

“SUBLIME FEMININO” EM CECÍLIA MEIRELES

FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS*
SHEILA DÁLIO**

RESUMO

Este estudo visa abordar as relações entre a representação feminina e o sublime, por meio da comparação entre dois momentos da poesia de Cecília Meireles: sua obra inaugural, *Espectros* (1919), e sua produção madura, representada por *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Sensível às influências simbolistas e da tradição romântica, Cecília Meireles cria um sistema de imagens que orbitam em torno de figuras femininas envoltas em melancolia e fatalidade e delineadas a partir de convenções sublimes. Daí ser possível depreender na poesia cecilianiana um motivo recorrente que aqui convencionamos denominar “sublime feminino”.

PALAVRAS-CHAVE: sublime; motivos femininos; poesia brasileira; lírica do século XX.

O primeiro livro poético de Cecília Meireles, *Espectros*, lançado em 1919, mantido pela crítica ao longo dos anos à sombra de sua obra madura, atesta, em certa medida, um período de pluralidades no cenário literário brasileiro. Optando pelos temas colhidos da história e dos mitos em que ressumbram decadência, o livro parece voltar os olhos ao passado, em postura, talvez inconsciente, de desencanto diante das tendências estéticas em voga no Brasil do início do século XX, época envolvida por certa orientação neoflca, característica do complexo estético do *art*

* Professor assistente-doutor no Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” / UNESP, Assis, São Paulo, Brasil.
E-mail: f.santos@unesp.br

** Mestranda na área de Leitura, Crítica e Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação de Literatura e Vida Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” / UNESP, Assis, São Paulo, Brasil.
E-mail: sheila_dalio@hotmail.com

nouveau (PAES, 1985). Essa época também já se encontra às voltas com o anseio por renovação que denota os albores do que viria assumir corpo com o modernismo de 1920.

Provavelmente por representar um retorno à tradição, em época de renovação literária, *Espectros* padeceu de certa incompreensão junto à crítica de seu tempo. O tom depreciativo com que Agripino Grieco 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 o livro *Nunca mais ... e poemas dos poemas* (1923).

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. (GRIECO, 1947, n.p. apud AZEVEDO, 1970, p. 31).

Ao interpretar de forma equivocada o tributo à tradição como cópia, a crítica de Grieco (1947) anula qualquer possibilidade de se encontrar algo autêntico na poeta. Pode-se dizer que, a partir de seu juízo, a obra de estreia de Cecília Meireles tem sua identidade alienada, exatamente por ela ir contra o fluxo que haveria de nivelar as produções dos anos de 1920 pela rasoura do modernismo heroico.

Em outro momento, conforme já apontado por Leila Gouvêa (2008, p. 21) em sua introdução de *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo, na terceira edição de *Presença da literatura brasileira: III Modernismo* (1967), proferem uma das afirmações mais controversas sobre a obra poética de Cecília Meireles:

Não se descobre nela qualquer impulso ou investigação temática. Quando muito um vago de saudade, amor perdido ou inatingido, sacrificada por versos intencionalmente definidores, como se fosse necessário tornas explícitos o instantâneo ou o flagrante. Às vezes, se

deixa seduzir pelo medievalismo e busca sugestões do lirismo trovadoresco, incorrendo então num falso virtuosismo. De maneira geral, deu preferência ao verso curto, de ritmo leve e ligeiro, que acompanha a fluência das impressões vagas, esbatias. Ricas de imagens, a sua linguagem é contudo *clara*, conduzindo-nos a uma *visualização rápida e fácil*, o que ocorre até nos versos finais de composição, que se apresentam definidores e por isso condenáveis. Pode ser considerada *herdeira do Simbolismo* na poesia modernista brasileira. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 114, grifo nosso).

Sem desmerecer a importância dos estudos dos autores mencionados, a avaliação acima apresenta categorizações que nos soam apressadas, sobretudo no que concerne à alegada ausência de “investigação temática” de sua poesia. Pelo contrário, cremos que a obra de Cecília Meireles, desde *Espectros* até a produção madura, apresenta um plano de integração temática coerente, orbitando em torno de motivos como melancolia, luto, vislumbres de possibilidades de transcendência, que se desdobram num plano que coaduna, ao menos na obra madura, elevadas abstrações poéticas à realidade comezinha. É, portanto, correta a afirmação de Candido e Castello de que Cecília Meireles seria uma herdeira do simbolismo na poesia modernista. Todavia, essa herança não parece denotar um demérito, antes uma via para se compreender a rica especificidade de sua poesia: Cecília Meireles, a partir de suas bases simbolistas, logrou alcançar uma autêntica expressão poética ao captar as notas de encantamento na experiência cotidiana, no plano das experiências modestas, triviais – eis aí, cremos, uma das características de destaque em sua modernidade, compreendida como atualização da tradição, sob mirada crítica e influxo do apelo do atual e do autêntico.

Embora Cecília Meireles faça parte do grupo de poetas mais significativos do modernismo compilados por Candido e Castello, nas edições posteriores a 1967 de *Presença da literatura brasileira* (1968), os poemas exemplificados da obra poética de Cecília Meireles são retirados. Antes de denotar desprezo pelo valor de sua produção poética, essa exclusão talvez se deva à aparente exceção que Cecília Meireles representa

no plano da poesia modernista; com efeito, a dignidade melancólica de sua lírica difere da *blague* desestruturadora do academicismo de um Oswald de Andrade; o tom de surdina de suas meditações destoa do estrépito dos versos da *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade; as fantasmagorias que ocupam os espaços familiares na poesia cecilianiana geram um ambiente muito diverso do encantamento do trivial promovido pela verve de Manuel Bandeira, tão generosa com o que é comum; em outras palavras, Cecília Meireles cultivava as possibilidades da poética modernista por via diversa daquela adotada por aqueles que forneceram as bases para a consolidação da poesia brasileira típica do século XX.

Como se sabe, o movimento modernista, sobretudo paulista, de certo modo, aclimatou a nosso contexto a dicção de ruptura própria das vanguardas europeias, como forma de afirmação de nossa brasilidade, ideal diante do qual as tendências literárias do passado, tão deferentes aos programas literários europeus, pareciam inconvenientes índices de dependência cultural. Nesse ambiente embevecido pelo “novo” e “autenticamente nosso”, era natural que não se atentasse ao potencial renovador das estéticas do passado, tampouco às conquistas de algo autenticamente nosso, mesmo que engendrado sobre fórmulas importadas. É bem verdade que, como o conceito de *antropofagia* de Oswald de Andrade demonstra, a consciência de que a apropriação do repertório europeu não é empecilho ao engendramento do “autenticamente brasileiro.” 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*¹, 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

¹ Periódico do Rio de Janeiro com grande representatividade na década de 20/30. As publicações de *Festa* se deram sob duas fases, a primeira, de outubro de 1927 a janeiro de 1929, contou com 13 exemplares. A segunda fase engendrou oito exemplares, publicados entre julho de 1934 a maio de 1935. In: *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, 1970, p. 18.

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 [...].

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 à 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 início, perspicaz 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 se assumir a poesia moderna como consequência natural da poética simbolista, o termo “sincrético” parece inadequado, todavia, ele se justifica pela época: ora, o modernismo brasileiro superestimava o valor da ruptura, criando um ambiente em que não era possível divisar claramente a dinâmica de continuidade que há entre a estética simbolista e o modernismo. Mário de Andrade, contudo, ao acrescentar “sábio” a esse sincretismo faz justiça a seu reconhecido papel como um dos intelectuais mais ativos da vida literária brasileira das primeiras décadas do século XX: ao reconhecer como sábia a interlocução, mesmo que tensa, entre tradição e inovação, Mário de Andrade atesta que a modernidade se ampara sob bases muito mais solidadas que as efêmeras apologias à demolição do legado do passado que fizeram parte da retórica futurista, em relação as quais, aliás, Mário de Andrade nunca escondeu suas reservas (ANDRADE, 2017).

Deve-se reconhecer, contudo, que a relação de Cecília Meireles com o simbolismo não se dá por simples emulação da tradição, mas por um desenvolvimento de elementos da estética, adequados a um temário e a um sistema de imagens próprios que como, entrevistado desde *Espectros*, centra-se na figura e na condição feminina. Mais precisamente, ao longo de sua obra, percebe-se que o motivo feminino evolui ao passo em que se desenvolvem as particularidades de sua dicção. Em *Espectros*, a dicção feminina, amparada pela aura do sublime, ainda se circunscreve, de modo relativamente tímido, na esfera temática, que privilegia a composição de um imaginário próprio, em torno de heroínas e mulheres fatais míticas. Ao longo de sua obra madura, essa dimensão se desdobra, paulatinamente, no sentido de conferir protagonismo à sensibilidade feminina, ao passo em que a sublimidade passa a confinar com a experiência cotidiana. Desse modo, o amadurecimento da dicção da poesia de Cecília Meireles encena uma dinâmica na qual o domínio da forma poética se torna condição para abertura de seu universo lírico à experiência autêntica, colhida do cotidiano, mas encantada com a aura do mistério, do trágico,

do inescrutável, do sublime. Tal experiência revela, ao fim, a condição histórica da mulher.

De maneira muito sutil, esse movimento já se vislumbra no modo com que Cecília Meireles apresenta a leitura dos poetas que lhe inspiram. Isso pode ser constatado por uma ilustração a um poema de Cruz e Sousa, de autoria da poeta. Trata-se de uma gravura publicada na revista *Festa*, em 1934, como homenagem ao poema “Caminho da Glória”, de Cruz e Sousa:

Figura 1 - Interpretação do poema “Caminho da Glória”, de Cecília Meireles



Fonte: FESTA, 1934.

Eis o poema, integrante de *Últimos sonetos* (1905), com que o desenho dialoga:

Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro,
Estranhos roserais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremecem

É por aqui que tantas almas descem;
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho

Os seres virginais que vêm da Terra
Ensanguentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho.
(CRUZ E SOUSA, 1997, p. 88)

O poema de Cruz e Sousa, imerso em brumas, compõe uma alegoria da glória. Trata-se de um caminho florido, perfumado por ervas exóticas, iluminado pelo ouro e pelas estrelas, pelos quais descem aqueles que hão de se diluir no vórtice da divindade. Os que singram esse caminho são aqueles que experimentaram a guerra e o “sinistro vinho” da existência. Configura-se aqui, um percurso de transcendência condizente com a mítica particular de Cruz e Sousa: os destinados à glória são os que sofrem, o caminho da glória, estranhamente, é um percurso de queda e a própria glória se realiza como diluição das dores do mundo (e do ser com ela) na voragem do infinito.

A transcendência também é diluição da referencialidade; o plano da enunciação de “Caminho da Glória” compõe-se como quadro abstrato, um arabesco, de flores, ervas, ouro, estrelas, o vermelho do sangue e do vinho, que emolduram a trajetória de seres indefinidos, evocados pela imprecisão do vocábulo “almas”. Cecília Meireles, por seu turno, ao apresentar a leitura do poema, convertendo-o em criação plástica, precipita-o na personalização, na concretude. O caminho da glória, em sua ilustração, dilui-se no negror absoluto e pode ser divisado metonimicamente na fila de figuras humanas, essas concretas de traços bem definidos. Esses protagonistas, de olhos cerrados na dignidade e placidez do sonho, envoltas pelo halo da glória, seguem por plano inclinado, como sugere a topografia do poema. O que mais chama a atenção nessas figuras é justamente o fato de possuírem rostos femininos. Pode-se arriscar dizer

que essa gravura demonstra exatamente o percurso de “aclimatação” da dicção simbolista à esfera do feminino em Cecília Meireles – o mistério, o *pathos* digno, o onírico, elementos tão importantes para estética simbolista, são interpretados pela visão de Cecília Meireles como elementos muito apropriados ao desenvolvimento de uma identidade poética feminina – mais que isso, são atributos inerentes à condição da mulher.

Essa panóplia de temas, como dito, 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. Dessa maneira, *Espectros* pode ser tratado como polo de irradiação de temas, obsessões e procedimentos poéticos que serão, posteriormente, desenvolvidos pela poesia madura de Cecília Meireles, de modo que a consideração dessa obra cotejada à obra madura da autora oferece um oportuno mirante para o entendimento das notas íntimas de seu projeto artístico. 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 a obra de estreia e a produção madura de Cecília Meireles se desenvolvem motivos femininos, reincidentes nos dois períodos de sua obra e que encontram no sublime 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. 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 pela 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 cecilianiana. No entanto, 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 mistério que, embora indefinível, pode ser intuído. Os seguintes versos são representativos do que se diz:

“Joana D’arc”, de *Espectros* (1919):

[...]

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

Sorri. Nenhum tremor a alma lhe invade!
E, entanto, o olhar audaz e visionário
Já tem clarões sinistros de fogueira!...
(MEIRELES, 2001, p. 21)

e “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!
(MEIRELES, 2001, p. 271)

Como se pode notar, tanto em “Joana D’Arc, como em “Noturnos”, 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. Já 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. Em “Joana D’Arc”, a história da donzela de Orleans permite o registro claramente delineado de uma epifania sublime, já em “Noturno” a própria experiência da impossibilidade é que serve de combustível ao sublime; ela uma forma de sublime que repousa sobre objeto irrepresentável, localizado muito além da enunciação: é o luto, é a demanda pelo inalcançável que confinam a transcendência na 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.

Embora sejam distintas as relações que “Joana D’Arc” e “Noturno” estabelecem com os temas sublimes da transfiguração, da epifania e da transcendência, essas experiências, em ambos os poemas envolvem a mulher; tanto a emblemática Mártir como enlutada mulher de tranças compridas que medita em vigília no poema “Noturno” possuem aguda

consciência feminina. A cosmovisão que envolve ambos os poemas é, de fato, sensível ao mistério e às abstrações transcendentais, mas a sensibilidade a essas esferas parte da concreta condição de mulheres.

Com efeito, 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* (1919) e até chegar aos livros representativos de sua fase madura, como *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto* (1945) e *Retrato Natural* (1949), são encontrados símbolos femininos – Cleópatra, Judite, Herodiada, Dalila, Joana d’ Arc, Salomé, Sereia, Bailarinas, Noiva, etc. –, imagens que se ligam explicitamente à experiência humana evocando, para tal, coletividade feminina.

Nesse sentido, *Espectros* apresenta poemas que orbitam em torno de figuras femininas míticas, envoltas por 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*, motivo que enfeixa *femmes fatales* e mulheres fantasmagóricas, figuras que sugerem a ligação entre a *feminilidade* e as ideias de mistério, morte e sobrenatural. Embora ao longo da obra madura de Cecília Meireles, o vínculo com o simbolismo tenha sido abrandado, cedendo espaço à experiência cotidiana munida de pungente humanidade, as marcas do sublime e da tradição a que ele se vincula se fazem sentir nos estágios maduros de sua lírica, ainda que de modo particularizado. É o que se observa com o que convencionamos chamar aqui de motivo *feminino sublime* que, nas obras maduras, deixa de revestir figuras exóticas e míticas, mas contamina com seu apelo de mistério experiências comuns, tais como abandono, exploração e luto, configurando imagens femininas preches de humanidade, mas que guardam seus vínculos com as figurações sublimes presentes já em *Espectros*. Pode-se dizer que muitas das imagens que povoam a poesia de Cecília Meireles se desenvolvem a partir de elementos da tradição romântico-simbolista, mas assumem especificidade justamente ao problematizarem elementos dessa tradição.

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 quão a experiência feminina é permeável a tais fenômenos. Em via oposta ao que a crítica difundiu, defendemos que a dicção sublime de Cecília não espiritualiza a experiência feminina encaminhando-a à neutralidade, mas tingi 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 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.

Pode-se dizer que o sublime a serviço da representação feminina, na lírica ceciliana, gradativamente, cede terreno à experiência comum, eclodindo no solo do vivido, encantando-o ao demonstrar que essa esfera também irradia as notas profundas da tragédia, da morte, e do mistério. É o que se observa nos sonetos representativos de *Espectros* (1919) – “Sansão e Dalila”, “Antônio e Cleópatra” e “Judite” – nos quais a voz poética apresenta a morte ornamentada com traços de beleza e horror. A representação feminina aqui surge envolta por aquilo que Mario Praz chamou de beleza meduséia, em que “a dor e o prazer se combinam numa única impressão” (PRAZ, 1996, p. 44). 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, prostrara-se ante
Dalila! [...]
(MEIRELES, 2001, p. 21)

Aqui, Dalila liga-se à mulher fatal romântica, herdeira de uma longa tradição e que se oferece como ponto de convergência entre a dama medieval depositária da vassalagem amorosa, o eterno feminino da poesia devocional cristã 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 e a majestade do sublime. 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” e faz surgir uma representação estética da mulher, idealizada sob o signo da morte: assim, a morte empresta à mulher fatal sua inexorável força de atração. Condensa-se a esse tipo de beleza fatal um culto às dualidades: sacralidade/profanação, amor/ódio, pureza/corrupção, felicidade/melancolia. Como se observa no soneto “Antonio e Cleópatra”, também de *Espectros*:

As escravas etíopes, lentamente,
Os longos leques movem. Seminua,
Pálida a augusta fronte, que tressua,
Cerra os olhos Cleópatra, indiferente.
[...]
Esplêndido de régia majestade,
Deslumbrado, ante o leito, ébrio, se ajoelha
Marco Antônio, sem forças, nem vontade.
(MEIRELES, 2001, p. 19)

Nesse soneto, 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 de imagens contraditórias oferece ao leitor à sensação de vertigem diante do desconhecido, pois, é por meio da beleza que nos deparamos com a fronteira entre o som e o silêncio; de certa forma, ela

anuncia a ausência de “um-outro” – não há o que expressar, o homem emudecido se prostra diante do que lhe foge aos sentidos. Cleópatra surge com epítome daquela forma de beleza vertiginosa e fatal que fascina por revelar 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, em seu importante tratado, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* ([1756] 1993), já associará ao tipo de catarse própria do sublime.

Em outro soneto de *Espectros*, “Judite”, encontra-se também o tema da morte radicado na tradição das tragédias míticas que envolvem personagens femininas. 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, abandona o campo das reminiscências míticas para pousar na experiência comum. A propósito da associação entre mulher, fatalidade e morte, operada à maneira de *Espectros*, propomos, ainda, a leitura das estrofes de “Judite”:

[...] 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; resoluta

Degola-o...
E deixa a tenda.
(MEIRELES, 2001, p. 21)

A figura de Judite², assim como as exóticas *femmes fatales*, Cleópatra e Dalila e as outras mulheres notáveis da história e dos mitos

² O mito judaico cristão faz parte dos livros deuterocanônicos, do antigo testamento, onde se narra a história de Judite, mulher judia que teria decapitado o general assírio Holofernes para libertação do povo judeu.

que compõem os sonetos inaugurais de Cecília Meireles, fazem parte de um acervo imaginário cultural e simbólico e parecem atuar na formação do inconsciente coletivo ocidental, como os arquétipos norteadores da sensibilidade humana, de que fala Jung (et. al., 2008). Tais mulheres arquetípicas parecem amalgamar em si as ideias de terror, enlevo, fascínio, 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 (1996) às ideias do sublime por excelência.

No caso particular de “Judite”, a grandeza sublime evocada pelo quadro composto parece ser precisamente a 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, p. 55-57 apud PRAZ, 1996, p. 271).

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 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. 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.

Para as estéticas romântica e decadentista, a morte seria um caminho sombrio que levaria à transcendência, sendo, por isso, valorizada e glosada constantemente pelas obras geradas sob sua orientação. A reincidência do tema da morte em Cecília Meireles demonstra o diálogo de sua poesia com essa tradição. Tanto as figuras míticas de *Espectros* (Judite é um exemplo), como as representações femininas mais cotidianas que surgem na obra madura da autora, irmanam-se em um mosaico que apresenta mulheres cujos corpos e experiência são trespassados por ausência, abandono, consciência de transitoriedade, a solidão e fatalidade.

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 postulara Edmund Burke, uma das expressões mais altas do efeito sublime (BURKE, 1993). 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 quiseres, 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 Meireles³. Contudo, ao se analisarem os versos cecilianos, surge como ponto de interpretação desses temas outra orientação temática que parece associar à 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 seja 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,

³ 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 ascese, lugar geométrico que o poeta elege como morada [...]”.

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 dos corpos mortos realizado 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 nos transfere à 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 a 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 ao apresentá-la como um ser que transcende a 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 *Pièta*, protagonizada por gente comum.

Leila Gouvêa (2008) 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 mito-poética 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 a qual pode-se destacar *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias 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, 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 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 condições como saudade, orfandade e luto carregam. 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 ao veto imposto 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 personagens femininas que povoam a lírica de Cecília Meireles, em várias obras de sua fase madura, ligam-se à sua obra inicial, *Espectros* (1919), atestando a permanência da linguagem sublime, que, a partir de um processo de evolução e refinamento da linguagem poética evolui 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.

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* (1919), esse mesmo fio se revela, porém, em representações míticas, como no caso do soneto “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 Lowy 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.

FEMININE SUBLIME IN CECÍLIA MEIRELES

ABSTRACT

This study aims to consider the relation between the feminine representation and the sublime language by means of the comparasion between two moments of

Cecília Meireles's poetry: her inaugural Work, *Espectros* (1919), and her mature Works, represented by *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) and *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Cecília Meireles, sensitive to Symbolistic influences and romantic tradition too, create a system of images that orbit around feminine characters shrouded in melancholy and fatality, characters builded by conventions of the sublime. So its possible to find, in Cecília Meireles's poetry, a recidivist motif wich we agreed call "femine sublime".

KEYWORDS: sublime; feminine motifs; brazilian poetry; lyric poetry of twentieth century.

SUBLIME FEMENINO EN CECÍLIA MEIRELES

RESUMEN

Este estudio aborda las relaciones entre la representación femenina y el sublime, por medio de la comparación entre dos momentos de la poesía de Cecilia Meireles: su obra inaugural, *Espectros* (1919), y su producción madura, representada por *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) y *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Sensible a las influencias simbolistas y de la tradición romántica, Cecilia Meireles crea un sistema de imágenes que orbitan alrededor de figuras femeninas envueltas en melancolía y fatalidad, delineadas a partir de convenciones sublimes. De ahí es posible deducir en la poesía *ceciliana* un motivo reincidente que aquí convenimos denominar "sublime femenino".

PALABRAS CLAVE: sublime; motivos femeninos; poesía brasileña; lírica del siglo XX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Pauliceia desvairada*. Barueri: Novo Século, 2017.

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

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

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.

CRUZ E SOUSA, João da. *Poesias completas*. Introdução Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DAL FARRA, Maria. Lúcia. *Cecília Meireles: imagens femininas*. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644778>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

REVISTA FESTA, Rio de Janeiro, n. 1, jul, p. 13, 1934.

GOUVÊA, Leila. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2007.

_____. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. __

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. In: _____. O além realizado aqui mesmo. Tradução Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989. p. 95-100.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução Nair Fonseca. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo: a literatura brasileira (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1966. (v. IV).

PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira. In: _____. *Gregos e Baianos: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 64-80.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia completa Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Submetido em 01 de maio de 2019

Aceito em 25 de julho de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
