dezembro de 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4711.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

DUBBY, Georges. **As damas do século XII**. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

DUBBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente V.4: O**

século XIX. Tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilherme Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução: Mauro Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português Brasil**: MEC, 1962.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017

FESTA, Rio de Janeiro, n. 3, p. 4, dezembro de 1927.

FESTA, Rio de Janeiro, n. 1, p. 13, julho de 1934.

FESTA, Rio de Janeiro, n. 7, p.7, 1935.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. **Sigmund de Freud, obras completas, volume 14**. Título original: "Das Unheimliche". Publicado primeiramente em *Imago*, V. 5, N. 5/6 pp. 297-324. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução: Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOUVÊA, Leila. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2007.

GOUVÊA, Leila. **Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Solombra ou a A sombra que cai sobre o eu**. São Paulo: Hedra, 2005.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOMERO. **Odisséia de Homero**. Tradução: Manoel Odorico Mendes (1799-1864). Prefácio: Prof. Silveira Bueno. Fonte digital. Digitalizada da 3ª edição Biblioteca Clássica sob a direção de G.D. Leoni e Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução: Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução: Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KOBLER, Florian; MURR, Kathrin (Orgs). **O livro dos símbolos**. Reflexões sobre imagens arquetípicas. Colônia, Alemanha: Taschen, 2012.

KRISTEVA, Julia. "Sol negro: depressão e melancolia". In: KRISTEVA, Julia. **O além realizado aqui mesmo**. Tradução: Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989. p. 95-100.

LAMEGO, Valéria. **Farpa na Lira**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

LONGINO. **Do Sublime**. Trad.: F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade**. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas: Papirus, 1993.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto futurista**. Publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês Le Figaro. Disponível em: https://energiabarreiros.com.br/uploads/file2_1521169545.pdf. Acesso em: 01 jun. de 2020.

MARQUES-SAMYN, Henrique. "A primeira voz de Cecília Meireles". In: **Espectros**. Editora Global, São Paulo, 2014.

MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira**. O Modernismo (1916-1945). São Paulo: Cultrix, 1965.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. São Paulo: Global, 2017. Vol. 1.

MEIRELES, Cecília. **Diário de Bordo**. Ilustrações de Fernando Correia Dias, apresentação de Alberto Costa e Silva, prefácio e posfácio Jussara Pimenta. Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. **O espírito victorioso**. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da escola normal do Distrito Federal em 1929. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos v. 77 n. 187 (1996)**. Disponível em: <http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/rbep/article/view/1213>. Acesso em: 21 de setembro de 2023.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa, volume único**. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MICHAUD, Guy. **Méssage poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Digitalizado por ebooks Brasil em 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/paraisoperdido.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2020.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **O Simbolismo: a literatura brasileira (1893-1902)**. São Paulo: Cultrix, 1966. Vol. 4.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. 5. ed. rev. e aum. Melhoramentos, São Paulo, 1973.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite do Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Editora Schwarcz, 1987.

NOBRE, Antonio. **Só**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/me002990.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles**, 2010. Disponível em: <http://www.uesc.br/2015>. Acesso em: 27 abr. 2020.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias, apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira”. *In*: PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 64-80.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução: Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

RABELAIS, François. Pantagruel e Gargântua. *In*: **Obras completas de François Rabelais – 1**). Organização, tradução, apresentação e notas de Guilherme Gontijo Flores, ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Editora 34, 2021.

RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: edUSP, 2006.

RICARDO, Cassiano. **A academia e a poesia moderna**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1939.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas**. Edição bilíngue português/alemão. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RUBIN, Gayle. **O Tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo**. Tradução : Christine Rufino Dubat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: S.O.S Corpo, 1993.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira Dissonante: o Grotesco na lírica romântica brasileira-Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**. Araraquara: UNESP, 2009.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da femme fatale entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.16 (1), p. 125 – 140, 2015.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O sublime e o problema da modernidade em Pedro Kilkerry. **Acta Scientiarum, Language ed Culture**, Maringá, n. 1, p. 83-92, 2015.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva; Dália Sheila. "Sublime feminino em Cecília Meireles". Revista: *Texto Poético*: ISSN:1808-5385, v.15, n. 28, p. 401- 428 jun/set. 2019.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos – uma melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias). **Revista do Centro de Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, p.52-59, 1998.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime e do trágico**. Tradução: Pedro Süsskind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **The Maid of Orleans**. Digitalizado pelo projeto Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/6792/6792-h/6792-h.htm>. Acesso em: 29 jun. 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas: Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução, apresentação, notas e índice: Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia completa de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SECHIN, Antonio. **Fantasmas clandestinos de Cecília Meireles**, O Globo, 22 de junho de 2019. Disponível em: <http://www.academia.org.br/artigos/fantasmas-clandestinos-de-cecilia-meireles>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SECHIN, Antonio. Poesia Completa, de Cecília Meireles: a edição do centenário. **Revista Agulha**, Revista de Cultura n. 37, Fortaleza/São Paulo, janeiro de 2004. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/07/27/antonio-carlos-secchin-poesia-completa-de-cecilia-meireles-a-edicao-do-centenario/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

SEXTON, Anne. **Her kind**. Tradução de Bernardo Beledeli Perin. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/03/anne-sexton-1928-1974/>. Acesso em: 22 de setembro de 2022.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. Edição bilíngue. Tradução de Rafael Raffaeli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SHAKESPEARE, William. **O Rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora L&PM, 1997.

SOARES, Carmen Lúcia. **Imagens da educação no corpo**: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 3.ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002; 2. Ed.2014

STAROBINSKY, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza. tradução Rosa Freire d'Aguiar. – 1a ed. – São Paulo: Companhia das Letras

VARAZZE, Jacopo De. **Legenda áurea**. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Padre Antônio. **Obras Escolhidas, vol. XII**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1954. Edição eletrônica: Lucimeri Probst. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000006pdf.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2020.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. **Axel**. Digitalizado pelo Internet Archive, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/axelvill00vill>. Acesso em: 20 mar. 2020.

WEIL, Simone. **O Peso e a Graça**. Tradução: Leda Cartum. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

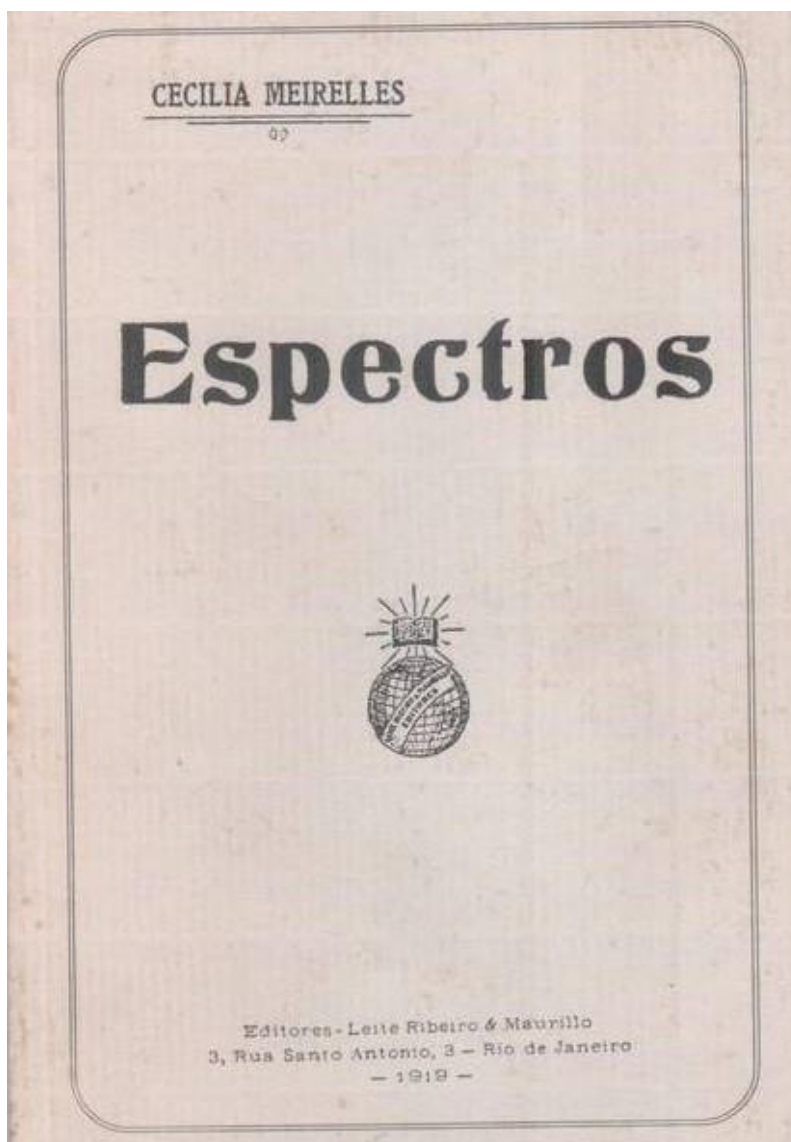
WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico**. Tradução: Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

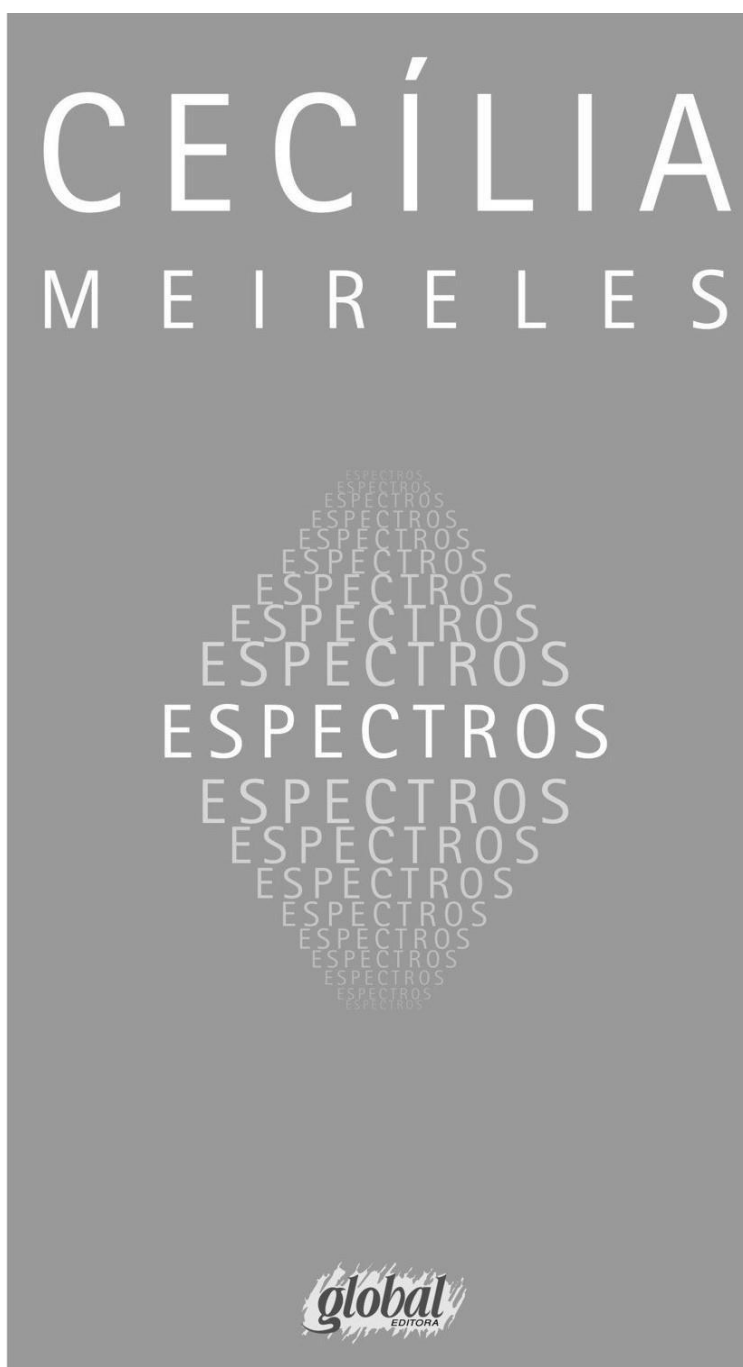
WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ANEXOS

ANEXO A – Primeira edição de *Espectros*, publicada em 1919.



ANEXO B – Edição digital de *Espectros*, publicada em 2014.



ANEXO C – Desenho de Cecília Meireles, publicado na revista *Festa*, edição nº 7, p.7, 1935.

7

f e s t a

heltor alves

Um homem sózinho. Uma revista feita inteirinha, da primeira à última linha, por esse homem solitário: — "Elétrica". É como simples suplemento a um dos números, um livro completo... "Rhythmos da terra encançada".

Heltor Alves era um Quixote sympathico, cordial, débil, e afinal de contas, uma criança entusiasmada.

"Verde" e "Elétrica" foram dois lindos phenomenos jovens na arte das Minas Geraes. O "Verde", de adolescentes, arranhava um pouco, tinha atitudes e era fartamente apadrinhado pela "antropologia" paulista. "Elétrica", feita em Ilanhandô, Minas, por um moço já dorido de experiencias, era mais puramente ingenua, de menos reserva mental, duma abundancia gesticuladora theatrai.

Heltor Alves pecava por excesso de sinceridade. Tomava excessivamente a serio o modernismo, pelo menos em algumas das suas facetas, e cantou, cantou, cantou a plena voz, como fizessem tantos desta geração. Estes sem tomar certas precauções indispensaveis, não se gastavam lá muito, nas experimentações successivas e contradictorias que iam commettendo...

Heltor Alves, perdido no interior, sem companheiros, explodia em gritos exuberantes, sem medida e termo.

O movimento renovador deve-lhe esse tão pressuroso apelo e a coragem de afirmar lá tão longe que nova visão da vida e um sonho novo tinham nascido para o mundo poetico. A leitura dos seus versos, feita, agora, passado o ardor combalivo surprehende: — Heltor Alves era tímido, triste. Intimamente, a vida amadurecia-o. Parecia comprazer-se em gritar bem forte... para que se lhe não ouvisse a pobre voz recondida.

Estes seus poemas extrahidos do livro *A Vida em Movimento*, façam ouvir, ainda uma vez, nas paginas de *Festa*, de que elle era amigo destemido e profundo, a voz sympathica que se calou para sempre, a 13 deste mes, nesta cidade do Rio de Janeiro.

* * *

O HOMEM NOVO accordou do somno de narcotico com que a indolencia do mundo o adormecera, e abriu os olhos para a vida!

Tudo em volta era vida, movimento, alegria, turbilhonamento, tumulto. Na retina cansada, anesthesiada de somno, ainda brilhavam os relampagos serenos do dia que morrera...

a tristeza pallida das estrellas melancolicas...

Mas nos seus ouvidos os ruidos encantadoramente sonoros de um mundo novo, tumultuavam.

Os canarios, sarcasticos, sorriam... de seu somno interminavel de criança tar dia...

A madrugada clara, limpida, ruidosa cantava na alvorada de um dia promissor! O HOMEM NOVO rasgou as palpebras num impeto!

E abriu os olhos para a vida: — O SOL! —

* * *

Do bodoque do impeto arremessou-se ao vôo... Vôo!

Rasgou as asas na tesoura do vento e correu o espaço...

De uma mesga de panno azul trouxe retalhos finissimos das nuvens altas.

Como deve ser lindo, p a s s a r i n h o, o ninho feito de pedacos do céu, todo repleto [dade]!

Dorme... sonha o sonho das nuvens altas...

Que em breve, de cada esphera branca, florirá, num canto lindo de fecundidade, uma estrellinha de ouro de tres pontas.

E irão contigo, cantando, pelos ares...

palavras ao vento

Vento peralta,
que andas, na noite,
de rua em rua,
assobiando á tóa,
todas as portas se fecham com estrondo,
quando tu passas.

E ha boccas que te exconjuram nos interiores...

Vento vadio,
abro-te a porta, entra!
e enche a minha sala do teu ruido
e dança em torno de mim
a dança doida que dançavas
lá fóra,
na orgia da selva,
com as arvores bebedas de somno.

Quero me divertir,
vento estroina da noite:
meu coração andou correndo,
em busca de amor,
toda a cidade,
e toda a cidade lhe bateu as portas.

Eugenio Gomes

**Desenho
de
Cecilia
Meirelles**



ANEXO D – Relação de poemas de Cecília Meireles em que se identifica a representação feminina nos termos considerados por este trabalho.

De *Espectros* (1919):

“Espectros”

“Herodíada”

“Judite”

“Antônio e Cleópatra”

“Joana d’Arc”

“Maria Antonieta”

“Sansão e Dalila”,

“Noite de Coimbra”

“Sortilégio”

Da *Revista Festa* (1927):

“O canto da Jandaia”

Nunca Mais... e Poema dos Poemas (1923)

“Beatitude”

“A minha princesa branca”

Baladas para El-Rei (1925)

“Dolorosa”

“Nossa Senhora”

“Para minha morta”

Das três princesas”

Morena, pena de amor (1939)

De *Viagem* (1939):

“A menina enferma”

“Sereia”

De Vaga Música (1942)

“Cantiga do Véu Fatal”,

“A mulher e seu menino”

De Retrato Natural (1949)

“Infância”

“Balada das dez bailarinas do cassino”

De Mar absoluto e outros poemas (1945)

“Lamento da mãe órfã”

“Noturno”

Pequeno Oratório de Santa Clara (1955)

Romance de Santa Cecília (1957)

Oratório de Santa Maria Egípcíaca (1957)

