



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS**

MIRELLY MENDES DURÃES FORTALEZA

CECÍLIA MEIRELES: DIÁLOGOS MULTIFACETADOS

MONTES CLAROS/MG

2025

MIRELLY MENDES DURÃES FORTALEZA

CECÍLIA MEIRELES: DIÁLOGOS MULTIFACETADOS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários,
da Universidade Estadual de Montes Claros.

Área de Concentração: Tradição e Modernidade

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira

MONTES CLAROS

Maio - 2025

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Rosemary, e minha irmã, Maria, por terem me dado todo o apoio necessário durante esse processo.

À minha orientadora, Ilca Vieira de Oliveira, pelo apoio e pelo auxílio na condução desta pesquisa.

Ao PPGL, pelo acolhimento desta pesquisa.

À Universidade Estadual de Montes Claros por me acolher desde a minha graduação.

À CAPES pela bolsa de estudo na pós-graduação.

À Cecília Meireles, fruto desta pesquisa, por me inspirar a ser uma pesquisadora.

Tu ouvirás esta linguagem,

Simples,

Serena,

Difícil.

Terás um encanto triste.

Como os que vão morres,

Sabendo o dia...

Mas infelizmente

Quererás esta morte,

Sentindo-a maior que a vida.

(MEIRELES, 2017, p. 147)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a literatura produzida por Cecília Meireles durante a Revolução de 1930 e a Segunda Guerra Mundial. O corpus selecionado para a investigação são os textos: *Crônicas de Educação* (1930-1933 e 1941), de *Viagem* (1939), de *Vaga Música* (1942), de *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Pistoia, cemitério militar brasileiro* (1955). A proposta foi de observar de que maneira a escrita de Meireles se renova de acordo com o período histórico em que a poeta está inserida, constatando que a autora se colocou como porta voz daqueles que não poderiam expressar suas vozes e opiniões. Para realizar a leitura utilizamos textos como *A Invenção do humano* (1998), de Harold Bloom, *Conceitos fundamentais da poética* (1997), Emil Staiger, *Dicionário dos Símbolos* (2001), de Jean Chevalier e *O arco e a lira* (1982), de Octavio Paz. Conforme nossas leituras, este trabalho também realizou uma pesquisa comparativa entre o poema “Solilóquio do novo Otelo”, presente no livro *Vaga música*, e a peça *Otelo, o mouro de Veneza* (1603), verificando de que maneira ocorre a intertextualidade entre os dois textos e como, considerando o momento em que o poema foi escrito, o contexto social e histórico da época estão presentes no poema de Cecília Meireles. Para a análise comparativa utilizamos textos de Yolanda Lôbo, Darcy Damasceno, Barbara Heliodora, Antoine Compagnon, Margarida Maia Gouveia e Valéria Lamego. Por meio de suas crônicas jornalísticas e de suas poesias, Cecília se inseriu no meio político lutando por aqueles que já não tinham voz para tal, contribuindo para a construção de um debate político no Brasil. Assim, para Cecília Meireles, a literatura serviu como um meio de resistência ao autoritarismo e da promoção de valores éticos universais, sendo uma voz ativa em momentos de grandes transformações históricas.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Revolução de 1930. Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the literature produced by Cecília Meireles during the 1930 Revolution and World War II. The selected corpus for investigation includes the texts: *Crônicas de Educação* (1930-1933 and 1941), *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), and *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955). The proposal was to observe the way Meireles writing evolves according to the historical period in which the poet was immersed, showing that she positioned herself as a spokesperson for those who could not express their voices and opinions. To conduct the reading, we used texts such as *A Invenção do humano* (The Invention of the Human) (1998) by Harold Bloom, *Conceitos fundamentais da poética* (Fundamental Concepts of Poetics) (1997) by Emil Staiger, *Dicionário dos Símbolos* (Dictionary of Symbols) (2001) by Jean Chevalier, and *O arco e a lira* (The Bow and the Lyre) (1982) by Octavio Paz. Based on our readings, this study also conducted a comparative research between the poem “Solilóquio do Novo Otelo”, from the book *Vaga Música*, and the play *Othello, the Moor of Venice* (1603), examining how intertextuality occurs between the two texts and how the social and historical context of the time is present in Cecília Meireles’s poem considering when it was written. For the comparative analysis, we used texts by Yolanda Lôbo, Darcy Damasceno, Barbara Heliadora, Antoine Compagnon, Margarida Maia Gouveia, and Valéria Lamego. Through her journalistic chronicles and poetry, Cecília engaged in the political sphere advocating for those who no longer had a voice, thus contributing to the construction of political debate in Brazil. Therefore, for Cecília Meireles, literature served as a means of resistance to authoritarianism and the promotion of universal ethical values, becoming an active voice during times of great historical transformations.

Keywords: Cecília Meireles. 1930 Revolution. World War II.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - POESIA E REVOLUÇÃO.....	8
1.1 VIDA E OBRA DE CECÍLIA MEIRELES.....	9
1.2 CECÍLIA MEIRELES FRENTE À REVOLUÇÃO DE 30	18
1.3 A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: reflexões sobre a humanidade em tempos de conflito	29
1.4 O LEGADO SHAKESPERIANO: uma influência para leitores e escritores.....	42
1.5 CECÍLIA MEIRELES E WILLIAM SHAKESPEARE	46
CAPÍTULO 2 - DIÁLOGOS ALÉM DO TEMPO: A RELAÇÃO ENTRE A ESCRITA DE CECÍLIA MEIRELES E OS TEXTOS SHAKESPEARIANOS	52
2.1 SHAKESPEARE E A INVENÇÃO DO HUMANO	53
2.2 GÊNERO DRAMÁTICO: Características e personagens	56
2.3 IAGO: o fascínio pelo mal	63
2.4 O GÊNERO LÍRICO E A IDENTIFICAÇÃO DO EU	69
REFERÊNCIAS.....	95

Introdução

Este estudo tem como objetivo analisar a produção poética de Cecília Meireles no período que compreende os anos de 1930 a 1945, com foco nas obras que abordam temas da Guerra e da Revolução de 1930. Para empreender esta análise em profundidade, é fundamental, primeiro, reconhecer a importância de Cecília Meireles para a literatura brasileira e mundial, bem como os principais livros que marcaram sua trajetória literária.

Cecília Meireles, uma das mais destacadas poetisas brasileiras, deixou um legado significativo com suas obras, conhecidas por sua sensibilidade, profundidade e lirismo. Nascida em 1901, no Rio de Janeiro, Meireles emergiu no cenário literário com uma voz única, que harmonizava tradição e inovação, abordando temas que variavam entre o íntimo e pessoal ao social e político. Entre seus principais livros estão *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto* (1945), e *Romanceiro da Inconfidência* (1953), cada um refletindo uma fase distinta de sua carreira e trazendo à tona suas preocupações estéticas e temáticas.

A relevância da autora vai além de sua produção poética, abrangendo também seu papel como educadora, jornalista e intelectual engajada. Sua atuação durante as décadas de 1930 e 1940 foi marcada por uma intensa produção literária que dialogava diretamente com os acontecimentos históricos e sociais de sua época. O período da Segunda Guerra Mundial, em particular, influenciou profundamente sua obra, provocando a escrita de uma poesia que, apesar de sua delicadeza formal, enfrentava os horrores e dilemas impostos pelo conflito.

Esta investigação segue, como objetivo geral, as influências do clássico e do mitológico na poesia de Cecília Meireles, a partir de uma análise do poema “Solilóquio do novo Otelo” do livro *Vaga Música* (1942). Pretende-se compreender de que maneira a obra literária de Cecília Meireles é influenciada pelo social e pelos artistas que fizeram parte de sua trajetória. Cecília Meireles, em suas crônicas e poemas, abordava frequentemente temas como a injustiça, a dor e a resistência, refletindo não apenas acerca do impacto da guerra, mas também acerca das questões internas do Brasil, como a Revolução de 1930.

Para refletir sobre a produção literária de Cecília Meireles, observaremos, no primeiro capítulo, suas publicações poéticas e jornalísticas, de modo a perceber não somente o papel de poeta da autora, mas também seu papel enquanto intelectual da década de 40. Para traçar tal perfil, utilizaremos os textos teóricos de Yolanda Lôbo, Darcy Damasceno, Barbara Heliodora, Antoine Compagnon, Margarida Maia Gouveia e Valéria Lamego, bem como as Crônicas de Educação (2017) que, por meio dos jornais, dialogou com um público que por muitas vezes se diferenciava daquele que acompanhava sua poesia. Desta forma, com um capítulo que se divide

em cinco partes, delinearemos o perfil de uma poeta e cronista que atuou ativamente em diversos contextos sociais, culturais e históricos do país.

No segundo capítulo, ao compararmos dois textos literários – “Solilóquio do novo Otelo” e *Otelo, o Mouro de Veneza* – observaremos, com base em Dominique Maingueneau em “Discurso Literário” (2018), que o discurso encontrado no poema de Cecília Meireles se valerá de um *corpus* literário que manifesta uma memória discursiva que percorre uma trajetória própria, mesmo que advinda de outras trajetórias. A partir das teorias de Harold Bloom, em *A Invenção do Humano* (1998), de Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1997), de Décio de Almeida Prado, em *A Personagem no Teatro* (2000), de Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos* (2001), de Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982), de Norma Goldstein, em *Versos, Sons e Ritmos* (2006), entre outros, investigaremos as ressonâncias do poeta e dramaturgo William Shakespeare, analisando comparativamente a relação entre o poema “Solilóquio do novo Otelo”, do livro *Vaga Música* (1942), e a peça shakespeariana *Otelo, o Mouro de Veneza* (1604). Contudo, considerando a ligação estabelecida por Barbara Heliodora, no livro *Grandes Obras de Shakespeare: tragédias* (2017, p. 345), ao revelar uma conexão entre as personagens Otelo (de *Otelo, o Mouro de Veneza*), Hamlet (de *Hamlet*) e Brutus (de *Júlio César*), observaremos de que forma as vozes desses outros personagens ecoam no poema, explorando a intertextualidade realizada com mais de um texto shakespeariano e as reflexões e dilemas que o eu lírico evoca a partir destas personagens. Além disso, observando o período em que o livro *Vaga Música* (1942) foi escrito, atentaremos para as ressonâncias das temáticas voltadas para a Segunda Guerra Mundial e para a Revolução de 1930, tendo em vista que, fora da poesia, Meireles lutava ativamente para dar voz aos que mais sofreriam com as guerras.

Na criação dos poemas, Cecília Meireles relê sua própria realidade, trazendo para o contexto poético as inclinações que muitas vezes só se encontravam em jornais. O papel da poesia, nesse sentido, é o de aproximar o leitor das atrocidades cometidas em nome da guerra, situando-o nas dores que eram sofridas e vividas por aqueles que viviam direta ou indiretamente aquele período.

Entende-se que a maior parte dos poemas que retratam esse período são encontrados em *Mar Absoluto* (1945), como “Lamento da noiva do soldado”, “Lamento da mãe órfã”, “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, “Guerra”, etc., embora importe ressaltar que a poeta já escrevia sobre a guerra e dissertava sobre suas complicações em publicações anteriores, como em *Vaga Música* (1942), nos poemas “Descrição”, “A mulher e o seu menino”, etc. E por que não em

“Solilóquio do novo Otelo”? Este poema, como veremos, realiza uma intertextualidade com a peça shakespeariana *Otelo, o Mouro de Veneza*, mas o contexto de ambas as obras é de guerra. Otelo nada mais é que um oficial enviado para a ilha de Chipre devido aos acontecimentos da guerra; seu contexto de escrita demonstra, também, que as situações vivenciadas talvez tivessem um fim diferente, se as circunstâncias históricas não estivessem atravessadas pela guerra. Da mesma maneira, ao se inspirar na peça shakespeariana e compor um poema com um “novo” Otelo, Cecília Meireles também vivencia um período de incerteza causado pela iminência de uma guerra, com um eu lírico que jamais poderá se sentir completo novamente, e que é absolutamente transformado pelo contexto histórico em que vive.

Além disso, queremos tratar, sobretudo, da Cecília Meireles que serviu de conforto para tantas pessoas por meio de sua poesia e de suas crônicas. Importa ressaltar que foi um grande desafio ser mulher nas décadas de 1930 e 1940, sobretudo no caso de mulheres que ousavam falar abertamente sobre política. Meireles, enquanto mulher, não teve medo de desafiar aqueles que ameaçavam a educação e a arte, escrevendo e criticando, quando tantas outras pessoas tinham medo de fazê-lo.

Com base nessas considerações, este estudo busca não apenas analisar a intertextualidade e as influências clássicas na obra de Cecília Meireles, mas também entender como sua produção literária dialoga com os eventos históricos e sociais de seu tempo, especialmente em relação à Segunda Guerra Mundial e à Revolução de 1930. Por meio de uma análise detalhada de seus poemas e de suas crônicas, pretendemos traçar um perfil abrangente da autora, destacando sua importância não só como poeta, mas também como uma voz ativa e corajosa em um período tumultuado da história.

CAPÍTULO 1
POESIA E REVOLUÇÃO

1.1 Vida e obra de Cecília Meireles

*A serviço da Vida fui,
a serviço da Vida vim;*

*só meu sofrimento me instrui,
quando me recordo de mim*

*(Mas toda mágoa se dilui:
permanece a Vida sem fim)*
(MEIRELES, 2017, p. 346)

A partir desta epígrafe, fragmento retirado do poema “Epigrama”, do livro *Vaga Música* (1942), abrimos as discussões deste capítulo que objetiva refletir o modo como a lírica de Cecília Meireles se construiu e se manteve revolucionária em meio ao período de transformações políticas a partir de 1930. Trata-se de identificar de quais maneiras a voz lírica de Meireles emergirá como transmissora das esperanças e aflições de uma sociedade que tem a poeta como porta-voz na poesia e no jornal. Deste modo, em primeiro lugar, este capítulo tenciona uma reflexão sobre a produção poética e jornalística de Cecília Meireles entre os anos de 1930-1945, trazendo a discussão sobre o papel do intelectual e seu engajamento durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, ao refletirmos sobre o impacto da literatura no pensamento humano, notaremos ressonâncias das estórias shakespearianas na poesia produzida por Cecília Meireles, como será observado nos poemas “Antônio e Cleópatra” e “Solilóquio do Novo Otelo”. Trataremos, ainda neste capítulo, da influência de William Shakespeare na formação do leitor e na obra poética de Cecília Meireles, discutindo, a partir disso, as teorias relacionadas à literatura comparada e à intertextualidade.

Antes disso, no entanto, segue uma rápida incursão biográfica: em 7 de novembro de 1901, nascia Cecília Benevides de Carvalho Meireles, poeta, cronista e educadora que marca gerações com sua produção e atividade artística e intelectual. Antes, sequer, que aprendesse a ler, a vida de Meireles é marcada por perdas: seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, morre três meses antes do nascimento de Cecília, e sua mãe, Mathilde Benevides Meireles, morre três anos depois. Órfã de ambos os pais, Cecília Meireles passou a morar com Jacinta Garcia Benevides, sua avó materna. Em 1918 começa a lecionar na Escola Pública Deodoro para os alunos do curso primário, permanecendo na regência por um longo tempo. Yolanda Lôbo, em *Cecília Meireles* (2010), cita que desde muito cedo Meireles passou a nutrir certo gosto pelos livros, levantando a hipótese de que “o interesse pelos livros e o fato de a mãe ter sido professora a teriam levado ao magistério” (LOBO, 2010, p. 12).

O interesse pela literatura, não somente por meio da leitura, mas também por meio da escrita é evidenciado pela extensão de sua obra poética, composta por 28 livros, divididos nos dois volumes de sua obra poética completa¹. Além dos volumes de poesia, Meireles tem “várias publicações referentes à literatura infantil, ensaios, conferências, estudos folclóricos, peças de teatro, traduções, artigos e composições musicais.” (FILHO, 1970, p. 11), sua produção conta com mais de dez livros em prosa e cinco traduções. Meireles surge, então, no âmbito poético, através do grupo das revistas *Árvore Nova*, *Terra no Sol* e *Festa*, expressões de uma comunidade que defendia o aperfeiçoamento das letras por meio do pensamento filosófico e do equilíbrio. Segundo Darcy Damasceno, na introdução geral da *Obra Poética* (1958) de Cecília Meireles, o aparecimento da poeta coincide com o nascimento do movimento modernista, “do qual pretenderam aqueles escritores representar uma tendência, malgrado a diversidade de pontos de vista no enfocamento do fenômeno literário por parte dos grupos concorrentes.” (DAMASCENO, 1958, p. 11).

Em meados de 1919, Cecília Meireles publica o seu primeiro livro, *Espectros* (posteriormente renegado pela própria poeta), composto por dezessete sonetos, é o livro responsável por lançar a poeta nas páginas das revistas literárias. Apesar de seu primeiro livro

¹ Segundo a bibliografia, presente no volume 2 de *Poesia Completa* (2017), a obra poética de Cecília Meireles foi reunida nas edições: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958; *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963. São Paulo: Global, 2013; *Obra poética*. 2. ed. Aumentada. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967; *Flor de poemas*. Organização de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972; *Urnas e brisas*. Bahia/Dakar: Dinamene, 1972; *Seleção em prosa e verso*. Organização de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973; *Poesias completas*. Organização de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973/1974. 9 v.; *Poesia*. Organização de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Agir, 1974; *Elegias*. Ilustrações de Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1974; *Flores e Canções*. Ilustrações de Maria Helena Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Confraria dos Amigos do Livro. 1979. *Cecília Meireles: literatura comentada*. Organização de Norma Seltzer Goldstein e Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Abril, 1982; *Viagem/Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; *Viagem e Vaga música*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1982; *Mar absoluto/Retrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; *Romanceiro da Inconfidência/Crônica travada na cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; *Os melhores poemas*. Organização de Maria Fernanda. São Paulo: Global, 1984; *Doze noturnos da Holanda e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; *Verdes reinos encantados*. Organização de Maria Fernanda. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988; *Poesia completa*. Organização de Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1944. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 4 v.; *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v. *Espectros*. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001; *Amor em Leonoreta/Doze noturnos da Holanda & O Aeronauta/Poemas escritos na Índia/Pequeno oratório de Santa Clara/Pistoia, cemitério militar brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001; *Romanceiro da Inconfidência*. Ilustrações de Renina Katz. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004; *Solombra/Sonhos/Poemas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005; *O estudante empírico/Ou isto ou aquilo/Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005; *Palavras e pétalas*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008; *Cecília de bolso: uma antologia poética*. Organização de Fabrício Carpinejar. Porto Alegre: L&PM pocket, 2008; *Romanceiro da Inconfidência: edição comemorativa – 60 anos*. Organização de André Seffrin. São Paulo: Global, 2013; *Pequeno oratório de Santa Clara/Romance de Santa Cecília/Oratório de Santa Maria Egípcia*. São Paulo: Global, 2014; *Pistoia, cemitério militar brasileiro*. Edição fac-similar. São Paulo: Global, 2016; *Melhores poemas Cecília Meireles*. Organização de André Seffrin. São Paulo: Global, 2016.

ter sido citado na imprensa diária apenas por João Ribeiro e sem muitos destaques, já veríamos em sua poética um recorte que se assemelha à vastidão das manifestações literárias a que a poeta se dedicará ao longo de sua vida, bem como às diversas alusões ou aproximações ao cânone que a antecede. Segundo Damasceno, em *De Gregório a Cecília* (2007)², João Ribeiro dizia que o poema “Espectros”, de *Espectros*, o faz lembrar, apenas por uma breve sugestão, o poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe (DAMASCENO, 2007, p. 54). Além disso, dos dezessete sonetos integrados em *Espectros*, destacamos quatro que apresentam, em sua temática, uma representação humana e histórica que se destaca no livro, sendo eles: “Antônio e Cleópatra”, “Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc” e “Maria Antonieta”³. Dentre esses poemas, que são nomeados a partir de figuras históricas e bíblicas, salientamos o primeiro, “Antônio e Cleópatra”, que parece ruminar temas que vão além do teor histórico:

As escravas etíopes, lentamente,
Os longos leques se movem. Seminua,
Pálida e augusta fronte, 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.

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. 31)

O poema citado, o sexto do livro *Espectros* e o primeiro a trazer uma abordagem reflexiva a partir de figuras históricas, constrói por meio de seus versos uma imagem que se forma a partir de Cleópatra e termina com a imagem de Marco Antônio. Na primeira estrofe somos apresentados, de início, à imagem das escravas da etiópia que, com seus leques, abanam a pálida e suada Cleópatra. A segunda estrofe – ao contrário da primeira que se constrói através do movimento – é concebida por meio da estaticidade, de modo que o eu lírico a assemelha à esfinge. Jean Chevalier, em *Dicionário de Símbolos* (2001), define que as esfinges se apresentam no início de um destino que é de mistério e necessidade, sendo que “no curso de

² No artigo “A estreia de Cecília Meireles”;

³ MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017. p.31-35.

sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável.” (CHEVALIER, 2001, p. 390), isto é, aquilo que é implacável e invencível. Assim como uma esfinge, impossível de se lutar contra, permanece a imagem de Cleópatra nas estrofes que se seguem, quando o único movimento em torno dela é a queima da pedraria em seu seio e o balanço dos brinco em suas orelhas. Concomitante a esta estaticidade, Marco Antônio, de forma contrastante, se ajoelha aos seus pés como um bêbado deslumbrado diante de tamanha figura régia.

Apesar de ter ao seu favor a teatralidade do Egito Antigo, a história de Antônio e Cleópatra não foi tão dramática quanto chega a se pensar na atualidade, dado que a narrativa dos amantes mais famosos foi recontada diversas vezes desde que Shakespeare os transformou em personagens ficcionais, como afirma Adrian Goldsworthy em *Antônio e Cleópatra* (2018, p. 9-13). Ao introduzir a peça shakespeariana, *Antônio e Cleópatra*, Barbara Heliodora chega a citar que “Como em todas as peças de natureza ou fundo históricos que escreveu, Shakespeare não se prende aqui a uma transição fiel dos fatos, recriando, antes, a essência do que aconteceu no período.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 426). Fato é que não há indícios suficientes de todas as circunstâncias que compõem uma história que teve seu fim em 30a.C., o que nos faz revisitar a obra de William Shakespeare. À vista disso, enfatizamos a quarta e última estrofe do soneto ceciliano⁴, posto que os seus versos se assemelham com os acontecimentos expostos através da escrita shakespeariana:

Antônio:
ouve, rainha:
Busca honra e segurança com César.
Cleópatra:
Não andam juntas.
Antônio:
ouve, minha amada,
Dentre os de César, crê em Proculeius.
(SHAKESPEARE, 2017, p.571)

É perceptível, ao nos debruçarmos sob essa comparação, uma escolha de referências que possivelmente remetem ao discurso shakespeariano, como a preferência pelo termo “ajoelhar”, no trecho em que Antônio gasta suas últimas palavras clamando para que Cleópatra siga seu conselho. Essa alusão aborda, ainda, a empáfia regularmente encontrada nas cenas em que Cleópatra é a protagonista, como, a exemplo, o momento em que faz com que Antônio pense que ela, de fato, se suicidou, traçando assim a tragédia que se seguiria. Esse ato de citação

⁴ “Ceciliano” é um termo utilizado para definir os textos de autoria de Cecília Meireles. Termo utilizado por GOUVÊA, 2008, p.17.

realizado pela autora, em que o texto de outrem se converte em seu próprio texto, de modo que se misturam e se recortam a historiografia, a literatura e a memória, seria o que Antoine Compagnon, em *O Trabalho da Citação*, define como o trabalho da escrita:

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 1996, p. 38-39)

Este mecanismo utilizado por Meireles, rememorando a origem de um texto com seus temas que “se prendem muito mais com o homem e a condição humana do que com as circunstâncias de quaisquer regionalismos ou mesmo de um nacionalismo brasileiro.” (GOUVEIA, 2002, p. 13), se assemelhará ao que Compagnon chamará de texto ideal: considerando que toda escrita é uma espécie de reescrita, o texto ideal seria aquele que utiliza sutis técnicas de regulação, mutáveis de acordo com as épocas, para que a escrita não se torne simplesmente uma cópia, mas sim uma citação, uma tradução (Cf., COMPAGNON, 1996, p. 42).

Essa constelação semântica encontrada em sua poesia não demonstra mais do que o ideal artístico e poético que Cecília encena em sua escrita, com estilo que não se filia a qualquer outro, mas, sim, aborda temas comuns, motivos afins e ressonâncias formais (Cf., MELLO, 2002, p. 10). O que pretendemos demonstrar, então, ao trazer este soneto de seu primeiro livro, é que aqueles temas que seriam predominantes em sua lírica a partir da publicação de *Viagem* (1939), já são encontrados nos poemas de seu primeiro livro.

Na poesia de Cecilia Meireles, é possível notar uma maturação que passa a se formar, provavelmente, no início na década de 1930, e que somente é englobado em sua lira a partir de 1939. Isso se dá, principalmente, por sua participação jornalística na revolução de 30, quando se junta ao Grupo do Manifesto. A partir desse período, encontraremos, segundo o prefácio do livro de Valéria Lamego, *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, uma Cecília “Preocupada também com a assimetria entre homens e mulheres, saudando as conquistas femininas e também atenta à necessidade de se garantir a liberdade das artes.” (LAMEGO, 1996, p.16).

Paralelo a esse sentimento de liberdade literária, no quarto volume das *Crônicas de Educação*, a crônica intitulada de “O Salão”, datada em 6 de setembro de 1931, expõe o

desagrado dos artistas conservadores diante da indicação de Manuel Bandeira à comissão julgadora do Salão Nacional das Artes em 1931:

[...] porque, numa opinião muito divulgada, a poesia já abriu falência no mundo, há muito tempo. E, no Brasil, desde que Bilac escreveu seu derradeiro soneto.

Nada há mais interessante para um educador que a análise desse estado de confusão em que se encontram os próprios artistas a respeito da sua realidade e do fato artístico. Em primeiro lugar, é curioso sentir como a Arte deixou de ser uma ideia geral, que toma aspectos diferentes conforme as técnicas várias a que se cinge – para ser, na concepção de muitos artistas, essa técnica (não também no sentido modernista que a valoriza), isto é, uma habilidade especial de aplicar tintas em cima de um pano ou talhar num bloco de mármore a fisionomia bem parecida de um certo modelo.

Chega-se a ficar constrangido em escrever o que assim se pensa. Mas a verdade desses pensamentos se manifesta plenamente na aversão, no ódio mesmo que separa os artistas em grupos, quer segundo a arte a que se dedicam, quer, dentro da mesma arte, segundo as tendências que os caracterizam. (MEIRELES, 2017, p.50)

Originalmente publicado no jornal *Diário de Notícias*, em que Meireles manteve, de 1930 a 1933, uma coluna intitulada de “Comentário” – uma página diária com artigos, notícias e entrevistas –, o trecho citado revela uma preocupação com o que Meireles viria a chamar de “despotismo e ignorância” (MEIRELES, 2017, p. 52), isto é, o descaso com a educação artística e o não entendimento de que existe, em cada ramo artístico, elementos de contemplação que enriquecem a experiência humana e que derivam de um mesmo impulso poético, de um mesmo ímpeto de tradução.

A crônica se caracteriza por sua narração curta e de produção que se veicula sobretudo à imprensa, mas ela também, segundo Massaud Moisés em *A Criação Literária: Prosa II*, pode oscilar entre:

[...] a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia. No primeiro caso, a crônica envelhece rapidamente e permanece aquém do território literário: na verdade, a senescência precoce ou tardia de uma crônica decorre de seus débitos para com o jornalismo *stricto sensu*. (MOISÉS, 2005, p. 105)

Neste mesmo sentindo, Moisés pontua que a dualidade de espírito da crônica se assemelha ao poema, uma vez que a poesia de circunstância só atingiria altos graus líricos quando “sucede coincidência entre o motivo ocasional e a intuição do poeta, assim a crônica apenas resulta em peça duradoura quando se estabeleceu a fortuita afinidade entre o acontecimento e o mundo íntimo do escritor” (MOISÉS, 2005, p. 107). Segundo Cândido et al., em *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (1992, p. 20), a crônica é um gênero literário

singular, que se destaca por sua capacidade de transitar com leveza entre o trivial e o profundo, entre o riso e a reflexão. Ela possui o dom de disfarçar a seriedade sob o manto de uma conversa despreocupada, como quem divaga sem compromisso, mas que, no fundo, revela verdades e observações agudas sobre a existência. O autor reconhece na crônica a força de um olhar sensível, que transforma o cotidiano — com suas alegrias simples, personagens curiosos, fatos inusitados e até mesmo o inesperado — em matéria literária rica e significativa. Essa sensibilidade, presente em autores como Fernando Sabino, não apenas registra a vida, mas a traduz em experiência estética, em memória e em imaginação. Para o autor, tudo pode ser crônica: seja o riso fugaz, seja o pensamento que nos amadurece. Ela é tanto uma forma de nos distrair quanto de nos reencontrar, pois, ao nos afastar momentaneamente de nós mesmos por meio do humor ou do devaneio, nos devolve à realidade com um novo olhar — mais lúcido, mais poético, mais humano.

O posicionamento central encontrado na lírica de Meireles pode, então, ser definido como um ideal de movimento e de paradoxos, em que não haveria uma linearidade histórica, mas sim uma composição que se direciona ao aspecto sensorial. Devido a essa versatilidade da poética de Meireles, Gouveia definirá que, apesar de retirar do simbolismo alguns ensinamentos da estética do vago e da música, a poética cecilianiana “distancia-se de escolas, sendo o seu discurso, por vezes antiético, paradoxal, predominantemente espiritualizante e intuitivo, um meio de buscar a intemporalidade da condição humana e de traduzir um sereno desespero perante o Destino.” (GOUVEIA, 2002, p. 17). Essa afirmação ilumina uma das características mais fascinantes da escrita de Cecília Meireles: sua recusa a se deixar aprisionar por classificações rígidas ou escolas literárias estanques. Ainda que seu percurso dialogue com tendências simbolistas e modernistas, o cerne de sua criação reside na profunda interiorização da experiência humana, expressa por meio de um lirismo de tonalidade elevada e introspectiva, em que os grandes temas universais — o tempo, a morte, o silêncio, o amor, o sonho, o destino — são abordados sob a lente de uma sensibilidade aguda, que se revela tanto na escolha vocabular quanto na cadência sonora de seus versos. O aparente “sereno desespero” a que Gouveia se refere aponta para uma constante tensão entre aceitação e inconformismo, uma lucidez poética que, ao mesmo tempo em que reconhece os limites da existência, tenta superá-los pela via do simbólico e do espiritual. De modo semelhante, ao ser também alocada na convenção modernista, Lamego define que, ao que tudo indica, se encontra uma Cecília Meireles que “antes de fazer qualquer aliança com um movimento literário, firmou um compromisso político com os princípios da democracia e, sobretudo, com seu ofício de poeta e

jornalista, num ambiente dominado por homens.” (LAMEGO, 1996, p. 19). Essa leitura complementa a anterior ao evidenciar que a singularidade de Meireles não se restringe apenas ao campo da linguagem ou da forma poética, mas se estende ao seu posicionamento ético e político enquanto mulher intelectual em uma sociedade marcada por estruturas patriarcais. Ao não se submeter completamente aos ditames de qualquer estética predominante — seja a rigidez formal do simbolismo, seja a revolução estética e social proposta pelos modernistas —, Cecília constrói uma trajetória literária que se afirma pela autonomia e pela coerência com seus valores internos, o que revela um profundo comprometimento não apenas com a arte, mas com o modo como essa arte se insere no mundo. Sua poesia, portanto, é simultaneamente atemporal e histórica: atemporal na medida em que busca tocar os elementos essenciais da alma humana, que transcendem épocas e modismos; histórica por reconhecer e se posicionar criticamente diante do tempo em que vive, mesmo que de maneira sutil e insinuada. Essa duplicidade a torna uma figura liminar e, por isso mesmo, absolutamente moderna — não no sentido programático do modernismo brasileiro das décadas de 1920 e 1930, mas na acepção mais ampla de uma modernidade poética que se funda na consciência do efêmero, na busca pelo absoluto e na reflexão sobre o lugar da linguagem frente à experiência humana. Cecília Meireles, ao não aceitar ser apenas uma “poeta mulher” ou uma “modernista tardia”, redefine os contornos de sua presença na história literária brasileira, tornando-se uma referência de sensibilidade e inteligência que desafiou tanto os códigos da tradição quanto os do presente, em nome de uma poesia essencialmente livre, lúcida e transcendente.

No contexto da publicação do seu oitavo livro, *Vaga Música* (1942), nos deparamos com vasta transcendência histórico-cultural, em que a espiritualidade e a universalidade da poética de Meireles se manifestam. Encontraremos, ainda, refletida em sua poética que transcende o tempo/espaço, manifestações e ponderações acerca do período da Revolução de 30 e da Segunda Guerra Mundial. No artigo *Cecília Meireles e a revista Presença: a tradição como herança* (2020), Karla Renata Mendes analisa a presença da poeta brasileira na prestigiada revista coimbrã e destaca, com sensibilidade crítica, a maneira como *Vaga Música* se articula com a tradição lírica portuguesa, sobretudo com as cantigas medievais. A autora observa que o poema “Cantiga”, posteriormente intitulado “A amiga deixada”, constitui um exemplo sofisticado dessa interlocução intertextual ao resgatar a estrutura das cantigas de amigo — com suas rimas em /a/ e /i/, suas repetições e musicalidade — para recriar poeticamente uma reflexão sobre o abandono, a saudade e a solidão femininas. Como aponta Mendes, essa composição alterna refrões que remetem às formas arcaicas com imagens profundamente líricas e

simbólicas, como a da “pérola caída na praia da vida”, a qual sintetiza a condição frágil e efêmera da figura feminina: primeiro perdida, depois quebrada, ela desaparece em um ciclo de dissolução que ecoa o abandono anunciado desde o início do poema (MENDES, 2020, p. 269). A análise ainda evidencia o forte vínculo de Meireles com o universo lusófono, não apenas no campo literário, mas também no afetivo, como se vê na dedicatória do poema “Mulher de pedra” à escritora portuguesa Fernanda de Castro. Nesse gesto poético, a tradição deixa de ser um peso imobilizante para se tornar herança viva, relida e transfigurada pela sensibilidade moderna de Cecília Meireles, que incorpora esses elementos a uma poética pautada na intuição, na musicalidade e na busca de sentidos intemporais para a experiência humana. A fusão entre herança cultural e subjetividade lírica, destacada por Mendes, confirma a sofisticação da obra ceciliana, que ultrapassa as fronteiras temporais e geográficas, instaurando uma voz feminina de notável profundidade e universalidade.

Portanto, compreendendo a importância do período que precede a Segunda Guerra Mundial, procuraremos trazer, no próximo item, considerações sobre a importância de Cecília Meireles para a sociedade dos anos 30.

1.2 Cecília Meireles frente à Revolução de 30

*No perfume dos meus dedos,
há um gosto de sofrimento,
como o sangue dos segredos
no gume do pensamento.*

Por onde é que vou?

*Fechei as portas sozinha.
Custaram tanto a rodar!
Se chamasse, ninguém vinha.
Para que se há de chamar?*

Que caminho estranho!

*Eras coisa tão sem forma,
tão sem tempo, tão sem nada...
– arco-íris do meu dilúvio! –
que nem podias ser vista
nem quase mesmo pensada.*

Ninguém mais caminha?

*A noite bebeu-te as cores
para pintar as estrelas.
Desde então, que é dos meus olhos?
Voaram de mim para as nuvens,
com redes para prendê-las.*

Quem te alcançará?

Dentro da noite mais densa,

*navegarei sem rumores,
seguindo por onde fores
como um sonho que se pensa.*

Por onde é que vou?

(MEIRELES, 2017, p. 352-353)

A década de 1930 foi marcada por grandes crises políticas em âmbito nacional e internacional. A primeira dessas crises, que atingiu o solo brasileiro política e economicamente, ficou conhecida como a Revolução de 1930.

A movimentação política ocorrida em 1930 teve sua origem a partir da crise de 1929, também conhecida como Grande Depressão, que, no Brasil, atingiu o ramo da cafeicultura, de modo que os Estados Unidos, maior comprador de café daquela época e um dos grandes atingidos pela crise, diminuiu a importação do produto, fazendo com que os preços fossem reduzidos e a valorização do produto fosse diminuída (FAUSTO, 2006, p. 307). Outro fator a ser considerado é que, em primeiro de março de 1930, Júlio Prestes vence a eleição para a Presidência da República e, apesar da conformidade diante de sua eleição, uma articulação oposicionista deporta o presidente em serviço, Washington Luís, que representava a continuidade da política oligárquica no Brasil e havia indicado Júlio Prestes, levando Getúlio Vargas, líder da oposição, a assumir o poder em 3 de novembro de 1930)⁵. A crise do café e o impacto da Grande Depressão, porém, não foram os únicos fatores que alimentaram o descontentamento popular e as articulações políticas: a República Velha, com seu sistema de coronelismo e a política do café com leite, já estava em colapso, com uma crescente insatisfação nas regiões do Nordeste e do Rio Grande do Sul, onde a oligarquia paulista não conseguia mais garantir apoio. Esse contexto culminou com a formação de um movimento que refletia as aspirações de diferentes grupos: militares, intelectuais, sindicalistas e trabalhadores urbanos, além de representantes de oligarquias regionais que buscavam a quebra do controle centralizado de São Paulo e Minas Gerais. A Revolução de 1930, embora inicialmente liderada por forças militares e setores da elite oposicionista, contou também com o apoio de movimentos populares

⁵ A partir desse momento é iniciado o período histórico conhecido como “Era Vargas”, que se perpetua até o ano de 1945.

que viam nela uma oportunidade de transformação social e política, longe da política tradicional da República Velha. O golpe que depôs Washington Luís e impôs a ascensão de Getúlio Vargas representou a transição do sistema republicano oligárquico para um regime mais centralizado e autoritário, que buscava reorganizar a política brasileira, criando novas bases de desenvolvimento econômico e implementando reformas trabalhistas, além de enfrentar as crises internas e externas do período.

Nesse sentido, ao pensarmos a história sob um ponto de vista literário, nos deparamos, nesse período, com uma grande produção de textos de caráter sociológico, que buscavam manifestar as ideias e os ideais da época:

O ano de 1930 marca o início de uma década de reflexões, de assentamentos de muitas ideias e, sobretudo, de um *boom* na produção de obras ensaísticas de cunho sociológico. [...] o radicalismo do movimento modernista – no qual a poesia aparece como meio condutor de toda a efervescência estética e política do movimento, passados oito anos da Semana de Arte Moderna – deu lugar a uma geração que, em dez anos, produziria uma vasta obra de reflexões políticas, históricas e culturais sobre o país. (LAMEGO, 1996, p. 29)

Essa reflexão supramencionada, que se constrói a partir do segundo momento do Modernismo, corrobora uma visão de mapeamento educacional que Meireles já idealizava ao estudar magistério e, paralelamente a isso, aos estudos de violino e canto no Conservatório de Música. Logo em seguida, em 1918, é nomeada professora adjunta e leciona na Escola Pública Deodoro, para os alunos do curso primário. Com base no que foi apresentado, é possível expandir a reflexão ao destacar como o movimento modernista e as produções literárias da década de 1930, que tinham forte influência sociológica, se conectam ao cenário educacional e à visão de figuras como Cecília Meireles. A década de 1930, de fato, representou um ponto de inflexão não apenas na política e na economia do Brasil, mas também na literatura e nas ciências sociais, refletindo as tensões e desafios do período.

No contexto de uma produção literária em que predominam os textos de caráter sociológico, é possível entender a afirmação de Lamego (1996, p. 29) como um marco para a evolução do Modernismo, que, após o radicalismo inicial da Semana de Arte Moderna de 1922, começa a dar lugar a uma nova geração de escritores e intelectuais preocupados com as questões políticas, históricas e culturais do Brasil. Essa mudança de foco nos leva a um período em que a literatura se torna uma ferramenta de análise crítica das realidades sociais e políticas do país, o que é amplamente refletido em obras ensaísticas e de caráter sociológico. O que se percebe neste contexto é que, enquanto o Modernismo inicial buscava a ruptura estética e a subversão de normas culturais, o movimento posterior passa a se concentrar na análise da sociedade,

buscando entender e propor soluções para os problemas do Brasil. A literatura, assim, deixa de ser um espaço exclusivo da arte pela arte e se transforma em uma arena de debates sobre identidade nacional, desenvolvimento social e as estruturas de poder em um país que ainda lidava com a transição entre a República Velha e o governo Vargas.

Esse movimento literário não se dá de forma isolada. A produção intelectual e literária da época se entrelaça com as vivências de autores como Cecília Meireles, que, além de poeta, era uma intelectual profundamente envolvida com o ensino e a formação educacional. Meireles, como muitos outros escritores da época, não apenas refletia sobre os problemas sociais e culturais do Brasil, mas também atuava diretamente na formação de novos cidadãos por meio de sua carreira como educadora. Sua experiência no magistério, iniciada na Escola Pública Deodoro, onde lecionava para alunos do curso primário, é um reflexo claro da sua compreensão da educação como um meio de transformação social. Meireles, ao estudar magistério e simultaneamente se envolver com estudos musicais, demonstrava uma visão ampla da educação, que não se restringia ao ensino de conteúdos formais, mas também procurava cultivar aspectos da sensibilidade humana, como a música e a arte. Seu trabalho, portanto, não apenas se inseria no campo do ensino, mas se integrava aos debates mais amplos sobre o papel da educação na formação da consciência nacional e na luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

Assim, ao situarmos Cecília Meireles dentro desse contexto de efervescência cultural e política da década de 1930, podemos perceber que sua obra não apenas ecoa as preocupações sociológicas da época, mas também dialoga com um ideal de educação que visa a transformação do indivíduo e da sociedade. A articulação entre suas práticas de ensino e sua produção literária reflete um projeto de modernização cultural, onde a arte, a educação e o conhecimento se entrelaçam em busca de um novo Brasil.

Por fim, ao pensar a obra de Meireles dentro dessa conjuntura de produção literária e de debates sociais, é possível enxergar como ela participou ativamente da construção de uma literatura que não apenas procurava entender a realidade brasileira, mas também propor um caminho para a sua superação, utilizando a educação, a arte e o conhecimento como instrumentos de transformação social e política. Esse aspecto da sua trajetória reafirma o papel dos intelectuais e educadores da época na construção de um país mais crítico, mais consciente e mais integrado ao seu próprio processo de modernização.

Durante a década de 1920, Meireles ocupa a Cátedra de Desenho da Escola Normal do Distrito Federal, sendo que somente em 1924, ao se deparar com a carência educacional dos livros didáticos, Cecília assume para si a tarefa de escrever para as escolas primárias:

Em 1924 publicou *Criança, meu amor*, também com ilustrações de Correia Dias, pela editora Anuário do Brasil. [...] É oportuno lembrar que sua produção no gênero didático prosseguiu nas décadas seguintes. Na segunda metade dos anos 1930 retomou essas publicações, lançando, em parceria com Josué de Castro, em 1937, *A festa das letras*, primeiro volume da Série Alimentação, que a Livraria Globo de Porto Alegre organizou a título de colaboração para uma campanha lançada em âmbito nacional. Em 1939 lançou, ainda pela Globo de Porto Alegre, a obra *Rute e Alberto resolvem ser turistas*, livro adotado pelas escolas públicas para o ensino de ciências sociais no 3º ano elementar. (LÔBO, 2010, p. 14-15)

A partir da construção intelectual de Meireles, a sociedade brasileira é apresentada, antes mesmo da segunda metade do século XX, a uma pensadora que exporá suas convicções humanísticas e suas preocupações com a formação da unidade aluno/professor. Com sua vasta experiência na área da docência – tendo atuado nos níveis básico e primário, médio e superior –, Meireles não se furta a criticar o que lhe parecesse errado ou controverso. Leodegário A. de Azevedo Filho, na apresentação do primeiro volume das *Crônicas de Educação* – publicadas, pela primeira vez, em 2001 – declara que numa época marcada e movimentada por polêmicas e debates “o pensamento de Cecília Meireles, muitas vezes, valeu como um ponto luminoso, orientando espíritos e procurando caminhos e soluções para o maior problema nacional, que foi e continua a ser o problema da educação e da cultura.” (MEIRELES, 2017, p.19).

A busca pela transformação e pela revolução por meio da educação é constantemente retratada e defendida por Cecília Meireles, que frequentemente motivou a sociedade a refletir sobre temas educacionais e sobre o futuro do Brasil. Em uma de suas crônicas, esta datada em 29 de julho de 1930 e intitulada “Educação Nacional”, a poeta leva os seus leitores a meditar sobre os responsáveis pela transformação que se dá por meio da educação, afirmando que a educação nacional não é aquela que tem como fundamento a formação de pátrias que se opõem a conflitos de ocorrência, mas sim aquelas com “grande acepção de promover núcleos humanos de formação integral que, perfeitamente equilibrados nas condições ambientes, e em harmonia comum, esteja, permitindo a realização do seu próprio destino, sem contrariedades e sem violência.” (MEIRELES, 2017, p. 124). Corroborando a necessidade de renovação que se manifestava nesse período, a escritora carioca, como já mencionado, usa sua voz veiculada em jornais, para falar sobre a melhora da educação como uma necessidade básica brasileira, sendo

vista, ainda, como uma das grandes vozes da Escola Nova (Cf., LAMEGO, 1996, p.31), a teoria pedagógica que havia sido baseada em conceitos alemães, franceses e norte-americanos:

A Escola Nova foi um grande movimento educacional, de caráter transformador. Seu programa teórico compreendia novos estudos vinculados à psicologia do comportamento humano. E trazia, neste complexo renovador do ensino, uma transformação do papel social da Família, da Igreja e do Estado na educação do indivíduo. (LAMEGO, 1996, p. 31)

A defesa por uma escola que partisse da liberdade individual e que desse condições igualitárias a todas as camadas sociais já vinha sendo defendida por Cecília Meireles desde 1929, quando escreveu a tese *O espírito vitorioso* para concorrer à preterida cadeira de professora de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal. Confirmando essa concepção educacional, Fernando de Azevedo⁶ era, para os idealizadores da Escola Nova, um líder favorável à Revolução, uma vez que ele reconhecia e destacava, também, o nome de Cecília Meireles dentre os importantes jornalistas da época (Cf., LAMEGO, 1996, p. 57). O convívio com um mundo jornalístico possibilitou à poeta a troca de correspondências⁷ com o próprio autor da Reforma do Ensino, Fernando de Azevedo, por quase toda década, sendo observável nas cartas trocadas entre os dois, Meireles do Rio de Janeiro e Azevedo de São Paulo, a admiração que ela nutria por ele, bem como a importância da educação brasileira em sua vida:

Rua São Cláudio, 11

Diário de Notícias – Buenos Aires, 154

Rio, 8 de abril de 1931

Dr. Fernando de Azevedo:

Agradeço-lhe vivamente a carta que tive a honra de receber e que, além de tão valiosa, por vir espontaneamente do próprio Autor da Reforma que aqui estamos defendendo, me trouxe a grande alegria da compreensão, que através dela senti, de toda esta longa e difícil campanha na qual há tanto tempo venho empenhando toda a minha boa vontade e o mais profundo desinteresse pessoal. (LAMEGO, 1996, p.211)⁸

Acresce-se que, apesar da admiração pessoal, o importante para a poeta era aquilo em que Azevedo poderia contribuir para a educação brasileira, o que é bem representado em suas crônicas que permeiam o antes, o durante e o depois da Reforma. Em 21 de setembro de 1930, com a crônica intitulada “A Futura Escola Normal”, Meireles critica o concurso de literatura e

⁶ Assina em março de 1932, junto ao Grupo Manifesto, o “Manifesto da nova educação ao Governo e ao Povo” (Cf., LAMEGO, 1996, p. 15).

⁸ Todas as cartas citadas foram retiradas do Anexo II de Lamego (1996), transcritas pela autora [da dissertação? melhor seria dizer “transcritas por mim”] as transcreveu do Arquivo Fernando de Azevedo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

se dirige diretamente a Azevedo ao dizer que o diretor de Instrução deve saber que os educadores estarão à espera do desfecho da Reforma:

Mas os que educam, verdadeiramente, os que estão no movimento pedagógico, não por política, não por interesse, não por esperar conveniências de qualquer espécie, mas por devotamento à criança, preservando-a dos preconceitos e das deformações que lhe queiram imprimir, esses vão esperar o desfecho desta cena, com todas as suas premeditações, para, afinal, ficarem sabendo qual é o ponto de vista do diretor de Instrução, e que solidariedade dá à sua própria reforma, (MEIRELES, 2017, p. 133)

A postura de jornalista assumida por Meireles revela uma grande capacidade de separação entre sua vida pessoal e sua vida jornalística, bem como da sua vida como poeta, demonstrando que, apesar da amizade que pudesse vir a construir, sua conduta crítica estaria sempre a serviço da observação social. É nesse sentido que, em várias outras crônicas, posteriores à citada, verifica-se que a autora não deixa de questionar o papel do político e o papel do educador frente à escola, levantando reflexões que defendiam tanto o professorado quanto o discente:

Se ainda existem professores céticos, será por desconhecimento ou conhecimento errôneo – o que dá no mesmo – do que a Escola Nova significa e aspira. É, por exemplo, com um profundo interesse e visível contentamento que as mais distintas diretoras da escola acompanham os cursos de filosofia, psicologia, sociologia, história da educação, administração escolar, educação comparada, testes etc., que organizados pela Diretoria de Instrução, se vêm realizando no Instituto de Educação. (MEIRELES, 2017, p. 182)

Na crônica acima, intitulada “Escola velha e Escola Nova”, a cronista demonstra um reconhecimento de que a Reforma Fernando de Azevedo gerou, em todo o Estado, um avanço relacionado às ideias e práticas educacionais, pontuando que, apesar de novas ideias serem de difícil recepção, assim como exijam tempo de adaptação, seus resultados verdadeiros deveriam ser reconhecidos.

Retomando o conteúdo encontrado nas correspondências entre Cecília e Fernando de Azevedo, gostaríamos de citar, brevemente, trechos de três cartas escritas em 12 de abril de 1932, 23 de maio de 1932 e 9 de novembro de 1932. Na carta de 12/4/1932 a escritora relata o seu encontro com Francisco Campos, então Ministro da Educação, e a conversa que os dois tiveram sobre o Decreto nº 19.941, de 30 de abril de 1931⁹:

Rio, 12 de abril de 1932.
[...]

⁹ Esse decreto reestabelecia o ensino da religião nos cursos primário, secundário e normal. (BRASIL, Decreto nº 19.941, de 30 de Abril de 1931. Dispõe sobre a instrução religiosa nos cursos primário, secundário e normal. Rio de Janeiro, Seção 1 de 06/05/1931. Diário Oficial da União.)

Ele me disse que é fascista, e quis por todos os modos explicar as origens do seu decreto. Como o Sr. imagina, esse decreto lhe interessa mais pelo seu fim do que pelo seu princípio... Em todo caso, a explicação do Ministro foi essa: achando-se o Brasil em pleno caos, ele imaginava reergue-lo [sic] por uma força poderosa, capaz de semelhante prodígio. Pensou na organização católica, e arranhou aquele decreto, de natureza exclusivamente política. (LAMEGO, 1996, p.221)¹⁰

As críticas ao decreto de Francisco Campos não se encontram somente nas correspondências, pelo contrário, no mesmo dia em que o Decreto foi publicado, Meireles publicou a crônica intitulada “Pedagogia de Ministro”, em que a jornalista discute e critica os conhecimentos pedagógicos do então Ministro da Educação:

Mas o Sr. Francisco Campos parece que resolveu dar a cada dia uma prova mais convincente de que não entende mesmo nada, absolutamente, de pedagogia. Que a sua pedagogia é uma *pedagogia de ministro*, isto é, politicagem...[...].

Seu ministério, que já tinha decaído de *educação em instrução*, por obra das reformas, acaba de ser extinto. Extinto pelo próprio ministro. Porque qualquer professorinha sabe que religião é uma coisa e educação é outra. Educação é um problema de liberdade: preparo do homem para se orientar por si. Religião é catequese: subordinação do homem ao interesse de uma seita, ou de um indivíduo. Nem sequer de Deus. (MEIRELES, 2017, p. 141)

Com o objetivo de defender a educação como uma fórmula para que pessoas alcancem a liberdade, a cronista expõe que um Ministério da Educação deveria, no mínimo, compreender as diferenças entre educação e instrução, de forma compatível com os ideais democráticos. Esse breve trecho revela, ainda, um dos principais pontos a serem discutidos acerca das decisões do Ministério da Educação: a junção entre o Governo e a Igreja.

Ademais, encontra-se, também, nas crônicas publicadas por Cecília Meireles, uma preocupação voltada para a literatura infantil, sendo que uma das temáticas mais abordadas em seus comentários jornalísticos era justamente a educação e literatura para as crianças e os conceitos e concepções que um livro infantil deveria trazer. Em uma crônica de 9 de novembro de 1930, intitulado de “Livros para crianças [I]”, a narrativa revela uma informação importante sobre a literatura infantil que, em suas palavras, se transformava cada vez mais em uma indústria e deixava, progressivamente, de ser uma arte:

Escrever para crianças tem de ser uma ciência, porque é necessário conhecer as íntimas condições dessas pequenas vidas, o seu funcionamento, as suas características, as suas possibilidades – e todo o infinito que essas palavras comportam – para escolher, distribuir, graduar, apresentar o assunto. (MEIRELES, 2017, p.99)

¹⁰ A crônica a qual Meireles se refere, publicada, provavelmente, no início do mês de abril de 1932, não foi encontrada por nós.

Apesar da literatura não ter como dever ensinar, a inquietação da escritora advém de um lugar de entendimento de que a criança está em constante aprendizado, desde o modo que o livro infantil precisaria ser compreendido como mais do que uma literatura fácil de ser escrita para um público ainda mais facilmente entretido: ela defende que seus personagens e histórias precisariam de mais do que provérbios e moralidade.

Os comentários de Cecília Meireles no *Diário de Notícias* duraram até o ano de 1933, já que sua voz jornalística só voltaria a ser ouvida no ano de 1941. Em sua última crônica, a autora discorre acerca do fato de que a página que ela assinava nos jornais teria sido um sonho obstinado em busca da formação adequada da sociedade brasileira e relata a atividade na folha, definindo-a como uma eterna morte seguida de renascimento em busca da esperança de um futuro melhor:

Aqui é, como já dissermos, a esperança da continuação, tanto na voz que se suceder à que falava como em cada ouvinte que lhe traga a colaboração da sua inteligência compreensiva, atenta, ágil e corajosa; a inteligência de que o Brasil precisa para se conhecer e se definir; a inteligência de que os homens necessitam para fazerem a sua grandeza nos campos mais adversos, sob os céus mais perigosos; a inteligência que desejaríamos exatamente tanto possuir como inspirar, porque essa é, na verdade, uma forma às vezes dolorosa mas sempre definitiva de salvação.

Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 12 de janeiro de 1933.
(MEIRELES, 2017, p.248)

Após se despedir dos leitores do jornal *Diário de Notícias* em janeiro de 1933, Meireles só volta a se comunicar diretamente com o público leitor dos periódicos em agosto de 1941, por meio do jornal *A Manhã*, na coluna “Professores e Estudantes”. Os textos que retratam a segunda fase do jornalismo militante e pedagógico de Meireles foram reunidos no quinto volume das *Crônicas de Educação*, em cujas crônicas encontraremos temas que, assim como os dos quatro volumes anteriores, expõem problemáticas que ainda hoje são discutidas. Nesse sentido, destacamos as crônicas “Cinema e educação”, de 9 de setembro de 1941, “Intercâmbio, folclore, turismo etc.”, de 1º de outubro de 1941, e “Educação de surdos-mudos”, de 30 de novembro de 1941.

Salienta-se ainda que, apesar do caráter das crônicas publicadas entre 1941 e 1942 parecer muito mais voltado ao lúdico do que ao político, o conteúdo produzido por Meireles não deixa de ser incisivo em sua proposta. Apesar disso, trazemos duas crônicas, uma noticiada em 1932 e uma em 1941, em que estão evidentes o teor crítico e político de sua escrita jornalística:

Brasil. Com s ou com z? Ninguém sabe ainda... As cédulas da Casa da Moeda rezam de um modo, os papéis oficiais de dois, a Academia quer que seja assim, as escolas ensinam diferente...

Mas Brasil, de qualquer modo. Com mosquitos, com febre amarela, com analfabetismo, com Lampião, com política...

O Brasil saído daquela floresta assombrosa cheia de figuras coloridas, que um dia viram vir chegando pelo mar o movimento das naus desejosas, e não puderam fechar as suas imensas árvores, para resistirem à tentação do mistério chegado de longe...

O Brasil que a gente decorou depois, que tinha sido grandioso no momento dos holandeses, no momento dos bandeirantes, e noutros pequenos momentos que ainda pareciam mais bonitos que esses que se viam mais depressa por causa da ilustração do livro...

O Brasil. Sem literatura. Sem nenhuma ênfase. Já sem o hino e sem a bandeira. Sem discurso. Sem civismo encomendado. Brasil. Um pedaço de terra para o trabalho, o amor e a morte de uma porção de homens. De filhos seus e de filhos de outros lugares. Esse sim era o Brasil para ser grande. (MEIRELES, 2017, p. 75)

Nesta crônica, intitulada “Cooperação”, publicada em 24 fevereiro de 1932, a cronista pondera sobre os efeitos da Revolução de 30 e sobre se o Brasil, de fato, foi consertado a partir da revolução, constatando que se todos, políticos ou não, lutassem, pelo Brasil, seja ele com s ou com z, chegaríamos a tão sonhada cooperação que assegura as grandes realidades. Analogamente, em 1941, a opinião da cronista nos leva pensar sobre o que seria o Brasil:

É uma lástima verificar que certos viajantes estrangeiros conhecem muito melhor do que os brasileiros as maravilhas da nossa terra. Isso, aliás, vem do passado, do tempo dos primeiros naturalistas, apaixonados pelos encantos do Brasil, enquanto o Brasil se extasiava com toda sorte de importações.

Compreende-se, porém, o fenômeno; há povos que rendem à natureza um verdadeiro culto. Continuando a tradição da antiguidade, esses povos interpretam com clarividência o paganismo: veem a beleza e o poder de terras, águas, plantas, através de simbolismos, alcançam a grandeza de representações divinas. O homem-econômico de hoje não se pode rir do seu antepassado mítico, se refletir que as divindades de outrora continuam a atuar, e que é por Ceres que se luta, conquistando terras de plantio, e por uma espécie de Vulcano, conquistando poços de petróleo... As forças são as mesmas, com outros nomes e outros ritos. (MEIRELES, 2017, p. 24)

Apesar da linguagem poética se misturar com a jornalística, verifica-se que nesta crônica, intitulada “[O amor à terá]” e publicada em 27 de agosto de 1941, o discurso político prossegue fortemente na escrita de Meireles, uma vez que ela consegue levar ao leitor uma diversidade de reflexões que permeia dos direitos dos povos naturais às extrações das terras brasileiras. Por meio de uma análise acurada da história do Brasil, a cronista pontua muito bem como os próprios brasileiros são alheios ao seu próprio país e às belezas naturais que podem ser encontradas nele, chamando o Brasil, ironicamente, de “celeiro famoso”, uma vez que os estrangeiros veem muito mais a beleza e o poder das terras brasileiras. A autora ainda faz uso

da ironia para se referir ao comportamento dos brasileiros em relação à própria terra, uma vez que não enxergam as suas belezas, enquanto, em contraste, os estrangeiros apreciam e se fascinam com as riquezas naturais do Brasil.

Mediante o exposto, verifica-se que Cecília Meireles atuou ativamente tanto no contexto jornalístico, quanto no contexto literário, manifestando-se em relação aos acontecimentos da Revolução de 30 e da Segunda Guerra Mundial, demonstrando ainda, por meio de suas cartas, que o pensamento e as reflexões trazidas a público faziam parte do seu senso ético e político pessoal. O posicionamento de Cecília Meireles como jornalista, especialmente em um período marcado por revoluções e conflitos como o da década de 1930 no Brasil, revela-se como um exemplo de resistência intelectual e política, refletindo sua firme adesão a ideais educacionais renovadores e sua postura crítica diante das forças conservadoras. No artigo *Antagonismos e resistências: Cecília Meireles na imprensa carioca (1930-1933)*, Pimenta e Mignot (2023, p. 23) discutem como, ao longo de sua participação nos jornais Diário de Notícias e A Nação, a autora se manteve leal aos compromissos assumidos pelo movimento educacional renovador, no qual foi uma das signatárias mais ardorosas, sempre defendendo um modelo de educação moderna e inclusiva. Esse período foi particularmente turbulento, pois o Brasil enfrentava a Revolução de 1930, e o país se encontrava em um contexto político e social instável, o que refletiu diretamente nas discussões educacionais. A autora, no entanto, não apenas se posicionou a favor de uma educação renovadora, como também foi uma voz ativa contra as forças conservadoras que, especialmente após a publicação do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, intensificaram a resistência ao modelo educacional defendido pelos renovadores. Ao trabalhar nos dois principais jornais cariocas, Cecília se envolveu com os debates públicos e se tornou uma defensora ardente das ideias progressistas de educação, ao mesmo tempo em que expunha suas concepções pedagógicas, políticas e ideológicas. Suas crônicas, especialmente no A Nação, não hesitaram em criticar a resistência das forças conservadoras, como as católicas, que disputavam a hegemonia ideológica no Brasil, buscando garantir um controle mais rígido sobre a educação e a formação das futuras gerações. A interação de Cecília com essas forças, como observam Pimenta e Mignot (2023, p. 23), exemplifica sua capacidade de argumentar e intervir, mesmo em um cenário onde a participação das mulheres como intelectuais era frequentemente marginalizada.

Assim sendo, e tendo em vista que o livro *Vaga Música* (1942) é o nosso objeto de estudo, buscaremos, a seguir, identificar de que maneira o contexto histórico de 1942 influenciou a

escrita do seu livro e de que maneira Cecília Meireles, enquanto poeta, reflete esse cenário em seus poemas.

1.3. A poesia de Cecília Meireles e a Segunda Guerra Mundial: reflexões sobre a humanidade em tempos de conflito

*Nós merecemos a morte,
Porque somos humanos
E a guerra é feita por nós*
(MEIRELES, 2017, p. 543)¹¹

A literatura é, para os escritores, o mesmo que a música é para os cantores, e a tela é para os pintores: sua forma de expressão. Em meio às adversidades de uma guerra, muitas podem ser as razões pelas quais escrever se torna difícil, para mencionar as mais evidentes, a censura e a repressão, e, no entanto, como forma de resistência, ela é uma das maneiras de dar voz àqueles que, por diversos motivos, foram silenciados. Sobre isso ainda, importa enfatizar que, a sociedade como um todo, e não somente a classe artística, tende a sofrer uma mudança de comportamento ao estar face-a-face com a morte em grande escala, de modo que o artista acaba por desempenhar o papel de representante do sofrimento social. Trata-se, a seguir, de refletir sobre as condições humanas diante da guerra.

¹¹ Poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto” do livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945).

Ao falar sobre o desapontamento perante a morte, Sigmund Freud, em *Escritos Sobre a Guerra e a Morte*, afirma que “as guerras não poderão terminar enquanto os povos viverem em tão diversas condições de existência” (FREUD, 2009, p.5). Isso exprime que enquanto a diferença de classes for tão gritante, que enquanto uns tem tanto e outros quase nada, continuaremos a lutar. O autor segue dizendo que o que se esperava, numa sociedade deveras avançada – e aqui ele se refere à sociedade que teria sido capaz de produzir a tecnologia da Grande Guerra (1914-1918)¹² –, é que os conflitos e desavenças fossem resolvidos de outras maneiras, de modo a se alcançar um entendimento, de forma que a demolição em massa já não fosse mais cogitada:

Alimentamos a esperança de que uma historiografia imparcial fornecerá a prova de que precisamente essa nação, em cuja língua escrevemos e por cuja vitória combatem os nossos entes queridos, foi a que menos transgrediu as leis da civilização humana. Mas, em tempos como estes, quem poderá apresentar-se como juiz em causa própria? (FREUD, 2009, p. 8)

Além disso, a guerra faz com que a postura humana frente à morte seja mudada: devido à grande influência que exerce em nossas vidas, a morte nos colocaria em um lugar de consideração com o outro e com nós mesmos, fazendo com que, juntamente àquele que morre, também sejam enterradas as nossas esperanças e gozos (Cf., FREUD, 2006, p.19-20).

Nesse contexto, localizaremos na obra de Cecília Meireles, seja ela poética ou jornalística, um olhar voltado para aqueles que, geralmente, são esquecidos diante de um contexto de guerra. No poema abaixo, o eu lírico busca representar a dor e a morte dos soldados, sejam eles aliados ou inimigos, que morreram em prol da guerra:

Eles vieram felizes, como
para grandes jogos atléticos:
com um largo sorriso no rosto,
com forte esperança no peito,
– porque eram jovens e eram belos.

Marte, porém, soprava fogo
por estes campos e estes ares.
E agora estão na calma terra,
sob estas cruzes e estas flores,
cercados por montanhas suaves

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

¹² A primeira parte do livro é feita de uma coletânea de ensaios produzidos em 1915.

Suas armas foram partidas
ao mesmo tempo que seu corpo.
E, se acaso sua alma existe,
com melancolia recorda
o entusiasmo de cada morto.

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

Chamam por seus nomes, escritos
nas placas destas cruzeiras brancas.
Mas, com seus ouvidos quebrados,
com seus lábios gastos de morte,
o que hão de responder estas crianças:

E as mães esperam que ainda acordem,
como foram, fortes e belos,
depois deste rude exercício,
desta metralha e deste sangue,
destes falsos jogos atléticos.

Entretanto, céu, terra, flores,
é tudo horizontal silêncio.
O que foi chaga, é seiva e aroma,
– do que foi sonho, não se sabe –
e a dor anda longe, no vento...
(MEIRELES, 2017, p. 95)

Escrito durante uma viagem à Itália e publicado no décimo aniversário do encerramento da guerra, em 1955, “Pistoia, cemitério militar brasileiro”¹³ recria a visita da poeta ao cemitério de Pistóia, na Itália, onde foram sepultados os soldados brasileiros tombados na Segunda Guerra Mundial. O eu lírico, ao contemplar as sepulturas, reconstrói toda a história dos soldados que, um dia, foram apenas meninos felizes, de largos sorrisos, e que, no entanto, morreram segurando armas.

Murilo Marcondes de Moura, em *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, pontua que o poema em questão apresenta uma transcrição musical com momentos marciais e, posteriormente, uma “música calada”:

Essa música em surdina diz respeito não apenas a aspectos técnicos do poema, discreto embora pungente, mas corresponde a uma atitude diante da guerra, a qual consiste em esvaziar toda a dimensão altissonante do combate. Aqui se fala da agitação bélica a partir do repouso e do silêncio, isto é, da morte. Nesse sentido, não importam os ideais que conduziram os homens à luta (“do que foi sonho, não se sabe”), nem mesmo o processo encarniçado desta, mas sim o

¹³ O poema faz parte do segundo volume do livro *Poesia Completa* de Cecília Meireles.

seu resultado. Assim como à atividade sucede o repouso, ao ruído da guerra sucede o silêncio, e é a partir deste polo, insiste o poema, que se deve meditar sobre o anterior. (MOURA, 2016, p. 256-257).

O eu lírico cria, assim, uma distância entre os soldados mortos e o motivo que os teria levado até ela, causando um intervalo perceptível no poema, em que essas vozes ativa e passiva se alternam. Há uma crítica à glorificação dos conflitos da guerra, que destaca a dor duradoura das famílias dos soldados, o que culmina em um contraste entre o eterno silêncio dos mortos e a continuidade da vida na natureza, de forma que a dor se transforma em seiva e aroma, enquanto os filhos que permanecem em “horizontal silêncio” serão dissipados ao vento.

É perceptível proximidade com a qual o eu lírico fala daquele cemitério, sendo que essa proximidade se destaca ao observarmos o uso da terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo do verbo vir, vieram, e o vasto uso do pronome demonstrativo “este” e suas variações (estes, estas, desta, deste). É notável, também, uma certa linearidade apresentada pelo eu lírico, uma vez que a primeira estrofe nos apresenta a chegada destes soldados enterrados em Pistoia, jovens e belos, e que não esperavam que o seu fim se daria naquele cemitério.

Na segunda estrofe somos apresentados a uma analogia que se cria a partir da imagem de Marte como quem soprou fogo naqueles soldados: na simbologia, a imagem de Marte, enquanto planeta, tem um vínculo com a agressividade, com o maléfico e com a violência, segundo Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos*: “Com sua luz avermelhada, ardente como uma chama, com o nome abrasado que lhe foi dado em todas as línguas antigas, Marte compõe o rosto da paixão e da violência, que a mitologia completa fazendo dele o deus da guerra” (CHEVALIER, 2001, p. 595); a que concerne seu significado na mitologia grega, em que Marte será Ares, deus da guerra, que simboliza a “força bruta, a daqueles cujo tamanho, peso, rapidez, capacidade de causar tumulto e massacrar gente lhes sobem à cabeça, e por isso zombam das questões que implicam justiça, medida e humanidade” (CHEVALIER, 2001, p. 79). Essa dinâmica realizada por Meireles possibilita uma leitura do que é a própria guerra: injusta, sem medida e sem qualquer humanidade; esses símbolos que por vezes são encontrados na poesia de Cecília Meireles representam, segundo Mello e Utéza, em *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*, concepções essenciais do caráter universal da sua visão de vida, uma vez que “se vinculam à tradição simbólica da humanidade, com raízes nos relatos míticos das sociedades arcaicas, cujas representações, de um modo ou de outro, continuam a manifestar-se na produção cultural contemporânea, como na poesia e na arte em geral.” (MELLO & UTÉZA, 2006, p. 32).

No decorrer do poema por duas vezes é utilizado o termo “dormitório” em vez do termo “túmulo”, simbologia que reforça como aqueles meninos enviados à guerra eram jovens. Chevalier pontua que o túmulo representa a “morada do defunto, tão necessária quanto a casa habitada em vida” (CHEVALIER, 2001, p. 915). Ainda com relação a simbologia do termo “túmulo”, Chevalier aponta que ela está correlacionada ao arquétipo feminino, uma vez que ele é “o lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que se esboça; mas é também o abismo onde o ser é devorado pelas trevas passageiras e fatais.” (CHEVALIER, 2001, p. 915). Com relação à última simbologia do termo, verifica-se, a partir da sexta estrofe do poema, justamente a presença do feminino diante daquele cemitério de dormitórios: a figura da mãe representa a esperança de que um dia aqueles corpos também levanten dali e deem prosseguimento a suas vidas.

No livro *Vaga Música* (1942), também encontraremos referências e reflexões claramente relacionadas à guerra. No poema a seguir, intitulado “Partida”, é perceptível a contemplação da existência humana a partir da reflexão sobre a guerra, de modo que em poucos versos o eu lírico pondera a respeito da passagem do tempo e indaga o valor do seu corpo e de sua vida:

Do trigo semeado, da fonte bebida,
do sono dormido, vou sendo levada...

Os outros não sentem que estou de partida,
sem mapa, sem guia – com data marcada.

No estrondo das guerras, que valem meus pulsos?
No mundo em desordem, meu corpo que adianta?
A quem fazem falta, nos campos convulsos,
meus olhos que pensam, meu lábio que canta?

Por dentro das pedras, das nuvens, dos mares,
cruzando com as águias, os mortos, os peixes,
vou sendo levada para outros lugares,
ó mundo sem deuses, sem sonhos, sem lares!
embora me prendas, para que me deixes!
(MEIRELES, 2017, p.364)

Neste poema, a guerra evocada pelo eu lírico não se mantém somente naquela que se construía quando o poema foi escrito, isto é, os elementos utilizados e a presença de alguns símbolos remetem a uma guerra que se relaciona ao religioso, que por vezes é trazido, sob diferentes ópticas, na poesia de Cecília Meireles. Pontuamos, ainda, que a presença desses símbolos e elementos estão associados à “necessidade de encontrar uma significação existencial

e uma integração com todos os entes que estão no mundo, transcendendo as limitações do plano material para uma inserção na Totalidade” (MELLO & UTÉZA, 2006, p. 39), desse modo, essas aparições revelam a “repetição do ato da criação primordial, quando do caos primitivo surgiu a primeira diferenciação, o que marca o início da ordenação própria do Cosmo.” (MELLO & UTÉZA, 2006, p. 39).

Outros livros de sua autoria também fazem alusão a esse acontecimento, como é o caso de *Mar Absoluto* (1945), que com o “acento místico-metafísico de muitos poemas, é atravessado pelo canto fúnebre de ‘lamentos’ e baladas de guerra.” (GOUVÊA, 2008, p. 23). Em muitos poemas deste livro, assim como na titulação do mesmo, é observável a presença da água como origem e finalidade da vida, sendo ela trazida em seus diversos estados e simbologias. Mello e Utéza observam que, na poesia de Cecília Meireles, a simbologia da água expressa “a ideia de que a Vida se origina de um estado pré-formal, de onde emanam todas as formas de vida que, cumprindo um prazo no cosmo, retornam ao indiferenciado.” (MELLO & UTÉZA, 2006, p. 39). Nos poemas selecionados (“Lamento da noiva do soldado”, “Lamento da mãe órfã”, “Lamento do oficial por seu cavalo morto” e “Guerra”), perceberemos de que maneira o eu lírico de cada um destes poemas aborda a morte, a perda e a guerra.

A começar por “Lamento da noiva do soldado”, contemplaremos a morte através dos olhos daquele que perdeu alguém para a guerra:

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

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

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

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

Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu
Coração... Longe e solitário... Neve, neve...
E eu fervei em lágrimas, aqui!
(MEIRELES, 2017, p. 485-486)

No poema citado, constrói-se a imagem de uma noiva que perdeu seu noivo para a guerra, e, em consequência desta, para a morte. Uma importante simbologia é requisitada na última estrofe, quando a presença da água é trazida duas vezes, mas de formas diferentes. Na

primeira, a noiva compara o seu amado com a neve, que é a água em estado sólido, corroborando também o estado em que o corpo fica quando a vida já não se faz presente, isto é, gelado, duro, sólido; já na segunda aparição da água, a noiva a relaciona consigo mesma, mas desta vez efervescente, em estado gasoso, aludindo ao estado de espírito da noiva que cada vez mais se acaba em si mesma.

No segundo poema, “Lamento da mãe órfã”, a morte também é trazida através da perspectiva daquele que perdeu, mas, dessa vez, o ponto de vista é de uma mãe:

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 ver-me,
entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habita,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos!

Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermento 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 com 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.

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

Conduze-me aonde quiseses, ao que conheces, – em teu abraço
recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas,
arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os senhores
e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.
(MEIRELES, 2017, p. 513-514)

Neste poema, a mãe não só lamenta a morte de seu filho, como também pede para que ele a busque. Importa observar uma simbologia de opostos, na terceira estrofe, quando o eu lírico opõe gente a universo, dedos a raízes, ossos a vento, demonstrando como o corpo do seu filho ainda é humano, mas ao mesmo tempo é outra coisa transformada pela morte, matéria orgânica e corpo em transcendência. A água é abordada em seu estado líquido, por meio das

veias, que já não são somente veias, desaguam no oceano. Em sua definição simbólica, o oceano é “em virtude de sua extensão aparentemente sem limites, as imagens da indistinção primordial, da indeterminação primordial.” (CHEVALIER, 2001, p. 650): essa indistinção e indeterminação são bem observadas nos versos de oposição.

O terceiro poema selecionado, “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, manifesta a morte do outro que não é humano, mas que é ainda assim, e por isso mesmo, mais digno da vida:

Nós merecemos a morte,
porque somos humanos
e a guerra é feita pelas nossas mãos,
pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
os cálculos do gesto,
embora sabendo que somos irmãos.
Temos até os átomos por cúmplice, e que pecados
de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,
Recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,
ver parar, pelo meu, teu inofensivo coração.

Animal encantado – melhor que nós todos! – que tinhas tu com este mundo
dos homens?
aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...
Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!
(MEIRELES, 2017, p. 543)

Se não fosse pela titulação, só saberíamos com quem e de quem o oficial fala na última estrofe do poema. Na primeira estrofe é realizada uma reflexão do porquê os seres humanos merecerem e serem dignos da morte, o próprio oficial de guerra reconhece em suas ações a falta de humanidade para com os outros e com a natureza. Na segunda estrofe observa-se uma reflexão de todas as principais coisas que foram alcançadas pela humanidade, e que mesmo sendo alcançadas com a promessa de um futuro melhor, o fogo, a velocidade e os cálculos ainda são utilizados para que cada vez mais guerras sejam realizadas. Ainda nessa estrofe, o eu lírico reflete sobre os átomos que nos são cúmplices e sobre os pecados que são realizados em nome da ciência, o que nos leva a lembrar os bombardeios em Hiroshima e Nagasaki, em 6 e 9 de agosto de 1945. Na terceira estrofe, por meio de lamentos, o oficial demonstra como aquela morte, de um ser tão indefeso, é injusta quando comparada a sua vida de oficial, que mata para

viver, e testemunha a morte de um ser que não a merece. Por fim, na quarta e última estrofe, a identificação desse ser que morre em frente ao oficial é realizada; desde o primeiro verso desta estrofe vem a identificação do morto: trata-se de um animal, mas o fato de trata-se de um cavalo somente é revelado na penúltima estrofe, por meio do termo “rios trêmulos de relinchos”.

Por fim, observemos o poema intitulado “Guerra”:

Tanto é o sangue
que os rios desistem de seu ritmo
e o oceano delira
e rejeita as espumas vermelhas.

Tanto é o sangue
que até a lua se levanta horrível,
e erra nos lugares serenos,
sonâmbula de auréolas rubras,
com o fogo do inferno em suas madeixas.

Tanta é a morte
que nem os rostos se reconhecem, lado a lado,
e os pedaços de corpo estão por ali como tábuas sem uso.

Oh, os dedos com alianças perdidos na lama...
Os olhos que já não pestanejam com a poeira...
As bocas de recados perdidos...
O coração dado aos vermes, dentro dos densos uniformes...

Tanta é a morte
que só as almas formariam colunas,
as almas desprendidas... – e alcançariam as estrelas.

E as máquinas de entranhas abertas,
e os cadáveres ainda armados,
e a terra com suas flores ardendo,
e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,
e este mar desvairado de incêndios e naufragos,
e a lua alucinada de seu testemunho,
e nós e vós, imunes,
chorando, apenas, sobre fotografias,
– tudo é um natural armar e desarmar de andaimes
entre tempos vagarosos,
sonhando arquiteturas.
(MEIRELES, 2017, p.544-545)

Neste poema, o eu lírico medita sobre a destruição da guerra como um mar de incêndios e naufragos, um mar, que assim como o título do livro, remete à imensidão e grandiosidade do universo como um todo. De um lugar favorecido, o eu lírico testemunha toda a morte presente em rostos e corpos desconhecidos, imagina a morte de todos aqueles que nem sequer serão encontrados, restando a ele, e a nós, apenas chorar pelas fotografias daqueles que se foram.

Na primeira estrofe, o eu lírico contempla um rio que está tomado por sangue e, por mais que sua trajetória siga normalmente, o seu desaguar é tão sangrento quanto a sua nascente, enfatizando a força daquele sangue que mancha as águas desse rio. Chevalier nos lembra que o rio representa a “existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios.” (CHEVALIER, 2001, p. 781), isso reforça o ponto de vista trazido pelo eu lírico, uma vez que aquele sangue a ser desaguado carrega a história, os sonhos e a vida de centenas de soldados que morreram em prol da guerra. O sangue, portanto, é tão potente que até os rios desistem de sua função, como se o caos da guerra tivesse corrompido o próprio princípio de renovação e vitalidade que a água representa. Ao falar que o oceano “delira”, Meireles nos faz perceber o tamanho do desequilíbrio causado pela violência, sugerindo que as forças da natureza também perdem sua razão diante da magnitude do sofrimento humano. O oceano, símbolo do imenso e do eterno, não é mais capaz de acolher a vida, mas se vê impelido a rejeitar “as espumas vermelhas”, ou seja, as consequências da morte, de forma quase desesperada e irracional.

Na segunda estrofe, outros elementos naturais são trazidos pelo eu lírico, estes também a observar o curso do rio de sangue e da guerra. A lua possui uma conexão com o mar de mortos apresentado, parte disso ocorre, porquê a lua é considerada a representação simbólica do primeiro “morto”, uma vez que “durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu...[...] A lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida.” (CHEVALIER, 2001, p. 561), desta maneira, a lua representada no poema reflete a dor de todas as mortes, brilha rodeada de sangue e efervesce suas madeixas em luto. Ela, que poderia ser o reflexo da suavidade da morte (com sua “passagem” da vida para a morte), é agora tomada por um “fogo do inferno”, indicando a agressividade e o caráter devastador da guerra. A lua, com suas “madeixas” queimadas, não é mais um símbolo de renovação ou de cadência natural, mas uma figura distorcida pela violência, incapaz de manter sua função simbólica tradicional de modulação do tempo e da existência humana. Aqui, a morte se mostra tão abundante e intensa que anula a própria identidade humana. Os “rostos” que uma vez foram os símbolos da individualidade e da humanidade das vítimas da guerra se tornam irreconhecíveis, e a morte apaga a distinção entre os seres humanos. O uso de “pedaços de corpo” e “tábuas sem uso” é uma imagem poderosa que desvitaliza as vítimas, tornando-as apenas fragmentos, sem função ou propósito, como objetos descartáveis. A referência às “tábuas” também carrega uma forte conotação de inutilidade, já que as tábuas, ao contrário de seu uso original (para construir ou servir a um propósito), são apresentadas aqui como algo sem valor, jogadas em meio ao caos

e ao abandono. A despersonalização do corpo reflete a tragédia da guerra, onde a humanidade é reduzida a resíduos, e o valor de cada vida é negado pela violência.

A quarta estrofe, por sua vez, evoca imagens de um apocalipse de desolação, onde a perda de partes do corpo humano simboliza a total desintegração da vida e da identidade. Os "dedos com alianças perdidos na lama" são uma imagem dolorosa que sugere o abandono dos vínculos afetivos, o esquecimento dos laços de amor e compromisso que uma vez uniram os seres humanos. A referência aos "olhos que já não pestanejam com a poeira" denota o fechamento das percepções, tanto físicas quanto emocionais, como se o horror da guerra fosse tão grande que até a capacidade de perceber o mundo de forma humana fosse extinta. As "bocas de recados perdidos" indicam a falta de comunicação e a perda do sentido de expressão, que é fundamental para a preservação da humanidade. Por fim, o "coração dado aos vermes" é a imagem da morte completa, onde não há mais espaço para o amor ou a memória, apenas o esquecimento e a decomposição, simbolizados pelos vermes, dentro de um "uniforme", que também é o símbolo de despersonalização e da violência impessoal da guerra. Na quinta estrofe, a morte é tão definitiva e abrangente que só as "almas", que transcendem a matéria, restam como vestígios do humano. A ideia de que as almas "formariam colunas" sugere uma organização das vidas perdidas, uma tentativa de resistência à destruição total. No entanto, o fato de que essas almas "alcançariam as estrelas" não é apenas uma elevação espiritual, mas também um movimento que busca um sentido para as mortes, uma tentativa de transcendência diante do caos da guerra. As almas representam o que sobrou da humanidade, mas essa "coluna" é composta de fragmentos, talvez irreconhecíveis uns para os outros, mas ainda assim aspirando por algo maior, por um propósito que escape da destruição da vida terrena.

A reflexão sobre o poema de Cecília Meireles pode ser estreitamente ligada à citação de Darcy Damasceno (1958, p. 11), que aponta a relação do surgimento da poeta com o movimento modernista brasileiro. De fato, o modernismo, com sua diversidade de perspectivas e propostas, forneceu o terreno fértil para a emergência de novas formas de expressão literária, e Meireles, como uma das vozes mais marcantes desse período, soube explorar essa liberdade criativa de maneira única.

Em seu poema, Meireles não apenas reflete sobre a morte e a guerra, mas também reinventa a forma como esses temas são apresentados, misturando símbolos naturais e humanos de maneira inovadora. A guerra, que é tradicionalmente representada de forma concreta e histórica, é aqui tratada de maneira simbólica e universal, deslocando-se das circunstâncias específicas para um campo de reflexão existencial. Isso ressoa diretamente com a característica

do modernismo, que, como observa Damasceno, se caracteriza pela pluralidade de enfoques e pela busca de novas representações do fenômeno humano. Meireles, assim como muitos modernistas, transcende a mera descrição da realidade para alcançar uma dimensão mais profunda e simbólica da experiência humana, mostrando a capacidade da poesia de transformar o sofrimento e a destruição em algo novo e universal.

Esse processo de reinvenção, presente tanto no poema de Meireles quanto no movimento modernista como um todo, reflete o desejo de romper com as tradições anteriores, substituindo os antigos modelos literários por novas formas de expressão mais abertas e complexas. O poema da autora, ao transformar a imagem da guerra em uma poderosa metáfora sobre a morte, o sofrimento e a perda, não só dialoga com a realidade histórica, mas também se insere nesse movimento modernista, que busca representar, por meio da arte, a complexidade e a pluralidade da condição humana.

Assim como nos poemas e nas *Crônicas de Educação* (2017), encontraremos nas *Crônicas de Viagem* o relato, da mesma época, de uma Cecília Meireles viajante:

Isso é o que entenece: multiplicam-se aviões, submarinos, bombas, tanques de guerra e o número dos mortos. Mas as mulheres americanas pensam na resistência, na defesa, na união de todas as mulheres de boa vontade – o que significa uma educação melhor da humanidade futura, uma outra compreensão das coisas, uma estrutura diferente do mundo. Sem dúvida, os homens querem o mesmo: mas querem-no aos berros, berros de canhão, de altos explosivos, berros de desespero, de sofrimento, de maldição. As mulheres falam com mais brandura, e, em lugar de armas assassinas, aqui estão com seu broche índigo, branco, azul e ouro. Dizem as criaturas que o céu é dos mansos. As mulheres serão mais ouvidas, por falarem mais baixo; e a elas talvez se venha a dever um dia a construção do céu neste mundo de dores. (MEIRELES, 2016, p.50)

O fragmento acima, retirado da crônica intitulada de “Toda a América unida para a vitória” publicada no jornal *A Manhã* em 24 de março de 1943, nota-se que a cronista registra a vida da mulher americana que precisa ser o equilíbrio do homem em guerra, e do país que busca a vitória. Apesar de seu tom crítico, o observador compreende que naquela situação ele é um mero espectador e não interfere na “lei natural” da vivência americana.

Considerando as colocações abordadas, verifica-se que a escrita de Cecília Meireles tende a retratar o momento histórico e cultural em que a própria autora está inserida. Assim sendo, ao analisarmos o poema “Solilóquio do Novo Otelô”, no segundo capítulo deste trabalho, buscaremos compreender de que maneira o contexto de 1942 estará evidenciado no poema.

Importa, entretanto, fazer uma observação prévia do poema “Solilóquio do Novo Otelô”, em que se compreende a referência mais palpável, antes mesmo de uma análise

aprofundada, com a peça *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Desse modo, além de considerar a obra mencionada no título do poema, deveremos considerar o porquê de tal obra em particular ter sido escolhida por Meireles. Fernanda Medeiros e Liana de Camargo Leão (org.), em *O que Você Precisa Saber Sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe*, pontuam que Shakespeare “mapeia o mundo do poder secular com uma curiosidade ávida, revelando uma noção muito aguda do funcionamento da máquina da burocracia e do poder.” (MEDEIROS & LEÃO, 2021, p. 45). Buscaremos dissertar, portanto, de que maneira um dos grandes clássicos da literatura serviu de inspiração para outros escritores.

1.4. O legado shakespeariano: uma influência para leitores e escritores

Como um escritor que ultrapassa as barreiras estipuladas pela língua e revela em seus escritos seu fascínio pela vida humana e pela política, Shakespeare “fala” diretamente com os homens – do século XVI ao século XXI – que ousam questionar suas condições existenciais. Isso se dá, principalmente, pelo fato de que o dramaturgo viveu em uma época marcada por eventos históricos que, ainda hoje, influenciam o mundo, como afirma Barbara Heliodora em *Por que ler Shakespeare*:

Com uma nova língua e a nova dinastia Tudor floresce uma literatura elegante, influenciada pela Renascença, que já começava mesmo assim a ostentar características nacionais. [...]

Foi então que, seis anos antes de Shakespeare nascer, aos 25 anos, subiu ao trono Elizabeth, depois de uma infância, adolescência e juventude de muitos estudos e muitos perigos, tendo chegado mesmo ser levada prisioneira para a Torre de Londres, acusada de traição contra a irmã rainha. Após a violência dos conflitos religiosos dos reinos anteriores, a nova monarca retomou o molde mais neutro da Igreja criada por seu pai, e passou a só punir católicos cujas convicções levassem a atos políticos. (HELIODORA, 2008, p. 9-10)

Encontrando, dessa forma, uma nova Inglaterra, William Shakespeare nasce. Segundo Bill Bryson no livro *Shakespeare: o mundo é uma peça: uma biografia*, sobre Shakespeare não se sabe exatamente quando nasceu. Dia 23 de abril de 1564 é dia de São Jorge, dia nacional da Inglaterra e, por coincidência, a data em que Shakespeare morreu, 52 anos depois. Filho de Mary Arden e John Shakespeare, o dramaturgo estudou na Stratford Grammar School, uma escola de educação gratuita que preparava seus estudantes para a Universidade. Lá, Shakespeare estudou Grego, Literatura Latina, Retórica e Ética Cristã. Apesar do bom ensino, estima-se que Shakespeare deixou a escola por volta de 1579 devido a problemas familiares, fato que fez com que o dramaturgo nunca entrasse na universidade e se consagrasse como um homem letrado. Quase todos os teóricos creem que a carreira de William Shakespeare como dramaturgo começa em 1590, mas não existe concordância sobre quais peças constituíram esse início. A crítica oscila a respeito de quais seriam os primeiros escritos de Shakespeare, e nessa disputa estariam: *A comédia dos erros*, *Os dois cavalheiros de Verona*, *A megera domada*, *Tito Andrônico*, *Rei João* ou as três partes de *Henrique VI*.

No ano de seu nascimento, 1564, a população inglesa, que variava entre 3 e 5 milhões de pessoas, tinha de lidar com doenças diversas, como a peste, a tuberculose, o sarampo, dois tipos de varíola, o raquitismo, o escorbuto, a febre terçã, e outras mais (BRYSON, 2008, p. 28-29).

O seu sucesso com a dramaturgia e com a poesia é estipulado a partir de 1596, e não é surpresa que a arte foi intensamente consumida num período em que a Inglaterra foi fortemente assolada pela pobreza comercial, pela fome e pelas guerras (BRYSON, 2008, p. 117-118). Mesmo sendo assombroso que a classe trabalhadora pudesse ter acesso ao teatro, é compreensível que, assim como hoje, a arte seja utilizada, também, para o alívio de momentos insuportáveis.

Assim como a dramaturgia shakespeariana foi utilizada em seu tempo como um amparo em momentos conturbados, os textos do dramaturgo continuaram a ser, entre os seus diversos propósitos, uma palavra de ordem e alívio. É o que, por exemplo, aconteceu durante a Guerra Civil Inglesa, durante os anos de 1642-1649, em que o rei Carlos I leu Shakespeare “dando atenção especial às comédias cujas encenações havia apreciado; graças a Darwin, os vitorianos perderam Deus, mas encontraram em Shakespeare a nova escritura sagrada e a fonte da sabedoria.” (MEDEIROS & LEÃO, 2021, p.25).

O discurso shakespeariano aparece, também, de outras maneiras e em diversos momentos, isto é, muitos autores trazem a voz de William Shakespeare em seus textos, a partir de uma leitura/apropriação. É o que acontece em alguns textos de Machado de Assis:

Machado de Assis é um leitor/apropriador voraz de Shakespeare. E por que? – seria o caso de se perguntar. Penso que uma possível explicação seria pertencerem Shakespeare e Machado a uma mesma “família literária”. [...] Em ambos, o pessimismo tem uma dimensão suprapessoal e se assenta em uma consciência do caráter ilógico, insondável e absurdo da vida, do que há de penoso e difícil na existência humana. (MEDEIROS & LEÃO, 2021, p. 497)

Essa “apropriação” é o que Julia Kristeva, em *Revolution in poetic language*, definirá como “intertextualidade:

O termo intertextualidade denota essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em outro, mas desde que esse termo tem sido banalmente entendido como “crítica das fontes”, nós preferimos o termo *transposição*, uma vez que este especifica que a passagem de um sistema significativo para outro demanda uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. Admitindo-se que toda prática significativa é um campo de transposições de vários sistemas significantes (uma intertextualidade), então pode-se considerar que seu “lugar” de enunciação e seu “objeto” de denotação nunca serão únicos, completos e idênticos a eles mesmos, mas sim sempre plurais, fragmentados e capazes de tabulação. Deste modo, a polissemia pode, também, ser vista como o resultado de uma polivalência semiótica – uma adesão a diferentes sistemas de signos. (KRISTEVA, 1984, p. 59-60, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ “The term *inter-textuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of “study of sources,” we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic

Para Kristeva, a intertextualidade, quando tomada em sentido estrito deixa de se associar à crítica das fontes. Jenny Laurent, porém, irá problematizar a questão em *A estratégia da forma*: na busca de desbanalizar o termo “intertextualidade”, ele define que essa operação não designa uma “soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (LAURENT, 1959, p. 14). Deste modo, a partir do olhar crítico advindo da intertextualidade, encontraremos nos textos de Machado de Assis o prestígio de seus precursores.

Ao tratarmos de intertextualidade na investigação literária que coloca duas ou mais obras em confronto ou em relação de influência, também nos conectaremos com as concepções teóricas que norteiam a Literatura Comparada. Em sua definição mais crua, a comparação, segundo Tânia Franco Carvalhal em *Literatura Comparada*, não é um método específico, mas sim um “procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (procedimento indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).” (CARVALHAL, 2006, p. 7). De acordo com essa perspectiva, pode-se definir que a literatura comparada não compara pelo procedimento em si, mas sim porque “como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.” (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Nesse contexto, apesar da intertextualidade se concentrar na relação direta ou indireta entre dois ou mais textos, e a literatura comparada estudar a obra literária num contexto mais amplo em que se compreende as aspirações e concepções, considerando aspectos que também são externos ao texto, os dois conceitos, embora com abordagens diferentes, estarão relacionados entre si. Sobre isso, Carvalhal conclui que:

[...] a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais

– of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its “place” of enunciation and its denoted “object” are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy can also be seen as the result of a semiotic polyvalence – an adherence to different sign systems.”

das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 86-87)

Em síntese, sob ambas as perspectivas, os textos irão expor a tradição literária a qual se filiam e criarão seus precursores, partindo de um trabalho que modifica as concepções que uma vez foram definidas.

Nesse sentido, ao falarmos sobre a capacidade de percepção da alma humana, percebemos que assim como Machado de Assis e Shakespeare, na literatura de Cecília Meireles, encontramos alguém que “sabe que foi abandonado por uma divindade surda e indiferente” (MEDEIROS & LEÃO, 2021, p.498), reconhecendo no homem a sua pequenez. Deste modo, a voz shakespeariana será trazida em “Solilóquio do Novo Otelo” como forma de reflexão sobre a vida e na forma como ela pode ser retirada. Antes, então, de ponderarmos de que maneira o discurso shakespeariano pode ser verificado neste poema, é deveras importante entender de que maneira a escritora fará parte desta família literária.

1.5 Cecília Meireles e William Shakespeare

No dia 19 de setembro de 1941, Cecília Meireles publicou no jornal *A Manhã* uma crônica intitulada de “Teatro e Educação” (MEIRELES, 2017, p. 65-67). Apesar de não ser a primeira vez que a jornalista versaria acerca da temática teatral em suas crônicas sobre educação, – em 1931 Meireles discutia, brevemente, sobre o “Teatro da Criança” – nesta crônica, o narrador aborda não somente a importância do gênero teatral, como também do fator de formação popular que pode ser alcançada através do teatro:

Quando, da minha janela, eu vejo os meninos da vizinhança subirem e descerem das árvores, e brandirem ramos de árvore como armas poderosas, e servirem, ao mesmo tempo, de atores e encenadores, representando a sua parte, e ensinando a dos outros: “Deite-se, Carlinhos! Agora, Lauro, morra! Levante o morto, Lino! Ponha um pouco de água na cabeça dele, Mário!” – eu não estou entendendo muito bem o espetáculo, mas os atores estão profundamente interessados. Eles fazem a peça, representam-na, assistem-na, e fazem a crítica. “Ora, não é assim!” – diz um deles, descontente com a cena. E voltam atrás. E recomeçam, e continuam, incluindo na representação cantigas e danças, festas e mortes, coisas reais e de sonho, o natural e o sobrenatural.

Esse é o teatro a aproveitar em educação. A criação de um cenário, a sua execução (desenho, trabalhos manuais), a indumentária (história, desenhos, trabalhos manuais e de agulha), a composição da peça (redação), - tudo feito em colaboração, de acordo com as aptidões de cada um – eis um plano de trabalho ativo, capaz de oferecer a um grupo de estudantes uma alegria verdadeiramente rica de conhecimentos. (MEIRELES, 2017, p. 65-66)

Levando-se em conta o fragmento citado, nota-se que a defesa da cronista se baseia em um parâmetro educacional que estimule a memória e a imaginação, fazendo com que o exercício do pensamento crítico seja aprimorado a partir da sensibilidade artística, expondo, ainda, um episódio cotidiano que retrata uma brincadeira, mas não uma brincadeira qualquer, pois o que ela vê da sua janela é uma peça de teatro sendo “encenada”.

O teatro também é citado na crônica “A aventura teatral”, do livro *Cecília Meireles: obra em prosa*, em que a narrativa apresenta uma reflexão a respeito da experiência de assistir ao teatro, enfatizando as diversas dimensões de que se compõe essa experiência, explorando as nuances e detalhes que fazem do teatro um evento singular e multifacetado, em que o espetáculo não se limita ao palco, mas se estende ao público e ao ambiente:

Já não sei do que gosto mais no teatro: se é das peças, dos atores ou dos espectadores. Insisto em averiguar. Não sei, não sei. Acho que gosto dos espectadores. De súbito olho para mim, e até a mim mesma me acho engraçadíssima, pois me vejo mergulhada nessa confusão de não saber a quem

estou aplaudindo, mas feliz oh, tão feliz quanto é possível nessas cadeiras que nos deixam com torcicolo e pés dormentes!

Em primeiro lugar, adoro os chapéus femininos. São como os sorvetes americanos: sobem, sobem, sobem, com vários degraus de creme colorido, e acabam com uma surpresa na ponta: uma flor, uma pluminha, um catavento, no lugar em que os sorveteiros colocam uma cereja tão lustrosa, vermelha e intragável como a de esmalte de unhas.

Antes do pano subir, extasio-me com os chapéus. Nem eles mesmos sabem como podem ser vistos por uma imaginação ardente. E a minha primeira contrariedade é quando interferem esses cavalheiros que, com a força do seu uniforme, polidamente vêm avisar às damas que se devem destoucar. Nesse momento, fico muito melancólica.

Durante o espetáculo, muitas vezes me esqueço de que devo olhar para o palco convencional, e encontro muitos outros palcos, aqui, além, pelas frisas, pelas poltronas. Não sou um caso único. Muitas vezes, meus olhos esbarram com outros, que estão fazendo a mesma coisa. Com a desarmamento. diferença que eles estão bem armados, e eu sou pelo desarmamento.

Nós todos somos atores, é certo, mas a ação começa verdadeiramente com a palavra. Por isso, gosto mais quando outros se aborrecem. Eu gosto, porque sempre: se alguém fala, pensando que só somos tão sinceros! O vizinho fala. Os aprende muito quando é ouvido pelo seu interlocutor. Às vezes,

Mas o que, sobretudo, me encanta é ver o público aplaudir. O que aplaude, e como aplaude. Muitas vezes, é pelo texto da peça. "Bravos!", exclama o meu vizinho de repente. "É isso mesmo! Um tratante!" E toma palmas! Outras vezes, é pelo vestido. "Formidável!" Às vezes, só mesmo Deus saberá pelo que é. Não, Deus se recusa a saber. É proibido.

Depois, vem o entreato, quando os binóculos ficam avaliando os colares da frisa e as peles da plateia, e as meninas devoram caixas e caixas de jujubas, e os senhores vão espairecer lá fora, com um guaraná e um cigarrinho. Muito familiar. Muito varanda, muito domingo, muito pijama.

Em seguida, novo encantamento com as pessoas que deixaram as luzes apagar-se, e voltam para os seus lugares às apalpadelas, atrapalhadas com a sua matalotagem: capotes, óculos, carteiras, luvas, bombons, lencinhos, tosses, chapeuzinhos pendurados no braço... Deixam-nos no nariz uns poezinhos de naftalina, que saem das entranhas dos fabulosos animais que as agasalham, e afagam-nos a face com as plumas das aves com que se adornam. Isso humaniza muito, pela saudade zoológica que desperta, transportando-nos a épocas remotas em que o mundo era um só, para todos os seus habitantes. Eu, pelo menos, fico muito enternecida.

Segue-se um momento de curiosas apostas sobre o novo cenário, o novo guarda-roupa, e algumas possibilidades de desenvolvimento para a peça. "Na certa, a mulher agora descobre tudo!" ou: "Eu acho que a filha é que tinha razão!" ou: "Ah, eu não aturava um homem assim!" Isso é muito elucidativo, pois revela até que ponto o espectador participa da peça, ou seja, até que ponto o teatro dá conta da sua finalidade social.

Geralmente, há decepções, no segundo ato. O público estava pensando que as coisas iam por um lado, e elas tomam por outro. Então, pensa-se que o autor é caprichoso, e está atrapalhando. O público não aprecia muito, quando descobre que o autor inventou. Ele queria que a peça tivesse nascido sozinha, ou melhor, que fosse nascendo ali, à sua vontade o que seria belo, mas é um pouco difícil, dada a disparidade dos gostos. Em certas ocasiões, confunde o criador com o intérprete, e exclama, referindo-se ao ator: "Esse enjoadado só sabe dizer essas coisas. Em todas as peças é assim!" Às vezes, o que ele está sentindo é que o ator representa sempre do mesmo modo, embora dizendo

coisas diversas mas nós somos tão confusos, meu Deus, nós somos tão atrapalha dos, tão revoltos, tão mal catalogados...

Por fim, aplaude-se depressa, porque o espectador é honesto, e quer pagar sua taxa de palmas, e também quer alcançar o primeiro ônibus. Pápápápápá... acabou-se, agarra os óculos, a capa, põe o chapéu e o pó-de-arroz, dá um estalinho com a carteira, puxa as luvas, empurra o que vai na frente, mas ao descer a escada, suficientemente arquejante, vai dizendo o que achou da peça. E, então, é que se vê que houve uma peça representada para cada um Para cada um houve inflexões de uma espécie, palavras de valor peculiar, intenções absolutamente diversas, e, por isso mesmo, cada um chegou a uma conclusão, que agora vai ser discutida até a próxima peça. Eu vou atrás, aprendendo. (MEIRELES, 1964, p. 166-168)

A narrativa, que começa com uma indecisão sobre o que é mais fascinante no teatro, possui uma narradora que, ao focar nos espectadores, se depara com uma riqueza de comportamentos e interações que a cativam tanto quanto a peça, com comparações acerca dos chapéus femininos que demonstram o olhar atento e detalhista, direcionado a buscar beleza e diversão nas pequenas coisas. Percebe-se, também, um incômodo acerca das interações sociais e das normas de etiqueta, uma vez que, ao ver os chapéus sendo removidos, sugere-se um apego às expressões individuais e um lamento quanto à imposição de regras que passam a restringir essas expressões. Importa destacar, ainda, o espaço de interação social que constrói o teatro, isto é, um espaço de observação mútua em que todos são, de certa maneira, atores e espectadores uns dos outros: isso pode ser observado no trecho em que a narradora se distrai do palco principal e encontra entretenimento nos palcos formados pelos telespectadores.

Em suma, ao abordar temas como a observação dos espectadores, a interação social e as normas, a diversão da plateia, a reação e interpretação do público, os entreatos e os comportamentos, as expectativas e decepções, a finalização e as reflexões, a crônica apresenta um olhar poético e perspicaz acerca da experiência teatral, enfatizando os detalhes sobre a experiência coletiva e a individual, de forma que os pormenores, sejam eles mundanos ou sublimes, são observados na partilha de uma experiência comum, rica e complexa do evento teatral.

Vê-se, também, a dramaturgia presente em sua própria escrita, como a própria poeta relata em uma correspondência enviada para Lúcia Machado de Almeida em 26 de março de 1947¹⁵:

A criação teatral me deixa felicíssima. Estou inventando a humanidade que não encontro. Estou “fazendo gente” – gente como eu desejo, preciso, como seria belo que aparecesse em carne e osso. A minha solidão está ficando apinhada de criaturas vivas e transparentes, com as quais penso, padeço, me extasio, numa divina intimidade. [...] Mas o fato de estar contente me intriga

¹⁵ Lúcia Machado de Almeida – Acervo de Escritores Mineiros – UFMG.

muito, pois a poesia sempre me deixou insatisfeita. Desconfio que é a vida própria, independente (quasi¹⁶) de mim, que possuem essas criaturas do drama, que assim me anima e entusiasma. E como todas as minhas criaturas são de estirpe poética, elas andam e falam como poemas vivos, e eu fico ouvindo como se elas se inventassem sozinhas. Quer dizer, eu sou a espectadora do espetáculo que imagino. (MEIRELES, 1947)

Na correspondência enviada à amiga, Cecília Meireles relata o processo de escrita de três peças teatrais que pretendia levar, ainda no ano de 1947, ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A dramaturgia e sua influência na poesia de Cecília Meireles são mais perceptíveis a partir da década de 1940, uma vez que nesse exato ano a poeta iniciou um processo de traduções com a peça *Assim é, se lhe parece*, de Luigi Pirandello (1917). Posteriormente, em 1946, Cecília Meireles passou a produzir peças teatrais de sua autoria, que, segundo Ida Vicencia Dias de Souza, em *O Teatro Poético de Cecília Meireles* (2006), foi um impulso iniciado a partir da produção de “pequenos autos para teatro de bonecos escritos a convite da educadora Helena Antipoff, diretora da Sociedade Peslatozzi, para o curso de teatro que a poeta daria aos alunos da referida Sociedade.” (SOUZA, 2006, p.14). Ela também traduziu a peça *O Carteiro do rei*, escrito e musicado por José Luiz Ribeiro, que tematiza a guerra, e foi encenada por sua filha (Cf., OLIVEIRA, 2014, p. 25). Nessa mesma época, Cecília Meireles acompanharia o desenvolvimento artístico de grupos teatrais amadores, dentre esses, o grupo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que, enquanto assistido por Meireles, produziu uma montagem da peça shakespeariana *Hamlet* (Cf., SOUZA, 2006, p.16).

Assim como as crônicas, o relato citado apresenta uma reflexão acerca da experiência com o teatro, com reflexões que exploram a magia do espaço teatral sob diferentes perspectivas. As crônicas, com sua linguagem rica e poética, manifestam a experiência ampla do teatro, incluindo pequenas observações do dia a dia, dos espectadores e suas interações, por meio de uma narrativa detalhada e reflexiva que captura a essência do ambiente e explora a experiência num sentido amplo, enfatizando tanto o espetáculo quanto a interação com o público. O relato, por sua vez, apresenta uma linguagem igualmente poética, mas com um foco introspectivo, analisando a criação teatral a partir do ponto de vista de quem a cria; o remetente, dessa vez, contempla a criação de uma humanidade idealizada a partir de criações artísticas através da relação entre o criador e suas obras. Nesse sentido, os textos utilizam uma linguagem que se expande para a inclusão de uma visão mais abrangente acerca do evento teatral, enfatizando a riqueza das interações humanas e a observação do público.

¹⁶ “Quase” datilografado com letra I no arquivo original.

Na crônica “Teatro e educação”, presente no 5º volume das *Crônicas de Educação*, Cecília Meireles expõe a importância de relacionar o meio teatral ao meio educacional:

Não nos referíamos ao teatro como fator da formação popular, embora seja isso matéria igualmente importante, e dentro da órbita da educação. Teríamos, então, de tratar do teatro como forma de propaganda e do teatro dirigido, suas relações com o teatro puramente de intenção educativa, e com o teatro puramente teatro, – coisas que deixaremos para outra ocasião.

Também não nos referimos a teatro como vínculo de conhecimento ou de influências morais – teatro já não destinado ao grande público, mas limitado a um auditório de estudantes, um teatro pedagógico, usando da forma dramática como método, e substituindo, de maneira mais viva e perdurável, as aulas ministradas em estilo clássico.

Queríamos falar do teatro feito não apenas para as crianças, mas também pelas crianças mesmas, com as suas várias capacidades organizadas em torno do objetivo comum da representação.

Não é só depois de velhos, e por amargura ou tédio, que falamos sozinhos. Desde pequenos, em muitas pessoas se revela essa mania ou aptidão. É que a maioria da gente se esquece da sua própria infância, mercê dos preconceitos dos outros. Quando as crianças estão entretidas, declamando coisas suas, conversando com as múltiplas sombras em que tão facilmente se desdobram, inventando situações, e até se assustando a si mesmas, não deixa de aparecer uma bondosa tia velha, amedrontada com fantasmas, que lhes diga com ar sibilino: “Crianças, não falem sozinhas, que o diabo aparece!” – ou qualquer coisa do mesmo estilo. (MEIRELES, 2017, p. 65)

A cronista argumenta criticamente que, através da imitação e da crítica, as crianças criam e copiam o mundo que observam, o que as leva a produzir um teatro que muitas vezes não é, e não precisa ser entendido pelos adultos. Os adultos, por sua vez, interveem na sistemática criação infantil, fazendo com que a imaginação, que deveria ser conduzida pela vocação de um educador, seja restringida.

Salientamos, ainda, que na obra poética de Cecília Meireles, é cognoscível, além dos vestígios da literatura clássica, manifestações que advém de uma vertente filosófica:

As informações são escassas, porém parece lícito supor que a origem do platonismo de Cecília Meireles estará na escola metafísica do período clássico e barroco que tanto herdou de Petrarca – embora praticamente não se encontre o tema do amor platônico na poeta brasileira. [...] autores que também cultivaram temas órfico-platônicos como o da alma exilada na terra e o da vida terrena como prisão escura, recorrentes na lírica da escritora. Como nesses e outros poetas renascentistas e barrocos, parte considerável do pessimismo ou do ceticismo – já identificados por Darcy Damasceno – que perpassa toda a lírica de Cecília Meireles deve advir de Platão, além de autores como Sêneca, que também repercutiu em escritores do “século de ouro”. (GOUVÊA, 2008, p. 119-120)

Essa herança, citada por Gouvêa, revela, na lírica de Cecília Meireles, um ponto de vista que advém do pensar filosófico, isto é, as vivências conscientizadas no poema tendem a se

desvincular do sensível e a se fixar no terreno intelectual, com um discernimento de que a vida é um constante fluxo e tudo é corroído pelo tempo (Cf., DAMASCENO, 1958, p. 35-36).

Nas tragédias shakespearianas também se encontra um ótimo recurso da intertextualidade, uma vez que, segundo seus comentaristas, o dramaturgo foi um grande leitor de Ovídio, Plutarco, Chaucer, etc. (Cf., MEDEIROS & LEÃO, 2021, p. 158); assim como é patente a preservação das propriedades da cultura clássica na obra shakespeariana, visto que a tradução humanista é um dos grandes temas dos seus textos:

Essas propriedades são aqueles valores atribuídos às principais alegorias que forjavam o caráter ou o *ethos*, como diria Aristóteles – a boa-fé, a fraude, a má-fé, a inveja, a calúnia, a fama, a paz, a discórdia, a concórdia, a justiça, a prudência [...] –, esses personagens ou divindades alegóricas foram reciclados a seu turno pela Idade Média na forma de pecados e virtudes. (MEDEIROS & LEÃO, 2021, p. 159)

Tendo-se como base uma abordagem comparatista em que se enxerga o fenômeno da literatura comparada além da dupla formada por autor e obra, apreenderemos o poema “Solilóquio do Novo Otelo”, de Cecília Meireles, a partir de uma ótica que entende o autor também como um leitor, em que as relações interliterárias são estabelecidas por meio da recepção de uma obra, considerando seus aspectos contextuais e eventuais.

Em vista disso, diante da temática proposta por Shakespeare, atentaremos para o contexto histórico em que Meireles estava inserida no momento em que o poema foi escrito. Portanto, como defende Dominique Maingueneau em *Discurso Literário*, cada obra conceberá um universo ocluso em relação ao outro, formando uma dupla reconciliação entre a “consciência do autor e do mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e sua época, seu povo, sua civilização.” (MAINGUENEAU, 2018, p. 20).

Sob o mesmo ponto de vista, estabelecemos, também, a visão de Maingueneau, ao estipularmos a influência do texto shakespeariano em “Solilóquio do Novo Otelo”, isto é, uma concepção do discurso da poeta como uma memória discursiva, em que se considera a obra como um “conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras, cada livro, manifestação de um Livro único.” (MAINGUENEAU, 2018, p.164). À vista disso, a lírica de Cecília Meireles não se valerá somente das experiências adquiridas pela vivência, ela definirá, da mesma forma, uma trajetória própria a partir das criadas anteriormente (Cf., MAINGUENEAU, 2018, p. 175).

Averiguaremos no próximo capítulo a construção do poema “Solilóquio do Novo Otelo”, do livro *Vaga Música* (1942), constatando de que maneira a memória discursiva de Cecília Meireles irá retratar o discurso uma vez estabelecido por William Shakespeare,

considerando, nesse aspecto, a historicidade do momento em que a peça dramática *Otelo, o Mouro de Veneza* (1622) foi escrita/publicada e de que forma Meireles utiliza desse texto como expressão de seu próprio tempo.

CAPÍTULO 2

DIÁLOGOS ALÉM DO TEMPO: A RELAÇÃO ENTRE A ESCRITA DE CECÍLIA MEIRELES E OS TEXTOS SHAKESPEARIANOS

2.1 Shakespeare: a invenção do humano

*Pois ser grande
Não é mover-se sem motivo sério,
Mas com grandeza se bater por nada
Se a honra está em jogo.*
(SHAKESPEARE, 2017, p. 287)

Este capítulo tem como objetivo compreender a relação intertextual realizada entre o poema “Solilóquio do novo Otelo”, de Cecília Meireles em *Vaga Música* (1942), e a peça *Otelo, o mouro de Veneza* (1622) de William Shakespeare. Ao utilizarmos da investigação literária para confrontar esses dois objetos literários, observaremos o que foi tomado do texto dramático, de Shakespeare, e quais temas, motivos e personagens podem ser encontrados no poema de Cecília Meireles.

Para essa investigação, primeiramente, é necessário o entendimento do discurso shakespeariano, de forma que seja compreendida a razão pela qual a produção do dramaturgo seria, ainda no século XX, motivo de inspiração para muitos os autores.

Os textos shakespearianos alimentam e transformam, a partir deles, a literatura internacional e brasileira, sendo que em diversos momentos históricos as histórias de Shakespeare prestaram-se, ainda, como acalento para os seus diversos leitores. Isso se dá, principalmente, pela atualidade e perenidade de sua escrita, que a torna clássica. Os textos de Shakespeare têm um poder único de transcender fronteiras temporais e geográficas, influenciando a literatura não apenas de sua época, mas também moldando as produções literárias subsequentes, tanto no âmbito internacional quanto no brasileiro. A universalidade de suas obras se reflete no fato de que, ao longo de vários séculos, suas histórias continuam a ser revisadas, adaptadas e reinterpretadas, mantendo-se sempre vivas no imaginário coletivo. Cada época e cultura se apropriou das obras de Shakespeare de maneira distinta, fazendo com que elas se tornassem não apenas um espelho de sua própria realidade, mas também um reflexo das mudanças e continuidades humanas. As histórias do dramaturgo inglês, portanto, funcionam como um ponto de conexão entre o passado e o presente, revelando ao longo do tempo as constantes transformações e, ao mesmo tempo, a constância da experiência humana.

Analogamente a isso, Harold Bloom, em *A invenção do humano*, afirma que essa “sobrevivência” intercorre, porque Shakespeare, além de nos explicar, também nos inventou:

A própria vida tornou-se uma irrealidade naturalista, em parte, devido à importância de Shakespeare. Inventar os nossos sentimentos é ir além de

submeter-nos a processos psicológicos. Shakespeare nos fez teatrais, mesmo que jamais presenciemos um espetáculo ou leiamos uma peça. (BLOOM, 1998, p. 38)

Nesse sentido, a obra shakespeariana torna-se universalizada e clássica por, continuamente, impactar tanto a literatura que a sucedeu, quanto a cultura mundial. Devido ao gênero dramático por meio do qual Shakespeare “fez” (traduziu e/ou inventou) o humano, seus personagens são mais do que breves palavras escritas ou encenadas, eles são, assim como nós, feitos de carne e osso, e por meio das ações ali encenadas temos sentimentos e percepções que nos edificam enquanto seres conscientes. Desse modo, a razão de Shakespeare continuar relevante é justamente sua capacidade de, não apenas refletir a condição humana, mas também de moldá-la. Bloom sugere que Shakespeare não apenas nos explica, mas nos inventa, criando uma nova maneira de ver e sentir o mundo ao nosso redor. Ele afirma que a humanidade, ao longo da história, foi transformada pela escrita de Shakespeare, levando as pessoas a se tornarem "teatrais" — ou seja, a encenar suas próprias vidas, suas próprias emoções e suas relações com os outros. Mesmo aqueles que nunca tiveram a chance de ver uma peça de Shakespeare ou ler suas obras se veem de alguma forma moldados por ele, absorvendo seus personagens e seus dilemas internos através das interações culturais, sejam por meio de adaptações, citações ou referências. Essa "sobrevivência" das obras shakespearianas, como coloca Bloom, vai além da simples manutenção de sua relevância. Ela diz respeito à maneira como a obra de Shakespeare redefine os limites da natureza humana. Seus personagens, sejam eles trágicos ou cômicos, heróicos ou vilanescos, possuem uma profundidade emocional e psicológica que os torna imortais. Mais do que simples figuras literárias, esses personagens são representações vívidas da complexidade do ser humano, com suas contradições, suas paixões, suas fraquezas e virtudes. Ao seguir os destinos de Hamlet, Macbeth, Otelo e outros, os leitores e espectadores não estão apenas conhecendo histórias de outros tempos, mas experimentando sentimentos e dilemas que são tão atuais quanto os que enfrentamos em nossa própria existência cotidiana. Por isso, a obra de Shakespeare se mantém como um alicerce não só para a literatura, mas também para a compreensão das complexidades da condição humana. Seus textos não servem apenas como registros de um período histórico, mas como espelhos que refletem a essência das emoções humanas, transformando as palavras escritas em experiências vivas e eternas. A maneira como Shakespeare construiu seus personagens, seus enredos e seus diálogos, torna sua obra um ponto de partida para todas as representações do humano, mostrando que, apesar do tempo e das mudanças culturais, os sentimentos humanos permanecem fundamentalmente os mesmos. Assim, a obra de Shakespeare, ao ser constantemente revisitada

e reinterpretada, continua a influenciar e a nutrir a cultura mundial, reforçando sua condição de clássico imortal e universal.

Ao tratarmos da questão discursiva propriamente dita, notamos que, no caso de Shakespeare, e conforme classificação de Maingueneau, poderíamos pensar sua formalização de discurso constituinte, ou seja, um discurso de origem que, a partir dele, possibilitará que outros discursos sejam instituídos:

A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. [...] Os discursos constituintes têm a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade. Esse termo grego, étimo do termo *aschivum*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. (MAINGUENEAU, 2018, p. 60-61)

O discurso shakespeariano será, então, aquele que dá sentido à coletividade de um tipo de segmento literário e aquele que, segundo Bloom, nos apresenta o mundo de tal forma que, a partir de suas personagens, aprendemos a representar o mundo. Esse posicionamento e entendimento de discurso constituinte está diretamente interligado ao poema de Cecília Meireles, por meio daquilo a que chamamos memória discursiva, de modo que “como todo discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação essencial com a memória” (MAINGUENEAU, 2018, p.163).

Em vista disso, ao estabelecer o espaço que a escrita shakespeariana é realizada e consagrada, perceberemos que um personagem será central na peça *Otelo, o Mouro de Veneza* e, também, no poema “Solilóquio do Novo Otelo”. Portanto, debruçar-nos-emos, antes de adentrar na análise do poema, na constituição do teatro e de suas personagens e, posteriormente, ao gênio do personagem Iago.

2.2 Gênero dramático: características e personagens

O entendimento acerca da escrita dramática com a representação em palco. Com relação ao primeiro caso, as fronteiras facilmente se emaranham, uma vez que drama e romance contêm, como características próprias aos respectivos gêneros discursivos, combinações entre diálogos, narrativas e dinâmicas que transmitem a interação humana, não sendo raro, inclusive, que os romances sejam adaptados para os palcos. A respeito da representação em palco, é constante a assimilação de que teatral e dramático representem a mesma coisa, de forma que o texto dramático exista simplesmente como espécie de “apêndice” dos atores, da encenação e dos telespectadores, isto é, que seja considerada somente a partir de sua adaptação ao palco.

Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, explica que “O palco foi, realmente, criado como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos.” (STAIGER, 1997, p. 120). Em primeiro lugar, ao defender que o valor do texto dramático se dá independentemente de sua atualização nos palcos, é preciso que compreendamos um dos maiores fundamentos de sua expressão, isto é, o *páthos*. Na retórica aristotélica, o *páthos* se transpõe na capacidade do escritor de provocar reações em seu leitor, associando-se à busca de empatia, daquele que presencia o que está sendo lido. Devido a isso, recorrentemente se supõe que esse apelo ao sentimento do leitor/público só seja viável através de um orador.

A linguagem dramática pode ainda ser confundida com a lírica. Isso também se dá devido ao *páthos*, uma vez que a lírica também concede ao seu público uma participação na esfera afetiva da humanidade, se apropriando e comunicando através de emoções e experiências que uma sociedade, como um todo, pode vir a vivenciar. Staiger esclarece que muitas vezes o *páthos* chegou a ser confundido como gênero lírico, uma vez que “tanto o êxtase lírico como igualmente o arrebatamento patético podem fazer alguém, solitário, deixar escapar palavras espontâneas, ou mesmo simples balbucios.” (STAIGER, 1997, p.120).

Staiger utiliza termo “patético”, mas essa definição se afasta do que na atualidade, poderíamos entender a partir disso e se aproxima do que os dicionários definiriam como uma tradução da comoção emocional e/ou a capacidade de provocar tais emoções:

Nos dicionários encontramos *pathos* traduzido por “vivência, desgraça, sofrimento, paixão” e muitas outras expressões. Cícero opina que a palavra significa literalmente “morbus” (doença), mas prefere usar a expressão mais moderna “perturbatio” (perturbação). [...] Sabemos que uma desgraça pode

suscitar cenas **patéticas** num drama e que a paixão é geralmente expressa por palavras e gestos **patéticos**. (STAIGER, 1997, p.121. Negrito nosso)

Ainda sobre as convergências e divergências entre o *páthos* e o lírico, Staiger explica que grande parte da não distinção entre os dois gêneros vem do fato de que os gregos antigos consideravam tudo o que comovia ou perturbasse como “pato-lógico” (Cf., STAIGER, 1997, p.122). Apesar dessa aproximação pontual, é notória a diferenciação entre os dois gêneros, uma vez que, no lírico, a ação quase não se nota. Já a ação no *pathos* dramático não é nem um pouco discreta, ela não se apresenta somente quando estamos dispostos a recebê-la, de modo que o *pathos* não se derramará em nosso íntimo, pelo contrário, “tem muitas vezes que nos ser gravado à força. O contexto da frase não se dilui oniricamente como na obra lírica, mas toda a força da fala concentra-se em palavras soltas[...]” (STAIGER, 1997, p.122).

Ao nos determos minuciosamente à explicação do *pathos* e da sua progressão no drama, resta-nos abordar o que seria o “problemático” numa obra dramática e de que forma esses dois conceitos (*phatos* e “problema”) poderão estar interligados numa mesma escrita/apresentação.

O “problema” se caracterizará através da busca por reflexões sociais e/ou morais por meio da problematização numa peça de teatro. Diferentemente do *phatos* que é um recurso utilizado para provocar emoções e gerar empatia, podendo ser percebido em qualquer a peça teatral, o “problema” será muito mais facilmente encontrado ao final da peça, quando o seu público for levado a encerrar suas reflexões de forma crítica.

Staiger (1997, p. 134) expõe, ainda, que o “problema” traz de volta a importância do palco, que fora colocado de lado ao explicarmos o *phatos*, uma vez que ele se conserva na unidade de lugar, ação e tempo. No drama moderno – diferentemente do que ocorria na antiguidade, conforme prevê a *Poética*, de Aristóteles – essa tríade de redução da peça a um só lugar, a uma única ação e à condensação temporal passou a ser critério de escolha do seu autor. No caso de Shakespeare, nota-se que ele constantemente modifica suas cenas e estende suas ações por semanas e/ou meses. Por outro lado, outros dramaturgos se manterão fiéis a essas normas clássicas ou farão escolhas de manter uma ou duas das três unidades, o que mostra, segundo Staiger (1997, p. 134), um aceite das regras ditadas pelo teatro clássico da antiguidade:

É verdade que eles lançam mão, não raro, de mudanças de cenas e permitem-se estender a ação além das clássicas vinte e quatro horas, pois ninguém se debate mais tão ardorosamente sobre as antigas leis como Corneille. Mas não deixam também de lhes reconhecer o valor. (STAIGER, 1997, p. 134).

De modo simplificado, podemos dizer que o *phatos* será, numa peça teatral, o desejo de tocar e emocionar o leitor/espectador, enquanto o “problema” se encarregará de *perguntar*, levando o espectador ao questionamento.

O personagem do teatro clássico ou moderno estabelece um diálogo consigo mesmo e com aqueles que o leem, ou assistem, de forma que a realidade exposta seja passada cruamente, como se aquela fosse a própria realidade e não uma ficção. Os personagens de teatro, segundo Décio de Almeida Prado em “A Personagem no teatro”, “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 2000, p. 84), dessa forma, tudo o que sabemos sobre as características, personalidades e localidades presentes na obra teatral será a partir de seus personagens.

Existem três principais recursos que podem caracterizar o personagem de teatro, trataremos deles separadamente, de forma que cada uma dessas estratégias seja exemplificada com trechos da peça shakespeariana.

A primeira via principal de representação do personagem de teatro é a partir do que ele sabe sobre si, ou seja, o que ele revela conscientemente e intencionalmente sobre si mesmo. No teatro, essa fluidez de consciência ocorre através dos diálogos que a personagem realiza consigo mesmo, de forma que aquele que o lê, na ausência do narrador que expresse esses sentimentos, saiba exatamente como a personagem se sente e o que se passa em sua cabeça em determinados momentos de movimentação da história. Existem três recursos para se acessar a consciência da personagem, são eles: “confidente”, o “aparte” e o “monólogo”.

Em relação ao “confidente”, primeiro recurso presente na via “o que o personagem sabe sobre si mesmo”, perceberemos que esse artifício nada mais é que o “desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, 2000, p. 89). Diante disso, diversas vezes encontramos Otelo revelando a Iago seus pensamentos mais sombrios e pessoais: nesse contexto específico, o confidente não é um amigo, mas sim o inimigo da personagem. Em um dos monólogos mais sombrios da peça nos revela que para Otelo, Iago é um confidente:

OTELO
Tivesse a escrava quarenta mil vidas!
Uma não basta pra minha vingança:
Ora vi que é verdade; escute, Iago,
Meu tolo amor foi pro céu em pedaços...
Acabou-se.
Negra vingança, salta de tua cova,
Amor, cede a coroa, o terno torno,
Parte pro ódio, peito que ora pesas

Co'a tirania dos ferrões de abelhas!
(SHAKESPEARE, 2017, P. 428)

No fragmento acima é perceptível a maneira com que Otelo confia na índole de Iago, mais do que, inclusive, na da própria esposa. A perversidade de Iago e a confiança que Otelo atribui à personagem faz com que as defesas de Otelo se enfraqueçam, de modo que é mais fácil acreditar que ele não é digno de amor e que a mulher a quem ele ama o traiu com alguém que socialmente é mais aceito do que ele, do que desconfiar de alguém que por suas costas trama coisas terríveis.

No segundo recurso, o “aparte”, o confidente é o próprio leitor ou espectador, pois “por convenção, só o público ouve as maquinações em voz alta de Iago ou de Scapin” (PRADO, 2000, p. 89). Esse mecanismo está presente na peça, na maioria das vezes, através da figura de Iago e dos seus diálogos que sempre expressam para o público quais são os planos perversos:

IAGO
Mas tudo no seu tempo; quer sair?
(Otelo afasta-se.)
Com Cassio, agora, eu falarei de Bianca,
Rapariga que vende seus desejos
Pra comprar pão e roupa; adora Cassio,
E a praga da rameira é seduzir
A muitos, mas por um ser seduzida.
(Entra Cassio)
Já ele, ao falar dela, não consegue
Deixar de gargalhar; ei-lo que chega,
E há de sorrir, enlouquecendo Otelo,
Pois seu ciúme iletrado vai ler
O riso e o jeito do meu pobre Cassio
Completamente errado. Então, tenente?
(SHAKESPEARE, 2017, p. 444)

O artifício de caracterização exposto acima reflete justamente o citado por Prado, já que Iago expõe “à parte” quais serão os procedimentos para dar continuidade ao seu plano perverso.

No terceiro recurso, os monólogos e solilóquios são momentos em que “a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma” (PRADO, 2000, p. 90). Esse método, característico dos escritos de Shakespeare, é realizado a todo momento por Otelo, de modo que o leitor consegue ter acesso não somente às ações do personagem, mas também ao seu mundo subjetivo:

OTELO
É grande a honestidade desse homem,
E é sábio quando afere as qualidades
Do ser humano. Se a provo indomada,
Mesmo peada às fibras do meu peito,

Eu a empurro, batida pelo vento,
Pro seu fado. Quiçá por ser eu preto,
E faltar-me as artes da conversa
Dos cortesões, ou por estar descendo
Para o vale dos anos – mas nem tanto –
Ela foi-se, ofendeu-me, e o meu alívio
Tem de ser odiá-la. Casamento
Maldito, que nos dá tais criaturas,
Mas não seus apetites! Antes ser
Um sapo no vapor de um calabouço
Que ter só parte de uma coisa amada,
Pr'uso dos outros: é a praga dos grandes,
Com mais direito a isso que os menores,
Destino inevitável, como a morte:
Essa maldita praga bifurcada
É nossa de nascença. Eis Desdêmona,
Se ela é falsa, o céu de si faz pouco.
Não acredito.
(SHAKESPEARE, 2017, p. 420-421)

Anteriormente ao monólogo acima, há um diálogo entre Iago e Otelo, em que o primeiro afirma constantemente que a acusação de traição de Desdêmona vem de um lugar de amor. A partir da necessidade de Otelo de receber um amor que vem do outro, ele passa a acreditar nas palavras de Iago, afinal Iago demonstra mais o seu amor por ele do que Desdêmona. Grandes questões são evocadas no texto, entre elas está a falta de autoestima de Otelo e o preconceito da sociedade da época, que o fez acreditar que o motivo da traição é a cor de sua pele, sua fala simples ou a sua idade já avançada, quando comparada à de Desdêmona.

A segunda via principal de caracterização de um personagem é pelo que ele faz através de suas ações. Essa via atenta ao comportamento da personagem e é através dela que somos apresentados às suas intenções. Prado (Cf., 2000, p. 92) aponta que para que haja a revelação completa de uma personalidade, é preciso haver um choque entre dois temperamentos. Esse jogo, muitas vezes, é entre o protagonista e o antagonista, ocasião em que ocorre a divergência entre luz e sombra, entre bem e mal. Otelo e Iago são claros exemplos dessa via, pois Iago representa a sombra, com ações que fazem com que Otelo chegue ao homicídio e ao suicídio, e Otelo é a luz que fica ausente com a presença de Iago, arquitetando eventos que vão contra os seus princípios:

IAGO
Ela enganou o pai para casar-se,
E, ao parecer temer o seu aspecto,
Ela o amava.

OTELO
Amava, sim.

IAGO
E então...
Se tão jovem podia fingir tanto,
Cegando o pai a ponto de ele crer
Que houvesse bruxaria; mas me culpo,
E só imploro pelo seu perdão,
Por tanto amá-lo.
[...]

OTELLO
Nada disso;
Pra mim Desdêmona é sempre honesta.

IAGO
Que assim viva, e o senhor assim a pense.

OTELLO
No entanto, a natureza pode errar –
(SHAKESPEARE, 2017, p.418-419)

Essa interação entre Otelo e Iago, da Cena 3, Ato 3, que antecede o monólogo anteriormente citado, revela o lado mais perverso de Iago, isto é, sua capacidade de fingir amar Otelo e, a partir dessa dissimulação, enganá-lo e o colocá-lo contra sua esposa. Iago percebe que parte da insegurança de Otelo vem de uma tentativa de fazer com que todos ao seu redor gostem dele, de modo que sua cor, idade ou posição social não sejam atributos levados em consideração. Ao perceber essa inclinação à insegurança, Iago consegue enganar Otelo ao fingir possuir por ele o que ele mais requisita: amor.

Na terceira via de caracterização (pelo que os outros dizem sobre os personagens), encontraremos uma atribuição de grau de consciência que exprimirá o autor através dos seus personagens. Prado afirma que “um Shakespeare ou um Corneille não hesitavam em carregar as personagens com as suas próprias meditações, enriquecendo-as, elevando-as de nível” (PRADO, 2000, p. 95), dessa forma, percebemos que a consciência e a crítica presentes nos personagens revelam aspectos marcantes das contradições humanas que são representadas pelos personagens:

OTELLO
Uma palavra ou duas, por favor:
Fiz serviços ao Estado; eles o sabem –
Não importa. O que peço é que nas cartas
Em que contarem estes tristes fatos,
Falem de mim qual sou; não deem desculpas,
E nem usem malícia. Falem só
De alguém que, não sabendo amar, amou
Demais. De alguém que nunca teve fáceis
Os ciúmes; porém que – provocado –
Inquietou-se ao extremo; cujos dedos,

Como os do vil hindu, jogaram fora
Uma pérola rara, mais preciosa
Que toda a sua tribo; alguém que, alheio
Ao hábito das lágrimas, verteu-as
Em abundância, como verte a goma
A seiva de uma árvore da Arábia,
E digam que em Alepo, certo dia,
Quando um maligno turco de turbante
Agrediu um varão veneziano
E insultou rudemente a sua terra,
Peguei a goela ao cão circuncidado
E o golpeei assim!
(*Apunhala-se*)
(SHAKESPEARE, 2017, p.494-495)

A retomada de consciência de Otelo é um importante artifício na finalização da peça, pois esse entendimento crítico do que fez e o arrependimento por ter feito fazem com que Otelo seja digno da própria morte, diferentemente de Iago que será julgado pelas leis dos homens. Em sua redenção, Otelo segue exatamente o que se espera de um herói dramático, isto é, ele apresenta a humildade de pedir que sua história seja contada com todas as desavenças que possui.

Tendo em vista os três itens de acesso à caracterização de um personagem, podemos concluir que, para a construção e entendimento desse gênero literário, é imprescindível que esses três pontos estejam articulados, já que pelo primeiro, o “confidente”, identificamos a confiança que o personagem principal tem sobre os outros, bem com detalhes de sua vida que não tínhamos conhecimento se tornam perceptíveis ao leitor/espectador; pelo segundo, o “aparte”, é possível identificar a índole e os planos da personagem, de maneira que consigamos compreender os seus planos antes mesmo de eles serem executados; e a partir do terceiro, o “monólogo”, reconhecemos um sujeito que toma consciência de sua existência e do mundo, mergulhando nas grandes questões existenciais do “quem eu sou?” e “o que sou?”.

Mediante o exposto, sendo possível apreender as maneiras pelas quais a personagem Iago irá se apresentar no texto shakespeariano, perscrutaremos, agora, de que maneira esse personagem foi idealizado e de que maneira sua constituição refletirá na sociedade.

2.3 Iago: o fascínio pelo mal

Espera-se, ao ler um texto, que a personagem título seja aquela que possui maior centralidade no decorrer do texto, como acontece com *Hamlet* (1603). Porém, esse não será o caso de *Otelo, o mouro de Veneza*. Constataremos que, no decorrer dos Atos, Iago, além de possuir diálogos maiores, a ele são atribuídos oito solilóquios e a Otelo somente três. Iago é também mais frequente, já que estará presente em duas cenas a mais que Otelo, sendo que Otelo só aparecerá em uma cena em que Iago não se faz presente. Acrescente-se, ainda, que, enquanto Shakespeare escreve a peça com seus personagens, Iago também, de certa forma, escreve uma tragédia, isto é, a tragédia que se torna a vida de Otelo e Desdêmona, de modo que a peça se desenrolará de duas maneiras para seu leitor/público: por intermédio do que Otelo crê que acontece e pela intervenção daquilo que Iago nos confidencia que acontecerá.

A malignidade de Iago surgirá antes mesmo que as personagens que sofrem as consequências da tragédia, Otelo e Desdêmona, sejam introduzidas, uma vez que desde a cena 1, ato 1, ele exporá seu desprezo por não ter sido escolhido como tenente de Otelo, quando, em sua visão, ele era o mais adequado para o cargo:

IAGO

Despreza-me se não: três grandes nomes
Da cidade, para ver-me seu tenente,
Suplicaram por mim; e tenho fé
Que sei meu preço e que mereço o posto
Mas ele, só pensando em caprichos,
Escapa-lhes, com pompa e muita argúcia,
Ornamentadas com termos guerreiros!
[...]
Um tal de Michele Cássio, florentino,
Amaldiçoado com uma bela esposa,
Que nunca pôs em campo um esquadrão,
Nem sabe como as tropas são dispostas
Melhor que uma mulher; exceto em livros,
Onde os togados cônsules teóricos
São mestres, como ele: são soldados
Que falam, mas não fazem. Pois foi ele
O eleito, enquanto eu, que já dei provas
Em Rodes, Chipre, e em muitos outros campos,
Cristãos ou não, devo encolher as velas,
Ser guarda-livros desse matemático:
Pois ele, agora, é que será tenente,
E eu, por Deus, Alferes do ilustríssimo.
(SHAKESPEARE, 2017, p.349-350)

Essa cena, que abre a peça, demonstra que a inclinação de Iago para uma vingança vem do fato de que ele se sente menosprezado por não ter sido nomeado como oficial, mas sim como alferes do Oficial Cássio. Em nome da soberba, Iago não teme as consequências que seu plano pode causar.

A partir desse momento, sua primeira inclinação é fazer com que Brabantio, pai de Desdêmona, acredite que ela, de alguma forma, teria sido convencida a fugir para se casar com um mouro, Otelo. De tamanha perversidade é esse gesto, após convencer Rodrigo de inquietar os pensamentos de Brabantio sobre sua filha, Iago ainda consegue ser aquele que informa a Otelo que o pai de Desdêmona provavelmente estará, com más intenções, procurando por ele. Após se estabelecer como fiel escudeiro do comando de Otelo, Iago torna-se, ainda, o único de seu batalhão em quem Otelo acredita poder confiar a guarda de sua esposa:

OTELO

Aposto a vida em sua honra. Iago,
A ti devo entregar minha Desdêmona.
Peço que tua mulher a ajude em tudo,
E a traga-me depois, com toda pompa.
(SHAKESPEARE, 2017, p.373)

Ainda no primeiro ato da peça, Iago convence Otelo de que ele está ao seu lado, não ao lado de Brabantio, fazendo, dessa forma, com que Otelo acredite na bondade de Iago. Além disso, Iago predispõe de uma rede de outros “amigos” que se converterão em personagens na peça que ele mesmo escreve. Este é o caso do personagem Rodrigo, um cavaleiro veneziano, que também nutre amor por Desdêmona e confia que Iago seja seu confidente quando, na verdade, ele é somente mais uma “peça num longo tabuleiro de xadrez”:

IAGO

Faço assim de meu bobo minha bolsa.
Seria profanar o que aprendi
Gastar meu tempo com um palerma desses,
Senão pra lucro meu; [...]
(SHAKESPEARE, 2017, p.376)

Surpreendentemente, o único personagem que não se deixa levar pelas palavras de Iago é Desdêmona, que percebe, em suas ações, o covarde que ele tende a ser. Em suas palavras:

DESDÊMONA

Mas quanta ignorância! Faz o melhor elogio para a
pior. E que elogio faria você a uma mulher realmente
merecedora? Aquela cuja autoridade, por seu mérito,
exigisse o bem até da própria maledicência?
(SHAKESPEARE, 2017, p.384)

Ao ver a forma maldosa com que Iago fala de Emília, amiga de Desdêmona e esposa de Iago, ela logo se irrita e repreende as falas de Iago, demonstrando não ser apenas uma garota indefesa, mas alguém que defende a si mesma e aos seus amigos, indo contra os pensamentos e costumes de sua época. Isso nos surpreende porque Desdêmona, aquela que vê a verdade em Iago, será aquela que mais sofrerá por suas ações e maquinações durante todo o enredo da peça. Como forma de manchar a imagem de Desdêmona para todos aqueles inseridos em sua teia de vingança, Iago ainda fará o possível para que os pensamentos de Cássio sobre ela (aquele que ele indicará como amante dela) sejam os mais sujos possíveis, levantando, ao ter com ele, questões sobre a noite de núpcias:

CASSIO

Bem-vindo, Iago, temos de ir para a guarda.

IAGO

Agora, não, tenente, ainda não são dez horas; o nosso general nos deixou cedo assim por amor à sua Desdêmona, e portanto não o culpemos: ele ainda não gozou os prazeres da noite com ela, que é diversão para Júpiter.

CASSIO

Ela é uma senhora do maior requinte.

IAGO

E aposto que cheia de encantos.

CASSIO

Em verdade, é uma criatura cheia de frescor e delicadeza.

IAGO

E que olhos! A mim parecem um desafio ou provocação.

CASSIO

Um olhar amável, porém sempre modesto.

IAGO

E, quando fala, é um alarma para o amor.

CASSIO

De fato ela é perfeita

(SHAKESPEARE, 2017, p.391)

Numa tentativa falha, Iago tenta fazer com que Cássio diga algo que faça parecer que ele desonra a figura de Desdêmona, para que assim ele possa ter o que relatar para Otelo. Não sendo possível desonrar a reputação que Cassio possui de Desdêmona, uma vez que ele almeja somente o melhor e mais puro para a esposa de seu comandante, Iago deduz que o caminho mais rápido para a sua vingança será macular, aos poucos, a consideração que Otelo tem por Cássio. Chevalier chama atenção para o fato de que o olhar não revela somente quem é olhado, mas também quem olha, bem como a maneira como o outro é observado (Cf., CHEVALIER, 2001, p. 653). Nesse sentido, o olhar de Cássio percebe o olhar de Desdêmona como um reflexo de sua própria pureza e bondade, principalmente quando enfatiza que a personagem é uma mulher de amabilidade e modéstia, sugerindo que, para ele, ela é a epítome da delicadeza e da

virtude. Ao contrário dessa visão, a de Iago sugere provocação, desafio e tentação, características que são vistas na própria personalidade de Iago. Na literatura brasileira encontramos essa reflexão acerca do olhar, no livro *Dom Casmurro*, quando Bentinho reflete sobre a forma como José Dias tinha definido os olhos de Capitu, “Tinha me lembrado a definição que José Dias dera deles, ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim” (ASSIS, 2015, p. 85).

Com todas as “peças” posicionadas, Iago, primeiramente, atacará a índole de Cassio ao fazer com que os outros cavaleiros concluam que ele tem problemas com bebida e que isso é nocivo para o seu posicionamento e cargo, uma vez que é ele quem fica de guarda na ilha de Chipre. Para tal façanha, outra personagem, que não tem conhecimento do caráter de Cassio é colocado “em jogo” e, neste caso, Iago faz com que Montano, predecessor de Otelo no governo de Chipre, seja aquele que inicia uma briga:

CASSIO
Raios, calhorda, vagabundo!
MONTANO
Mas o que foi, tenente:
CASSIO
Um safado, a me ensinar a dar guarda! Mas eu amasso o safado com uma garrafa de palha.
RODRIGO
Me amassa?
CASSIO
E ainda fala, crápula?
(*Bate em Rodrigo.*)
MONTANO
Bom tenente; por favor, abaixe a mão.
CASSIO
Me largue, ou eu lhe arrebento a cabeça.
MONTANO
Vamos, vamos, o senhor está bêbado.
CASSIO
Bêbado?
(*Eles brigam.*)
(SHAKESPEARE, 2017, p.396-397)

Perito em reconhecer exatamente onde pesa o orgulho humano, Iago planeja cada cena com a serenidade de que ele será o único ali capaz de dizer a verdade. Percebe-se que em nenhum momento ele precisa se colocar no meio de uma briga, uma vez que seus “peões” fazem isso por ele, justamente por ele conhecer o ego dos homens que o rodeiam. É ele quem pede a Rodrigo para verificar a guarda de Cassio, já prevendo como ele reagirá, e é ele também quem fala sobre como Cassio age quando bêbado, já supondo que ele agirá da mesma forma quando

tiver sua agilidade no trabalho questionada. Justamente por essas mancomunações, Iago é entendido e defendido como um personagem que está sempre disposto a testar e inventar mecanismos que, até então, não eram apresentados na literatura (Cf., BLOOM, 1998, p. 540).

Como conhecedor da natureza humana, Iago entende que o que faz Desdêmona desgostar dele é o mesmo que faz com que ela goste de Cássio, isto é, a honra e o cavalheirismo que falta no primeiro, existe no segundo. Para que Desdêmona dê sinais de que seu apreço por Cássio vai além do âmbito da amizade, Iago fará com que uma aproximação, em nome da honra e do trabalho de Cássio, aconteça entre os dois:

IAGO

O senhor, como qualquer homem vivo, pode ficar bêbado a algum momento: eu lhe direi o que fará... A esposa de nosso general; posso dizê-lo pelo seguinte, que ele está totalmente devotado e entregue à contemplação, à observação e à apreciação de todas as suas partes e graças. Confesse-se livremente a ela, importune-a para que ela o ajude a reconquistar seu posto; ela é tão franca, tão bondosa, tão viva, de disposição tão abençoada, que considera defeito, em sua bondade, não fazer mais do que lhe pedem. Essa briga entre o senhor e o marido dela, peça-lhe que remende, e ponho meu futuro contra qualquer aposta de monta, que a rachadura em seu amor ficará ainda mais forte do que era antes. (SHAKESPEARE, 2017, p. 403)

Seus planos revelam uma personalidade que Bloom chamaria de sujeitos dotados de uma “mescla de intensa atividade intelectual e total ausência de princípios morais, e que ganham evidência às custas de terceiros, tentando confundir as fronteiras práticas entre o bem e o mal” (BLOOM, 1998, p. 536). Essas fronteiras entre o certo e o errado parecem confusas para todas as outras personagens, mas se mostrarão muito claras para alguém que, assim como Iago, possui tamanho fascínio pelo mal:

IAGO

E quem dirá que eu ajo qual vilão,
Se dou conselho honesto assim, de graça,
Sujeitos a provas, e o caminho certo
Pra ter de novo o Mouro? Pois é fácil
Persuadir Desdêmona, suave,
A tudo o que é honesto; é generosa
Como os livres elementos. Portanto,
Levar o mouro a negar seu batismo,
Ou tudo o mais que redime o pecado,
Co'a alma dele escrava desse amor,
Ela faz ou desfaz, como quiser,
Enquanto o apetite for o deus
Que o enfraquece. Como sou vilão
Aconselhando Cassio a um tal caminho,
Que só lhe trará bem? Bendito inferno!
Pra cometer seus mais negros pecados,
Os demônios começam celestiais,

Como eu agora: enquanto o tolo honesto
Pede a Desdêmona que o ajude e salve,
E ela por ele há de implorar ao Mouro,
Eu derramo em seu ouvido o veneno
Que é por luxúria que ela o quer de volta;
E, quanto mais buscar ela ajudá-lo,
Mais o desacredita junto ao Mouro;
Transformo assim sua virtude em piche,
E com sua bondade eu teço a rede
Que há de enredar os três.
(SHAKESPEARE, 2017, p.404)

No solilóquio citado encontramos uma referência a *Hamlet*, mais precisamente, à segunda cena do terceiro ato, em que a peça “A ratoeira”, planejada por Hamlet, é encenada, mostrando que Cláudio, rei e tio de Hamlet, matou o finado rei, pai de Hamlet, com veneno derramado no ouvido. Neste excerto encontramos, ainda, uma das particularidades da fala “patética”, em que o orador tende a conquistar e convencer seu ouvinte através de seus monólogos. Staiger explica que em monólogos dessa condição há sempre uma presença objetiva “porque o orador nesses casos dirige-se a si mesmo e impetuosamente blasfema contra ou procura persuadir-se da sua subcondição de sua existência no mundo.” (STAIGER, 1997, p. 124).

Deste momento em diante, todas as personagens estarão posicionadas no exato lugar em que eles precisam estar para que a tragédia, enfim, se desenrole. Não há muito mais o que se fazer, além de esperar que os personagens se comportem exatamente como Iago previu que eles procederiam. Essa percepção dos acontecimentos que se seguiriam estará evidente não somente para Iago, mas também para os leitores/espectadores que, certos de sua capacidade de artimanha, não esperam dele nada, senão que seus terríveis planos se realizem.

Além disso, ao enfatizarmos a construção da personagem, perceberemos que Iago atenta-se demasiadamente em seus planos, levando-se a si mesmo a ter uma certa indiferença não somente em relação ao destino daqueles que o rodeiam, mas também em relação ao seu próprio destino, como defende Harold Bloom:

O “Alferes” é um filósofo que acredita que uma mentira que cause uma morte vale mais do que uma aliteração ou uma antítese, que prefere atentar contra a paz no seio de uma família a assistir às palpitações do coração de uma pulga em uma bomba de ar, que trama a ruína de amigos como um exercício de raciocínio, e que apunhala indivíduos em um beco escuro para acabar com o tédio. (BLOOM, 1998, p. 537)

Tamanha inflação à paz alheia leva o personagem e a nós mesmos a não refletir como tudo se desdobraria. É exatamente por isso que somos mais surpreendidos com Emília “traindo”

Iago e revelando a verdade, em vez de nos surpreendermos demasiadamente com o fato de que Otelo realmente foi capaz de matar Desdêmona. Uma das razões para tal surpresa diante do bem e tamanho conformismo diante do mal é porque, justamente, estamos, enquanto seres que vivem em sociedade, imensamente acostumados com mal no nosso dia a dia.

Enfim, será justamente por todas essas inclinações, ou por sermos mais Iago do que Otelo e termos “a visão de Iago no que tange à guerra, à vontade e à estética da vingança deflagra a pragmática do nosso entendimento do humano.” (BLOOM, 1998, p. 542), que encontraremos no poema, “Solilóquio do Novo Otelo”, de Cecília Meireles, reflexões sobre as causas e efeitos da guerra a partir da ótica de alguém que foi levado à maldade heroica. Dessa maneira, nos debruçaremos sobre teorias acerca da constituição do poema e do eu lírico, para que possamos compreender a manifestação da voz de Iago no poema.

2.4 O gênero lírico e a identificação do eu

Diferentemente do gênero poético literário exemplificado anteriormente, a poesia lírica não narrará histórias ou explorará temas tão amplos quanto os do estilo dramático. Em vez disso, o poeta lírico expressará suas reflexões a partir de um intimismo e de um subjetivismo próprios à linguagem lírica.

Em sua origem, na Grécia Antiga, a poesia lírica era assim definida devido ao fato de que os poetas declamavam seus poemas acompanhados de um instrumento de corda, a lira. A esse respeito, Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos*, define que:

A lira, inventada por Hermes ou por uma das nove Musas, Polímnia, é o instrumento musical de Apolo e de Orfeu, de melodias prestigiosas, e o símbolo dos poetas. De modo mais geral, é o símbolo e o instrumento da harmonia cósmica: ao som da lira. [...] A lira é um dos atributos de Apolo e simboliza os poderes de divinação próprios do Deus. Enquanto atributo das Musas Urânia e Érato, a lira simboliza a inspiração poética e musical. (CHEVALIER, 2001, p. 553)

Notar-se-á que, ao longo da história, o uso da lira como material essencial da poesia será descartado, mas a sonoridade estabelecida através da estrutura, da métrica e da rima continuará sendo fundamental para a lírica. A unidade formada através da palavra e de sua musicalidade é o que valoriza o poema lírico, de modo que, em seus versos, todas as sílabas de todas as palavras são imprescindíveis. Sobre isso, Staiger (1997) diz:

A Lírica causava dificuldades à Poética antiga, que procurava classificar os gêneros de acordo com as características métricas, justamente pela variedade

de metros existentes, “varietate carminum”. Finalmente a poética encontra a melhor sávida, dizendo que esta “variedade” é uma característica do gênero. As denominações de estrofes, “asclepiadéia”, “alcaica”, “sáfica”, mostram que antigamente, pelo menos cada mestre do melo cantava em seu próprio tom, um ideal que ressurgiu na idade média. Chegou-se ao auge, quando não apenas cada poeta, mas ainda cada composição tinha seu próprio tom, sua estrofe e métrica características. (STAIGER, 1997, p. 26)

Do ponto de vista do “assunto tratado”, o gênero lírico pode ser entendido como subjetivo, uma vez que expressa o estado daquele que fala no poema. Deste modo, e levando-se em consideração as denominações clássicas, subdivide-se a poesia em três: a lírica é a poesia subjetiva; a épica é a poesia objetiva; e, por fim, o drama uma síntese entre a lírica e a épica (Cf., STAIGER, 1997, p.57).

Além disso, tratando-se das fundamentações do lirismo, acrescentamos que o lirismo encontrado em *Vaga música*, livro de Cecília Meireles que contém o poema que temos como objeto de estudo, mostrará a pureza do pensamento lírico, de modo que a poesia encontrada nesse livro “ao contrário de muitas outras, repele o simplesmente acidental ou anedótico. Suas preocupações atingem os temas fundamentais do lirismo” (DAMASCENO, 1958, p. 46).

Em primeiro lugar, ao falar-se de obras literárias, compreende-se imediatamente que sua realização e entendimento serão feitos por meio de personagens, como, por exemplo, é o caso das obras teatrais em que toda a peça/história se desdobra através de diálogos e monólogos de personagens. No entanto, ao observarmos a composição lírica, pode-se supor que não há personagens contidos em seus versos e estrofes.

Anatol Rosenfeld, em *A Personagem de Ficção*, em “Literatura e personagem”, ao tratar do problema epistemológico da personagem no poema expõe que:

O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. Mesmo em versos aparentemente confessionais [...] não se deve confundir o Eu lírico dentro do poema com o Eu empírico fora dele. Este último se desdobra e objetiva, através das categorias estéticas, constituindo-se na personagem universal da mulher ansiosa por amor. (ROSENFELD, 2000, p.10)

Uma vez estabelecido o conhecimento geral daquilo que caracteriza um texto poético e das demais normas que classificam um texto como poema, as barreiras que separam um conceito do outro se tornam, muitas vezes, confundidas, fazendo com que o leitor comum acredite que toda obra escrita dentro dos padrões da métrica seja, de fato, uma obra poética. A respeito disso, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), define que poesia é a “arte de falar em forma superior” (PAZ, 1982, p. 15), enquanto o poema, em sua analogia é um “caracol onde

ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal” (PAZ, 1982, p. 15). Ademais, a expressão da poesia não se fecha somente na composição de um texto ou nos versos poéticos, ela é manifestável em fatos, fotos, pinturas e lugares. Desse modo, é possível que, mesmo sem a presença do poema, estejamos diante de poesia, como espécie de função adjetiva. Ainda sobre isso, Paz expõe a ligação entre o poema e a poesia ou, mais precisamente, entre estes e o poeta:

[...] o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixarmos de concebê-lo como forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre poesia e homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa. (PAZ, 1982, p. 17)

Assim sendo, cada unidade poética é dentro de si mesma o seu próprio universo, não sendo a poesia a manifestação de um ou mais poemas. Ainda sobre esse aspecto, observaremos que o discurso literário, mais propriamente o discurso literário poético, será um discurso específico em que a seleção de palavras e termos não busca alcançar somente a sua significação, como também a sonoridade dos versos. Norma Goldstein, em *Versos, sons e ritmos*, virá a afirmar que devido a sua plurissignificação, o poema “adquire certo grau de tensão, sugerindo mais de um sentido.” (GOLDSTEIN, 2006, p. 6).

Em suma, ao estabelecermos os conceitos e teorias necessárias para se interpretar um poema, salientamos, ainda, que sua análise e interpretação poderá variar para cada leitor e teórico que se debruçar sobre a leitura de um texto literário, sendo que, habitualmente, os aspectos que se colocam entre texto e contexto deverão ser levados em conta em cada uma das interpretações. A esse respeito, Goldstein pontua que:

[...] cada leitura torna-se uma experiência única, vivida por um leitor específico que buscará pistas que cada poema lido lhe sugere. Por isso não há “receitas” para analisar e interpretar textos; isso nem seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte e considerada, igualmente, a variedade de contextos que podem envolver cada leitura. (GOLDSTEIN, 2006, p.12)

Portanto, ao analisarmos, a seguir, o poema “Solilóquio do Novo Otelo”, objeto de pesquisa deste capítulo, vamos nos manter nas sugestões primárias do texto (estrutura lírica) e

nas secundárias (contexto de sua escrita: década de 1940), o que levará nossa análise ao percurso mais próximo daquele em que o texto, de fato, foi escrito.

Primeiramente, ao observarmos a composição do poema no primeiro volume de *Poesia Completa*, o encontraremos como um poema dividido em duas partes, sendo que a primeira delas é composta por onze estrofes e, a segunda, por dez estrofes. Uma breve leitura de estrofes recortadas de ambas as partes demonstra que o tom do eu lírico e a escolha de sonoridade muda bruscamente de uma parte para outra. Em nossas pesquisas a respeito das edições do livro *Vaga música*, é estabelecido por Renata Carneiro Lopes e Ana Maria Domingues de Oliveira, – na pesquisa de iniciação científica intitulada “Estudo comparativo das edições do livro *Vaga música* de Cecília Meireles”, em que investigam as edições do livro *Vaga música*, –, que a primeira edição, de 1942, contava com 102 poemas e as demais passaram a contar apenas com 101. Dessa forma, as pesquisadoras chegam à conclusão de que o poema intitulado “Romance Partido” foi somado ao poema “Solilóquio do Novo Otelo” perdendo o seu título e ficando conhecido como a parte dois do mesmo:

Este poema seria aquele já citado anteriormente, em variantes de títulos, a segunda parte seria um poema novo chamado “Romance Partido”, e que no corpo do livro teria perdido seu título e incorporado ao poema “Solilóquio do novo Otelo” como parte dois. Acreditamos que seja um novo poema, porque inicia-se por letra capitular, que é uma característica própria dos inícios dos poemas. Notamos também que a segunda parte possui um enredo diferente da primeira parte, como se realmente fosse outro poema. (LOPES & OLIVEIRA, 2004, p. 31)

Apesar da constatação acima, evidenciamos que a edição de 1958, publicada pela editora José Aguilar, em que consta o poema “Solilóquio do Novo Otelo” com duas partes, foi impressa e revisada com a poeta em vida. Isso nos leva a acreditar que essa junção de poemas que ocorre a partir da segunda edição foi algo premeditado por Meireles, não sendo, assim, um mero erro das editoras que viriam a seguir à edição de 1958 no que se refere a esse poema. Portanto, em nossas análises, levaremos em consideração ambas as partes do poema.

Ao deliberar sobre a análise de um poema, Goldstein afirma que se deve começar sempre pelos “aspectos mais palpáveis do poema, aqueles que saltam aos olhos – ou aos ouvidos.” (GOLDSTEIN, 2006, p. 11). Deste modo, a primeira indicação de uma possível retomada, inspiração ou interpretação da peça shakespeariana se dá logo pelo título que é escolhido para o poema.

A começar por seu primeiro substantivo, “Solilóquio”, compreendemos que os solilóquios, como já esclarecido, tratam-se de um recurso literário que se caracteriza por

manifestar aquilo que se passa na consciência do personagem. Nas peças de William Shakespeare é possível encontrar uma multiplicidade de solilóquios, os mais conhecidos, sendo os das peças *Ricardo II* (1595), *Hamlet* (1601) e *Macbeth* (1607). O dramaturgo fazia uso desse recurso para possibilitar que o leitor compreendesse os pensamentos dos personagens, conforme vimos anteriormente.

Ao utilizar o adjetivo “novo” após a informação de que o poema que se segue tem um caráter de solilóquio/monólogo de alguma personagem, entende-se que aquilo que se seguirá será uma versão repaginada do que um dia foi mostrado. Em seu contexto original de escrita entre os anos de 1603-1604, a peça shakespeariana tinha como palco uma Inglaterra renascentista que enfrentava diversas mudanças em seus campos sociais, culturais e políticos, retratando, ainda, duas regiões, Veneza e Chipre, que, na época, eram de grande relevância comercial e política. Ao transportar uma narrativa com tamanha significação política e histórica para o século XX, interpreta-se que o contexto uma vez estabelecido continuará a ser utilizado, mas a presença do adjetivo “novo” logo no título demonstra que o palco do solilóquio a ser evocado não será mais aquele utilizado por Shakespeare, mas sim aquele do qual a poeta foi porta-voz.

A partir da década de 1930, Cecília Meireles será uma militante ativa pelos direitos de educação e cultura das minorias brasileiras através de suas crônicas jornalísticas, conforme já expusemos. Essa luta não deixa de estar presente, mesmo que de forma mais subjetiva, em seus poemas compostos durante o período de ditadura do Estado Novo e durante a Segunda Guerra Mundial.

Por fim, a predileção de identificação da personagem Otelo logo no título do poema também não poderia ter sido acidental. Apesar de sua temática se debruçar sobre traição, ciúmes e poder, um dos aspectos mais importantes – e que se assemelha ao contexto do poema – é a natureza humana e as ações que nos levam a consequências trágicas e a destruição.

Incorporando, finalmente, a sua composição, ao observarmos a primeira estrofe do poema, em consonância tanto com o contexto histórico da década de 1940 quanto com a peça shakespeariana, nada nos levaria a pensar em uma possível retomada ao texto de William Shakespeare no contexto de Cecília Meireles:

Tudo vai e vem.
Sou como todas as coisas:
e durmo e acordo na tua cabeça,
com o andar do dia e da noite,
o abrir e o fechar das portas.
(MEIRELES, 2006, p. 138)

Embora, em primeira análise, os versos não remetam ao contexto da Segunda Guerra Mundial, é possível observar uma constância de reflexões que se assemelham a essa época. A começar pelo primeiro verso – “Tudo vai e vem” – verifica-se uma inconstância de um momento em que nada aparenta ser estático, em que a permanência de momentos de intensa agitação e transformação global está presente em todos os aspectos. O segundo verso – “Sou como todas as coisas” – se desenrola com a abordagem perceptiva do eu lírico com a mutabilidade constante e instantânea do mundo e das coisas, revelando que, diante daquele momento, o eu lírico sente a necessidade de ser, também, constantemente mutável. A conjuntura histórica se faz presente quase como uma das vozes encontradas no poema, como se exercesse uma influência tanto sobre o eu lírico quanto sobre o interlocutor, o que pode ser observado nos três últimos versos – “e durmo e acordo na tua cabeça / como o andar do dia e da noite / o abrir e o fechar das portas” – por meio da referência ao fluxo de tempo, que revela as mudanças ambientais e sociais que ocorrem tão rapidamente quanto o abrir e o fechar das portas.

Além disso, ainda na primeira estrofe, é perceptível o compasso ritmado e musical que as antíteses (palavras que possuem sentidos opostos) causam no poema. O “ir e vir” expresso por “vai e vem”, que causa uma movimentação, evidenciando a imagem do balanço de todas as coisas, sugerindo a apreensão do processo de transformação e passagem do tempo. O “durmo e acordo” que junto do “dia e da noite” exprimem uma ideia de tempo decorrido. O “abrir e fechar das portas” que também demonstram uma movimentação ligada ao “ir e vir”. A utilização do polissíndeto (repetição de uma mesma conjunção), na repetição do som “e”, também manifesta essa continuidade citada, de forma que o ritmo também se estabelece com essa repetição propositalmente colocada como acentuação da angústia presente na estrofe. O emprego do “t”, em “tudo”, “todas” e “tua” marca a presença de um sentimento que não escapa de nada, é presente em tudo, em todas as coisas e, em especial, na cabeça daquele para quem o eu lírico dirige a sua voz, o “tu”. Esse jogo de palavras expressará um sentimento de angústia no eu lírico que percebe no ambiente, e em si mesmo, um fluxo de emoções que se assemelham ao ordinário, ao diário e ao constante. Os versos apresentam essa marca de inconstância da memória, fazendo uso dos substantivos “dia” e “noite”, que são opostos assim como “durmo” e “acordo”, para expressar a luz de um pensamento *versus* a escuridão dada pelo esquecimento, continuado pela transposição dos verbos “abrir” e “fechar” que dão seguimento ao mesmo significado. Reflexões motivadas por esses termos também expressam uma percepção de

mundo, das coisas e do próprio ciclo da vida, em que “dia”, “acordo” e “abrir” estarão associados ao o viver e estar vivo, opondo-se a “noite”, “durmo” e “fechar” que representarão o encerramento da vida, a morte.

Chevalier observa, sobre a simbologia de “dia”, que a sua primeira analogia é a de uma sucessão regular, isto é, “nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida” (CHEVALIER, 2001, p. 194), já a noite, ou nyx na simbologia grega, “era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano” (CHEVALIER, 2001, p. 345).

Ao observarmos o poema, em consonância com a peça de William Shakespeare, perceberemos a desconstrução pela qual a personagem Otelo passa, isto é, a sua integridade que se desfaz aos poucos pelas intrigas causadas por Iago e pelo ciúme incontável nutrido por Desdêmona. Pode-se fazer, então, duas leituras desses mesmos versos. A primeira centrada no momento em que Desdêmona se apaixona por Otelo, que ocorre quando ela fica escondida ouvindo as histórias sobre as batalhas pelas quais Otelo lutou:

A escutar-me Desdêmona tendia seriamente:
Os trabalhos de casa a afastavam,
Mas, tão logo depressa os atendesse,
Ela voltava e com o ouvido sôfrego
Devorava o narrador; eu, ao notá-lo,
Achei uma hora livre e consegui
Ouvir dela um pedido emocionado,
Para que eu contasse todo o meu caminho,
Do qual só lhe coubera ouvir pedaços,
Sem atenção.
(SHAKESPEARE, 2017, p. 367)

No trecho citado, Otelo expressa que suas histórias ficaram na mente de Desdêmona, fazendo com que ela se apaixonasse pelo mouro, como ele mesmo cita, que “Ela me amou porque passei perigos, / E eu a amei porque senti piedade” (SHAKESPEARE, 2017, p. 368).

Há também a possibilidade de se analisar essa estrofe com ênfase no ciúme que invade a mente e o corpo do eu lírico, provocando pensamentos e reflexões sobre sentimentos e angústias do ser humano. Este ciúme, muitas vezes trazido nas tragédias, também está relacionado à psiquiatria e à psicologia, que, quando exacerbado, é nomeado de “ciúme patológico” ou “síndrome de Otelo”. Segundo Eannisdeyla Melo, em *Ciúme Patológico: a síndrome de Otelo*, “a patologia do ciúme extremo é o desatino inventado pelo ciumento que fantasia a traição do cônjuge” (MELO, 2016, p. 19). Assim, quando analisado, encontramos em Otelo um ser inseguro que, de fato, fantasia, também por interferências externas, uma traição

que existe somente em sua imaginação. A. C Bradley, em *A Tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*, afirma que “Um ciúme como o de Otelo lança a natureza humana no caos e desperta o animal que existe no homem; e faz isso em relação a um dos sentimentos humanos mais fortes e também mais belos” (BRADLEY, 2009, p. 42). Essa citação vai ao encontro do que afirma Bárbara Heliodora, em *Grandes Obras de Shakespeare: tragédias*, quando ela pontua que toda a tragédia que rodeia a personagem shakespeariana só poderia ter acontecido diante das circunstâncias que aconteceu, isto é, “afetando um relacionamento de romantismo tão exacerbado, e em função do próprio caráter do protagonista”. (2017, p. 345).

De volta ao contexto de escrita, na segunda e na terceira estrofes do poema, é possível observar o mundo ausente de novidades, mas ao mesmo tempo invadido por “acontecimentos”:

Tudo é monótono, tudo é para ser esquecido.
Quero ficar em ti, único.

No tumulto dos acontecimentos,
pensarás: “Ele, porém, é imóvel.”
“Ele, ele é diferente” – pensarás, no meio das repetições.
(MEIRELES, 2006, p.138)

Em analogia à peça shakespeariana, a primeira estrofe – “tudo é monótono, tudo é para ser esquecido. / Quero ficar em ti, único.” –, nos conduz a observar que há uma semelhança com a declaração de Desdêmona quando questionada por Brabantio, seu pai, a quem ela deve mais obediência:

Meu bom pai,
Eu vejo aqui um dever dividido:
Devo ao senhor educação e vida,
E vida e educação me ensinaram
A respeitar quem tudo me merece,
Até aqui fui filha, mas, casada,
Tanto respeito quanto a minha mãe
Lhe teve, preterindo assim seu pai,
Ouso afirmar que devo dedicar
Ao Mouro, meu marido.
(SHAKESPEARE, 2017, p. 368)

Aqui, Desdêmona confirma que o seu dever para com o pai deve ser esquecido, já que, ao se casar, Otelo se torna o seu único senhor, devendo ser o único a quem ela deve respeito e lealdade. Os versos seguintes, (“No tumulto dos acontecimentos, / pensarás: ‘ele, porém, é imóvel.’/ ‘ele, ele é diferente’ – pensarás, no meio das repetições.”), exteriorizam os sentimentos de Desdêmona ao se apaixonar por Otelo, pois este afirma que, ao ouvir suas

histórias, a moça o pede para que, no caso de ele ter algum amigo que a amasse, que ele o ensinasse suas histórias para cortejá-la.

De fato, as diferenças de Otelo, sejam elas raciais ou ideais, são de grande importância para a construção de toda a peça. Representado como um personagem que se destaca, de todos os modos, numa sociedade inundada por dinastia e poder, Otelo se porta como uma figura que só espera a singularidade de si próprio e dos outros, sendo este mesmo desejo de pertencimento e singularidade que o leva a concretizar sua própria tragédia. O “novo” Otelo representa um desejo de presença fixa e inalterável, que a partir do poema aborda questões de imobilidade e controle de uma forma mais introspectiva e psicológica, buscando constância e imutabilidade na mente da amada. Por outro lado, o Otelo shakespeariano é uma figura trágica dominada pelo ciúme e pela manipulação externa.

Permanecendo no texto shakespeariano, notaremos nos próximos versos, entretanto, que existe uma segunda voz no poema:

Tudo rodará e cairá,
pelas vertentes desse teu imaginar,
que sobe sempre.
(MEIRELES, 2006, p.138)

Esse texto evoca uma voz que não mais pertence ao eu lírico, exprime um anúncio do que está por vir. Por um lado, esse trecho fortifica o aviso dado por Brabantio, quando o Senador 1 pede para que Otelo tome conta de Desdêmona e o pai da moça avisa que “Se tem olhos para ver, cuide-a, sim; / Pode enganá-lo, se enganou a mim” (SHAKESPERE, 2017, p.372). Essa advertência ressoa na continuidade do poema e da peça, principalmente para Otelo, que acreditará na infidelidade que será anunciada a respeito da esposa.

Verifica-se que o poema traz, desde a primeira estrofe, o eu e as coisas em movimento, no entanto, é notável também o oposto, pois há a revelação, em silêncio, do desejo de que as coisas permaneçam estáticas.

Escrito e publicado em contexto de Guerra, o poema nos conduz a refletir sobre a instabilidade e turbulência que afetava todos os seres vivos. Essa instabilidade e turbulência é justamente o que correlaciona estes versos ao contexto histórico da década de 1940, período em que cidades e governos se destruíram até se tornarem ruínas. Diante da fragilidade do período, a resiliência e a superação aparecem, na maior parte das vezes, através da imaginação e do sonho, da espera de um mundo melhor e da capacidade de se alcançar a paz através da inatacabilidade humana.

Veremos, nos próximos versos, uma inquietação na procura por um refúgio espiritual e pessoal num momento em que a demanda da preservação da paz interior e o afastamento dos impactos causados por um conflito global se fazem necessários. Nesse sentido, pontuamos ainda que “Cecília levita, como um puro espírito, nos seus transe de inspiração, na linha demarcadora que limita o consciente objetivo e o sensitivo subconsciente lírico, místico e imaterial.” (DAMASCENO, 1958, p. 56). Nos versos baixos, observa-se uma instabilidade que demonstra a constância do mistério inteligível e mórbido:

Pois eu quero estar parado e sem nenhuma alteração,
sem te responder nem chamar, sem te dar nem pedir.
Sem relação com as outras coisas.

Eu, puramente eu.
E assim talvez te inquietes.
Talvez fiques mais próxima,
e indagues, e te comovas, e até sofras,
e te esqueças de todo o resto
e te gastes por mim
(MEIRELES, 2006, p.139)

Estas estrofes reiteram o drama interior, o que revela uma convivência entre o eu e o mundo que, na verdade, dá vida à força motriz que movimenta todo o poema. O sentimento em relação ao mundo é de mal-estar, um querer ficar em si puramente. O verso: “Eu, puramente, eu” traduz uma condição meditativa. Esse novo Otelo não quer ir para batalhas, lutas, grandes acontecimentos, não quer contar os grandes feitos, mas somente ficar “sem nenhuma alteração”. A busca pela autoafirmação e pela autenticidade são grandes questões para o eu lírico em meio à violência e ao conflito interno e externo em que ele está inserido. Apesar de promulgar sua constante singularidade, o eu lírico apenas consegue despertar inquietação naquele com quem fala. Esse anseio percebido no outro é evidenciado, mais propriamente, na segunda estrofe citada – “Pois eu quero estar parado e sem nenhuma alteração, / sem te ver nem chamar, sem te dar nem pedir. / Sem relação com as outras coisas.” –, em que a busca por uma identidade pessoal e pela criação de laços afetivos se demonstra tão presente diante de tal adversidade em escala mundial.

Em paralelo com Otelo, de Shakespeare, os versos citados irão retomar aspectos da peça a partir do momento em que Otelo passa a desconfiar de Desdêmona: duas circunstâncias farão com que o eu lírico sinta essa urgência *sui generis*, que, comparada com a peça, se dará pela desconfiança implantada por Iago, que faz com que Otelo suspeite de Desdêmona, quando não haveria razão para isso. A manipulação de Iago findará primeiramente na infidelidade de

Desdêmona para com o pai, citada anteriormente, quando o personagem afirma que “Ela enganou o pai para casar-se, / e, ao parecer temer o seu aspecto, / ela o amava” (SHAKESPEARE, 2017, p.418). Essa reiteração das ações de Desdêmona fará com que o mouro relembre o aviso de seu sogro.

Uma outra circunstância para esse ciúme e essa urgência se dá pelo local social o qual Otelo ocupa (por ser um homem negro, sem família nobre e de idade avançada), como ele mesmo pontua:

Quiçá por eu ser preto,
E faltar-me as artes da conversa
Dos cortesões, ou por estar descendo
Para o vale dos anos – mas nem tanto –
Ela foi-se, ofendeu-me, e ao meu alívio
Tem de ser odiá-la. Casamento
Maldito, que nos dá tais criaturas,
Mas não seus apetites! [...]
(SHAKESPEARE, 2017, p. 421)

É possível verificar, nos fragmentos citados, toda a pulsão de um ser que se abandona ao estatismo diante do movimento alheio. Constata-se que, assim como na peça, o poema evoca a voz de alguém que não se sente satisfeito consigo. Apesar de não explicitado nos versos quais são as razões para essa insegurança, quando se traça a relação existente entre os dois textos, é possível identificar que as inseguranças do eu lírico também são externas: são inquietações de uma vida não retratada, de algo que se passa por trás das linhas que compõem as histórias.

Nota-se que há o uso recorrente de imagens e metáforas que estão relacionadas ao movimento e ao não movimento, ao som e ao silêncio dos seres e das coisas, o corpo se materializa e desmaterializa, como se pode observar nas estrofes a seguir:

Caia o sono dos teus olhos,
junto com lágrimas,
e a cor que os iluminava,
com a chama incauta da tua alegria.

Caia o riso da tua boca,
misturado às palavras que os outros ouviram.
E o brilho dos teus cabelos se apague,
Com o pensamento que sempre te aurelou.
(MEIRELES, 2006, p.139)

Nestas duas estrofes, há uma retomada dos acontecimentos do ato IV, cena I. É perceptível uma voz que se direciona ao interlocutor num tom sugerindo amaldiçoar o outro. A impressão que fica é de desolação e perda, uma vez que cada sentindo é apresentado para

mostrar uma transformação advinda de um estado de alegria e vivacidade para um estado de tristeza e apagamento. A começar pela visão, a primeira estrofe evoca a perda da serenidade e tranquilidade, com a chama, que representa a alegria, se apagando e tornando tudo menos vívido e expressivo. A segunda estrofe faz alusão ao sentido da audição, sugerindo o riso compartilhado e que agora é ausente e perdido. A exploração dos sentidos corrobora a intensidade de transformação do “novo” Otelo, que busca uma possessão de sua amada, até mesmo ao ponto de deslocar de todos os seus sentidos. Ao analisar a cena à qual o trecho citado faz referência, encontraremos essa mesma esconjuração nos fragmentos que se seguem após Iago dizer que Desdêmona deu a Cássio o lenço que Otelo havia dado a ela:

E que ela apodreça, e pereça e vá para o inferno esta noite, pois não viverá; não, meu coração virou pedra; se o golpear, machuco a mão: ah, o mundo não contém criatura mais doce; poderia deitar-se ao lado de um imperador e determinar-lhe as tarefas. [...]
Que morra, digo apenas o que ela é: tão delicada com a agulha, musicista admirável. Ah, seu canto domina a selvageria de um urso; de espírito e fantasia tão finos e generosos. (SHAKESPEARE, 2017, p. 447-448)

Diante da tragédia, seja ela literária ou social, os versos citados de Meireles evocam a complexidade de ser humano. As referências aos olhos – “Caia o sono dos teus olhos – e à boca – “Caia o riso da tua boca” – revelam também a angústia e a perda da inocência e da vivacidade diante de uma tragédia, exprimindo, através das lágrimas e da falta de riso, a transformação do eu em relação ao mundo. Ambos os termos demonstram também uma percepção física e natural do mundo e das coisas, sendo que, ambos, remetem ao deus Sol:

O olho divino que tudo vê é ainda representado pelo Sol: é o olho do mundo, expressão que corresponde a Agni e que também designa o Buda. O olho do mundo é o buraco no alto do domo, porta do sol; o olhar divino que abraça o cosmo, mas igualmente a passagem obrigatória para a saída do cosmo. O olho correspondente ao fogo é relacionado com a sua função contemplativa de Amitabha. Seu trono é sustentado pelo pavão, cujas plumas são semeadas de olhos. (CHEVALIER, 2001, p. 654)

Por sua vez, também tendo sua simbologia correlacionada ao sol, a boca, além de ser a receptora do alimento e a evocadora das palavras, também será a imagem da força criadora e da insuflação da alma. Representando a força capaz de animar ou destruir, levantar ou derrubar, na tradição egípcia, é a boca a responsável por revelar que a vida do defunto é partilhada com o deus Sol (CHEVALIER, 2001, p. 133). Além disso:

O simbolismo da boca alimenta-se nas mesmas fontes que o do fogo, e apresenta, também, o duplo aspecto do deus indiano da manifestação – Ágni – criador e destruidor. A boca desenha, igualmente, as duas curvas do ovo

primordial: a que corresponde ao mundo do alto, com a parte superior do palato, e a que corresponde ao mundo de baixo, com a mandíbula inferior. Assim sendo, ela é o ponto de partida ou de convergência de duas direções, simboliza a origem das oposições, dos contrários e das ambiguidades. (CHEVALIER, 2001, p. 133)

Nesse sentido, os dois termos estão correlacionados com o poder do sol e do fogo, que pode unir ou destruir civilizações inteiras. Nesse sentido, esse novo Otelo possui em suas mãos o poder de toda e qualquer decisão, sendo a ele determinado o poder da oposição e da escolha. Todas essas simbologias determinam que toda a tragédia que se dará estava somente nas mãos de um único homem: Otelo.

Por fim, a respeito das últimas estrofes, observa-se a presença da rosa e do inferno:

Tudo assim!
Que até teu coração se desprenda
– rosa cortada! –
e caia em mim, para sempre.

Que importa ficar no fundo do inferno,
perdido, perdido, perdido,
se teu coração arder comigo
e se acabar com o meu fim?
(MEIRELES, 2006, p.139)

Constantemente retratada como simbologia do amor, a rosa, em sua primeira significação, é símbolo do renascimento de Adônis que, assim como os heróis de guerra, cai em batalha, mas renasce como uma forte roseira. Adônis representa a memória do sofrimento, a renovação de uma morte violenta por meio de uma rosa. Segundo Thomas Bulfinch, em *O livro de Ouro da Mitologia*, na realização de seu renascimento se “espalhou néctar sobre o sangue e, ao se misturarem os dois líquidos, levantaram-se bolhas, como uma lagoa quando cai a chuva, e, no espaço de uma hora, nasceu uma flor de sangue, como a da romã” (BULFINCH, 2021, p. 75). De acordo com Francisco de Assis Florêncio, no artigo “As Plantas e os Deuses da Mitologia”, “no que se refere a Adônis, por ter morrido na ‘flor da juventude’, a flor que o retrata também traz em si esta característica, pois suas frágeis pétalas se espalham ao serem atingidas por uma leve brisa” (FLORÊNCIO, 2017, p. 1646). Importa frisar que Desdêmona, assim como Adônis, é uma frágil rosa que terá sua morte desencadeada por ciúmes.

Na última estrofe citada – “Que importa ficar no fundo do inferno, / perdido, perdido, perdido, / se teu coração arder comigo / e se acabar com o meu fim?” – se encontra a primeira referência ao inferno, o que nos leva à análise de que o eu lírico, apesar de estar situado no inferno, diante das atrocidades da guerra, encontra, ali mesmo, a esperança ao poder estar ao

lado de seu amor. Essa aceitação, ao sucumbir nas profundezas do inferno, condiz perfeitamente com aquilo que diz Chevalier: “o inferno é o estado da psiquê que, em sua luta, sucumbiu aos monstros, seja por ter tentado recalca-los no inconsciente, seja porque aceitou identificar-se com eles numa perversão consciente” (CHEVALIER, 2001, p. 505). O inferno também representa a perda de esperança daqueles que tanto sofreram e sofrerão com os acontecimentos da guerra.

Em diálogo com a peça, veremos que os versos citados evocam o momento em que Otelo começa a consolidar seus planos contra Desdêmona. Observa-se que a expressão “Tudo assim!” revigora o anseio do eu lírico de realizar todas as inquietações anteriormente citadas, enfatizadas pela exclamação que segue a expressão, revelando um sentimento que mistura raiva, ciúme e angústia.

Os versos “Que até teu coração se desprenda/ – rosa cortada! – e caia em mim, para sempre”, se identificam com a cena I do quarto ato, quando Otelo agride Desdêmona:

OTELO: Apraz-me vê-la louca.
DESDÊMONA: Doce Otelo.
OTELO: Demônio.
(*Dá-lhe um tapa.*)
DESDÊMONA: Não mereci isso.
LUDOVICO: Em Veneza, senhor, não o crerão,
Se eu jurar que vi isso; é um despropósito,
Peça perdão, ela chora.
OTELO: Oh, demônio!
Se co’esse pranto ela emprenhasse a terra,
Gerava um crocodilo cada lágrima.
Fora daqui!
DESDÊMONA: Não fico, se o ofendo.
(*vai saindo.*)
(SHAKESPEARE, 2017, p. 451)

Além dessa cena, em que é retratada a primeira agressão física que Otelo realiza contra Desdêmona, também encontramos, nos símbolos utilizados por Cecília Meireles, uma menção aos pensamentos confusos da personagem, na cena II do ato V, em que Otelo presencia a imagem de Desdêmona dormindo, pouco tempo antes de matá-la:

OTELO: É a causa, sim, a causa, minh'alma,
Não a nomeio ante as castas estrelas:
É a causa; mas sangue não derramo,
Nem mancho sua pele, alva de neve
E lisa como a glória do alabastro;
Porém tem de morrer, senão trai outros.
Apago a luz e, então, apago a luz:
Se a ti eu sufocar, oh flama ardente,
Posso de novo restaurar-te a luz,
Se me arrependo; mas, se a você apago,
Molde sagaz na natureza excelsa,
Desconheço calor de Prometeu
Que a reacendesse: já colhida,
Não posso dar à rosa força viva;
Tem de secar; vou cheirá-la no galho
(*Beija-a.*)
Hálito quente assim quase me convence
A justiça a trair-se uma vez mais:
Se ficar assim morta, vou matá-la,
E amá-la depois: mais uma, a última,
E o doce mais fatal: agora choro,
Mas é pranto cruel, dor celestial
Que golpeia o que ama: ela desperta.
(SHAKESPEARE, 2017, p.477)

Apesar de não encontrarmos, na peça, uma clara referência ao inferno, ao compararmos os dois textos entenderemos que Otelo, assim como o eu lírico, expressa e reforça que não se importa em ficar no fundo do inferno, perdido, contanto que aquele para quem ele fala também esteja lá. Conforme P. Commelin, no livro *Mitologia Greco-Romana*), na mitologia grega e romana há uma região do inferno chamada “Inferno dos Maus” e sobre essa região diz-se o seguinte:

O inferno dos maus era o lugar das expiações; ali sofria o crime o seu justo castigo, onde os remorsos se apossavam das vítimas e onde se ouviam as lamentações e os gritos agudos de dor. Ali se via todo o gênero das torturas. Esta espantosa região, cujas planícies eram todas áridas e suas montanhas penedos e escarpas, encerrava tanques gelados e lagos de enxofre e pez em fervura, nos quais as almas eram sucessivamente submergidas e alternativamente sofriam as sensações do mais intenso frio e do maior calor. Era rodeada de pântanos lamacentos e fétidos, de rios de águas corrompidas ou abrasadas, que formavam uma infranqueável barreira e não deixavam às almas esperança alguma de consolo, fuga ou socorro. (COMMELIN, 1957, p. 182).

A razão para que essa região, dentre as quatro do inferno greco-romano, seja a escolhida pela poeta, se dá quando analisamos o andamento da peça. Na tragédia shakespeariana, Otelo acredita que Desdêmona é uma pecadora por tê-lo traído e, por isso, merece morrer, porém, ao

matá-la, Otelo também será um pecador. Sendo assim, os dois pertencerão a essa região do inferno onde sofreriam os castigos por seus pecados. Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (2013, p. 62) afirma que “a água é assim um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares”, sugerindo que esse elemento natural — aparentemente sereno e vital — abriga também uma dimensão profundamente trágica e melancólica, capaz de acolher o sofrimento humano em sua forma mais íntima. A imagem da água, especialmente quando associada a rios, mares e lágrimas, transforma-se então em símbolo da dor, da expiação e da passagem para outra realidade — não só física, mas também espiritual e psicológica.

Essa leitura permite reconfigurar a visão do “inferno dos maus” descrito por Commelin (1957, p. 182), que é povoado por rios fétidos, lagos de enxofre e barreiras líquidas intransponíveis. Tais águas, longínquas das águas vivificantes, representam uma materialização da dor e da condenação, uma “dipsomania da morte”, como afirma Bachelard ao comentar a melancolia suicida nos personagens de Poe. Essa ideia de que “o tempo cai gota a gota dos relógios naturais” amplia a imagem da eternidade do castigo: cada gota é uma hora de lamento, cada rio é um fluxo de arrependimento e perda.

No caso de Otelo, essa imagem da condenação líquida também pode ser evocada: ao decidir matar Desdêmona por acreditar na traição, Otelo mergulha, metaforicamente, nas águas turvas do inferno — um inferno que, assim como no poema de Meireles, é moldado não apenas por paisagens externas (rios de sangue, mares incendiados), mas por paisagens internas de culpa, dor e desespero. Ele se entrega à mesma lógica simbólica que guia o poema de Meireles: a de que estar condenado — “no fundo do inferno”, como o eu lírico sugere — é suportável, desde que se esteja com aquele ou aquela que motivou a queda.

Assim, tanto na poesia de Meireles quanto na peça de Shakespeare, e com o respaldo teórico de Bachelard, a água — corrompida, vermelha, estagnada — figura como esse elemento de mediação entre o humano e o abissal, entre a dor emocional e a punição mítica. O inferno aquoso de Commelin deixa de ser apenas geográfico para tornar-se psicológico e simbólico, e é nesse espaço que as personagens trágicas — Otelo, Desdêmona e o eu lírico — se encontram, afundadas não só em rios de sangue, mas em suas próprias lágrimas e delírios.

A segunda parte do poema possui uma composição textual que se volta constantemente para a descrição de cenários, concebendo a oportunidade de se construir a imagem daquilo que está sendo evocado:

Para as estrelas altíssimas,

olho da sombra, melancolicamente,
enquanto ela dorme,
pálida e quita,
toda paralela,
as pálpebras, os braços, os pés.

Um cílio não lhe estremece.
No límpido til da sua narina
Nem se sente o embalo do ar que alimenta o sonho.
(MEIRELES, 2017, p. 393)

Uma interessante concepção sobre a simbologia das estrelas dialoga com toda a primeira estrofe da segunda parte do poema e remete para as suas outras partes, uma vez que, segundo Chevalier, as estrelas são, segundo uma ideia mítico-religiosa, aberturas que representam as janelas do mundo:

Está implícita, também numa expressão muito difundida do simbolismo do acesso ao Céu através de uma porta estreita: o interstício entre os dois níveis cósmicos alarga-se só por um instante, na pequena dimensão de uma estrela, e o herói (ou o iniciado, o xamã etc.) deve aproveitar esse instante paradoxal para penetrar no além. (CHEVALIER, 2001, p. 405)

A simbologia relacionada à existência das estrelas revela uma possível leitura interpretativa para o poema. O segundo verso da primeira estrofe inicia-se com o verbo “olhar” no presente do indicativo (“olho”), indicando que eu lírico está observando alguém em segundo plano. Além disso, nota-se uma dualidade entre sombra e luz, sendo que a sombra, por um lado, é tudo aquilo que se opõe a luz, e, por outro lado, é a “própria imagem das coisas fugidas, irreais e mutantes” (CHEVALIER, 2001, p. 842).

No trecho da página 67, Bachelard (2013) afirma que “essas águas, esses lagos são nutridos pelas lágrimas cósmicas que caem da natureza inteira”, e descreve um universo impregnado por uma “tinta da dor universal”, que recai sobre os elementos naturais como um manto melancólico. Esse choro cósmico — vindo até mesmo do sol, que “chora sobre as águas” — transforma o mundo em matéria de tristeza, fundindo o lirismo com uma forma particular de “materialismo da imaginação”.

Esse conceito de “matéria humana” sonhada — onde o sonhador já não sonha imagens, mas matérias — encontra eco direto no poema de Meireles, especialmente na descrição da figura adormecida, “pálida e quita”, que repousa em uma cena estática e silenciosa, sob o olhar atento do eu lírico. O foco na imobilidade do corpo feminino (“Um cílio não lhe estremece”) e na ausência de movimento até no respirar, remete à melancolia profunda que permeia o espaço e o tempo poético. A narina que não embala o ar, por exemplo, é quase como a superfície de

uma água adormecida, translúcida, pronta para ser tingida pelas “lágrimas cósmicas” de Bachelard.

Além disso, a conexão entre o céu e o olhar do eu lírico, que se volta para “as estrelas altíssimas”, amplia essa percepção de um mundo onde a dor não é apenas sentida, mas emanada dos próprios elementos da natureza. A visão das estrelas, como lembra Chevalier (2001, p. 405), pode representar o acesso ao além por um instante tênue, e o verbo “olho”, no presente, reforça a abertura desse instante. Trata-se de um momento suspenso entre o real e o metafísico, em que o eu lírico parece observar não apenas o corpo adormecido, mas a fronteira entre a vida e a morte, entre o sonho e o absoluto.

Esse cenário, encharcado de melancolia e silêncio, se alinha perfeitamente à ideia bachelardiana de que “o romantismo alia-se aqui a um estranho materialismo” (BACHELARD, 2013, p. 67): um universo em que as lágrimas não são apenas metáforas, mas substâncias; em que o sofrimento se infiltra na própria textura do mundo. No poema, essa “substância do lamento” se traduz pela imobilidade, pela quietude, pela suspensão do tempo — como se o mundo fosse, ali, um lago escuro nutrido por dores cósmicas.

Importa ressaltar, ainda, os versos “No límpido til da sua narina / nem se sente o embalo do ar que alimenta o sonho”, nota-se uma alusão ao chamado “sopro da vida”, que também sugerem uma referência à alma que habita um corpo. Chevalier afirma que um dos principais símbolos alusivos à alma é o sopro, uma vez que “A própria etimologia da palavra relaciona-se ao sopro e ao ar, enquanto princípio vital” (CHEVALIER, 2001, p. 31), deste modo, ao contemplar um corpo já sem vida, não se pode sentir o embalo da alma, que conecta o ser à vida.

Ao observarmos o poema, nota-se, assim, que o eu lírico está diante de um corpo já sem vida. Nos primeiros versos, ele expõe que esse corpo está somente em estado de descanso, mas ao utilizar, na primeira estrofe, as palavras “pálida”, “quieta” e “paralela”, logo se percebe que esse corpo pálido, parado e estirado está morto. As percepções da segunda estrofe somente confirmam a hipótese que se levanta na primeira: a falta de movimento dos olhos e a falta da respiração são a confirmação da morte daquele a quem o eu lírico observa. Essas ponderações, que advém de um lugar de negação, continuarão a acontecer, pois, enquanto o corpo segue sem vida, o eu lírico indaga para quais lugares o mundo dos sonhos pode tê-lo levado:

E debaixo de seus olhos estão países,
de habitantes fluidos,
que mudam de rosto e voam!
E ela mesma comparece entre eles!
E falam-se, reconhecem-se, entendem-se!

Tão longe!
Nem as estrelas chegam a esses lugares instáveis,
de onda e nuvem, por onde as palavras e os fantasmas
misturam seus olhos, caminhando por dentro de si!

Sua sombra, seu rastro,
mesmo sem querer,
por aí ficam também, perdidos.
Expostos.
(MEIRELES, 2006, p.140)

A primeira referência a que nos remete esses trechos é a quarta região principal do inferno, os “Campos Elíseos”:

Os Campos Elíseos eram a morada feliz das almas virtuosas: reinava ali eterna primavera; a terra, sempre sorridente, cobria-se sem cessar de folhagens, verdor, flores e frutos. A sombra dos bosques embalsamados, das moitas, das roseiras, dos mirtos, amenizados pelo canto, pelo gorjeio dos pássaros; banhadas pelas águas do Letes, de doce murmúrio, as almas afortunadas gozavam o mais delicioso repouso e experimentavam perpétua juventude, sem inquietação nem dor. Deitados sobre leitos de asfódelo, planta de pálida folhagem, ou molemente reclinados sobre frescas relvas, os heróis contam uns aos outros suas façanhas ou escutam os poetas que exaltam os seus nomes em versos de encantadora harmonia. Nos Campos Elíseos, enfim, reuniam-se todos os encantos e prazeres, como no Inferno dos Culpados se acumulavam toda sorte de tormentos. (COMMELIN, 1957, p. 183).

Antes de tudo, concebemos aqui a ideia mitológica de infernos definida por P. Commelin, isto é, lugares subterrâneos para os quais vão as almas após a morte, para “receber o castigo das faltas ou o prêmio das boas ações” (COMMELIN, 1957, p. 181). As indicações do texto nos levam a acreditar que o eu lírico enxerga aquele corpo como afortunado, que passaria a eternidade desfrutando dos prazeres da vida após a morte. Na estrofe “E debaixo de seus olhos estão países, / de habitantes fluidos, / que mudam de rosto e voam! / E ela mesma comparece entre eles! / E falam-se, reconhecem-se, entendem-se!”, é exequível uma associação com as almas que se encontram nos “Campos Elíseos”, sendo que “habitantes fluidos” realiza uma alusão às almas. Ainda nesse trecho é abordada a questão da viagem que, na poesia de Cecília Meireles, é multifacetada, de forma que abrange o deslocamento físico, a travessia temporal e a exploração interior. Em *Ensaio sobre Cecília Meireles*, Leila V. B. Gouvêa,

menção que a viagem de Meireles é “intemporal não se destina a nenhum ponto de chegada, como as barcas vincentinas; a sua viagem é feita de canto imaterial, de uma poesia que é essência do seu ser, que é retribuição, que é, afinal, o seu mais profundo mito pessoal” (GOUVÊA, 2007, p. 127). Desse modo, através de imagens poéticas e de metáforas, Meireles convida o leitor a embarcar nessa jornada de reflexão e autodescoberta profunda sobre a existência humana.

A imagem da morte como viagem é profundamente enraizada tanto na poesia de Cecília Meireles quanto na filosofia poética de Gaston Bachelard. Em *A água e os sonhos*, ao refletir sobre o simbolismo da água como elemento mediador entre a vida e a morte, Bachelard declara: “A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco.’ Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos” (BACHELARD, 2013, p. 77). Aqui, a morte não é fim, mas transição. Um deslocamento fluido, poético, e até mesmo fabuloso, como ele diz, repleto de significação imagética e emocional.

Esse entendimento está intrinsecamente ligado à construção da segunda parte do poema de Cecília Meireles. O corpo observado pelo eu lírico, apesar de imóvel, silencioso e pálido, parece já estar em travessia. A morte, como Bachelard afirma, pode ser fabulosa — e o poema lhe confere exatamente essa fabulação, essa suavização imaginária por meio da poesia: “E debaixo de seus olhos estão países, / de habitantes fluidos, / que mudam de rosto e voam!” (MEIRELES, 2006, p. 140). Essa imagem remete diretamente ao devaneio bachelardiano do morto-navegador, aquele que partiu para sempre e cuja lembrança “tem sempre um porvir”, pois continua presente na imaginação e na sensibilidade dos vivos. A figura observada não é apenas um cadáver: é uma viajante etérea, que se comunica, que se desloca para um “além” simbólico.

Além disso, a concepção mitológica dos “Campos Elíseos”, segundo P. Commelin, reforça essa leitura: “reuniam-se todos os encantos e prazeres” (COMMELIN, 1957, p. 183), como se fossem o destino final dos virtuosos. O eu lírico parece acreditar que o corpo observado não caiu no esquecimento nem na danação, mas sim numa forma de eternidade lírica e serena. Isso se vê claramente no trecho: “Tão longe! / Nem as estrelas chegam a esses lugares instáveis, / de onda e nuvem, por onde as palavras e os fantasmas / misturam seus olhos...” — uma descrição que se alinha ao que Bachelard nomeia como o “Oceano Nox” das viúvas de frente branca, que vivem sonhando com os que se foram pelas águas, pela morte-partida (BACHELARD, 2013, p. 77).

E tudo isso converge para a concepção da viagem em Cecília Meireles como uma travessia simbólica que não se encerra no espaço físico. Como afirma Leila Gouvêa, sua poesia apresenta uma viagem “intemporal” e “de canto imaterial”, que se configura como um “mito pessoal” (GOUVÊA, 2007, p. 127). Nesse contexto, a morte não é ruptura, mas deslocamento profundo da consciência — uma travessia de águas, de sombras, de sonhos. A voz poética, portanto, não observa apenas um fim, mas participa de uma passagem: silenciosa, fluida, cósmica — e profundamente humana.

O segundo verso seria uma insinuação sobre a eterna juventude que essas almas experimentam ao chegarem lá; e o terceiro e quarto versos referem-se às almas virtuosas e aos heróis com os quais aquela para quem o eu lírico direciona a sua fala irá conviver. Nessa estrofe, se constrói uma possível referência ao local onde se encontram esses infernos, sendo que estes, para a mitologia greco-romana são lugares subterrâneos que estão situados a uma incomensurável distância: “Debaixo da Grécia e da Itália, estendem-se até os últimos confins do mundo então conhecido; e da mesma maneira que a terra era limitada pelo rio Oceano, eles estavam circunscritos e limitados pelo reino da Noite.” (COMMELIN, 1957, p. 181). Ademais, os versos “de onda e nuvem, por onde as palavras e os fantasmas/ misturam seus olhos, caminhando por dentro de si” fazem alusão aos poetas situados nos “Campos Elíseos”, que cantam e aclamam seus nomes em versos harmoniosamente.

Ainda a respeito da significação da água na passagem da vida para a morte, Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, dirá que a água possui movimento que nos convida a uma viagem jamais feita:

Se quisermos restituir ao seu nível primitivo todos os valores inconscientes acumulados em torno dos funerais pela imagem da viagem pela água, compreenderemos melhor o significado do rio dos infernos e todas as lendas da fúnebre travessia. Costumes já racionalizados podem confiar os mortos ao túmulo ou à pira; o inconsciente marcado pela água sonhará, para além do túmulo, para além da pira, com uma partida sobre as ondas. Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água. (BACHELARD, 1998, p. 78)

Deste modo, todas as almas deverão passar pela barca de Caronte para que sua viagem pelos rios do submundo seja realizada. Essa pertinente explicação interliga-se com o expressão do eu lírico nos versos em que exclama “E debaixo de seus olhos estão países / de habitantes fluidos/ que mudam de rosto e voam! / E ela mesma comparece entre eles! / E falam-se, reconhecem-se, entendem-se!” (MEIRELES, 2017, p. 393). Continuando a expressar que a alma daquele corpo se mistura a outras almas que também navegam em direção ao submundo,

o eu lírico prossegue: “Tão longe! / Nem as estrelas chegam a esses lugares instáveis, / de onda e nuvem, por onde as palavras e os fantasmas/ misturam seus olhos, caminhando por dentro de si” (MEIRELES, 2017, p. 393).

Até então, o tom da segunda parte do poema expõe melancolia por parte do eu lírico, que se movimenta numa fronteira entre aceitar e não aceitar a morte daquele a quem observa, porém, as próximas estrofes virão revelar um discurso voltado para o egoísmo:

Porventura estarei também algumas vezes
nesses vagos aléns
que a esperam, chamam e levam?
Outros olhos meus a acompanharão, sem que me lembre,
por entre os ares que a abraçam,
que a envolvem, que a bebem?

Oh! porque eu sei que ela é bebida por um remoto lábio
inalcançável,
esta que dorme aqui, pálida e paralela,
esta que jaz, fina e doce,
como um vestido de seda caído.

Se eu gritar seu nome,
se bater no seu peito, liso e frágil,
então, num suspiro vagaroso,
regressará de onde estava
Levantará as pálpebras, para dizer que chegou.
E - como quem vem à janela –
Para perguntar o que lhe querem. Por quê?

E eu mirarei com mágoa seus olhos claros, recém-chegados.
E alguma coisa estará faltando nela,
que nunca, nunca se há de recuperar.

E, ao longe, sentirei, transtornados,
inconsoláveis como eu,
tontos de sua solidão,
os ares que se afeiçoaram à sua figura,
subitamente devolvida ao meu poder.
(Idem, p. 393-394)

Os símbolos encontrados nas estrofes citadas nos levam a inferir, novamente, uma alusão ao texto shakespeariano *Otelo, o Mouro de Veneza*, uma vez que os primeiros versos evocam o trecho em que Otelo alega que o que fez com Desdêmona há de “banir do céu minh’alma, pro diabo agarrar” (SHAKESPEARE, 2017, p. 491). Por essa razão, ele se questiona se também se situará nesse “vago além” em que espera por Desdêmona. Além disso, a segunda estrofe faz menção aos dizeres de Otelo a respeito de Desdêmona, quando se dá conta da confusão e da morte causada por seu ciúme injustificável: “Agora, como está? Moça infeliz,

/ Branca de linho; / [...] Fria, menina, / Como a sua pureza.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 491). Os versos “porque eu sei que ela é bebida por um remoto lábio/ inalcançável” evocam o trecho “Agora, como está?”, mencionando o local inalcançável, em vida, em que Desdêmona se encontra. Os versos “esta que dorme aqui, pálida e paralela, / esta que jaz, fina e doce” aludem ao fragmento “Fria, menina, / Como a sua pureza”, pois ambos os trechos se referem à figura de Desdêmona morta, estirada na cama, com toda a sua doçura e pureza que nunca foram dela tiradas. O último verso, “como um vestido de seda caído.”, remete à “Moça infeliz,/ Branca de linho”, ainda insinuando a figura de Desdêmona que se assemelha à um tecido caído, sem vida e infeliz.

Por fim, na última estrofe do poema, nota-se o reconhecimento ao caminho que o eu lírico percorrerá para chegar ao Inferno dos Maus, citado anteriormente. Os quatro principais rios do Inferno, segundo P. Commelin, (Cf., 1957, p. 184), são o rio Estige, o rio Arqueronte, o rio Cocito e o rio Flegeton, dentre esses, nos atentaremos ao Arqueronte e ao Flegeton. O Arqueronte, segundo P. Commelin, é um rio por onde “as almas passavam sem esperança de regressar. Seu nome em grego significava Tristeza e Aflição” (COMMELIN, 1957, p.185), e o rio Flegeton, por sua vez, “arrastava torrentes de lava sulfurosa. Atribuía-se-lhe as mais molestas qualidades. Seu curso, muito longo e em sentido contrário ao Cocito, rodeava o Inferno dos maus” (COMMELIN, 1957, p.185). O Arqueronte será o destino das diversas almas que o eu lírico afirma que estarão juntamente a ele, todas tristes, solitárias e desoladas pela descrença acerca do retorno. No que concerne ao Flegeton, este está correlacionado com o inferno dos maus, região infernal para qual o eu lírico, e o personagem de Otelo na peça, acreditam que serão condenados.

Em virtude dos argumentos apresentados, entende-se que Cecília Meireles, em “Solilóquio do Novo Otelo”, retomou as principais imagens e representações da personagem Otelo de *Otelo, o mouro de Veneza*, de modo que é possível reconhecer nos versos os trechos exatos da peça, além de fazer uso de outros elementos e mecanismos na escrita no poema, definindo, assim, a sua visão enquanto leitora de William Shakespeare e as manifestações do dramaturgo que optar por acolher em sua escrita. O trabalho de citação é uma abordagem intrínseca à poesia da poeta, uma vez que antes de perceberem-se os intertextos, os poemas criam textos que inventam uma tradição e um tipo de leitura. Ao afastar-se do texto original, Cecília Meireles possibilita a leitura e o entendimento da obra em si. Reiteramos, ainda, que na poesia de Cecília Meireles ressoa um patrimônio arcaico, mítico e universal, não deixando

dúvidas da leitora que ela foi e da forma como em seus poemas se revelam o trabalho com a musicalidade e a imagem, trazendo inúmeras possibilidades de interpretação de suas palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As palavras aí estão, uma por uma:
porém minha alma sabe mais.
(MEIRELES, 2017, p. 511)¹⁷*

No ano de 2024 completa-se 60 anos da morte de Cecília Meireles, e suas palavras continuam tão atuais quanto foram no momento em que ela as escreveu. A escrita de Cecília Meireles, seja ela poética ou não, possui imensa força, suas palavras permanecem ecoando por todos os cantos a que seus livros chegam e transformam. Nesta dissertação foi possível observar de que maneira sua palavra permanece atual, mas a pesquisa não se encerra aqui, uma vez que tantos outros cantos cecilianos podem ser lidos e interpretados com um olhar no presente e outro no passado.

A nossa pesquisa termina, mas não se acaba. As escolhas aqui feitas demonstram que tanto mais há para se pesquisar e para se falar sobre Cecília Meireles. Os fios que entrelaçam sua poesia com sua crônica precisam ser cuidadosamente desembaraçados, a fim de que percebamos o cuidado com que a poeta e cronista entreteceu cada uma de suas palavras para que nós, leitores e pesquisadores, pudéssemos encontrar em suas palavras as respostas para nossas diversas perguntas.

Cecília Meireles nos mostra através de suas crônicas que somos, enquanto humanos, nada mais do que as lutas que enfrentamos, as batalhas que encaramos, vencemos e perdemos sem ousar olhar para trás. Dentre essas lutas, a cronista nos encanta com suas palavras acerca da educação, perpassando diversos âmbitos e temáticas, e concluindo que há limites para a transformação do mundo, mas estes podem ser ultrapassados por educação, esta sim transformadora de pessoas, que por sua vez terão artifícios para transformar a sociedade.

Do mesmo modo, enfatizamos que a poética de Cecília Meireles, apesar de muito lírica, também aborda mensagens que visam a modificação do mundo. Desde seus primeiros poemas, a poeta reflete sobre a condição do ser humano, sobre o gesto de abrir e fechar portas que não pode ser evitado.

Um caminho meticulosamente traçado, que buscou observar de que maneira a escrita de Cecília Meireles se manifesta em diversos gêneros e diversas épocas. Com a ajuda da pesquisa e leitura de cartas enviadas pela autora, percebemos que as defesas e críticas tecidas em crônicas

¹⁷ Poema “Interpretação”, do livro *Mar absoluto e outros poemas* (MEIRELES, 2017, p. 511)

e poemas não ficam somente no papel, muito pelo contrário, tratava-se de uma postura intrínseca à autora, que compartilhava com seus amigos mais próximos a sua indignação com os políticos e com a ordem das coisas que vigorou em seu momento histórico.

Afirmando-se diante de uma sociedade que depois negaria sua imagem, sua literatura, suas palavras, Meireles não teve medo de criticar aqueles que iam contra a mudança através da educação.

Finalmente, por meio da leitura interpretativa de um poema, também foi possível perceber que a literatura viveu acesa na mente da poeta. Mediante “Solilóquio do novo Otelo”, Meireles expôs uma sociedade excludente, violenta, e que, embora a passagem dos anos (séculos...), nunca se renova de fato. Seu discurso poético, apesar de lírico, é também politizado e bem colocado nas pequenas coisas que precisam de uma observação mais acurada para serem percebidas.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Patricia Vianna Lacerda de. *Crônicas de Cecília Meireles: leitura e literatura em prol da renovação educacional (1930-1933)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- ALÓS, Anselmo Peres. “Texto literário, texto cultural, intertextualidade”. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 4, n. 6, março de 2006. Disponível em: [www.revel.inf.br]. Acesso em: 20 de out. de 2023.
- ALVES, Daniela Utescher. *A crônica de Cecília Meireles: uma viagem pela ponte de vidro do arco-íris*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Moderna, 2015.
- BACHELARD, Gaston *et al.* *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARROS, E, Fiorin (org.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução: Ivo Storniolo, Euclides Martins Balacin. Brasília: Paulus, 1991.
- BLOOM, Harold. *A invenção do humano*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOTTICELLI, Sandro. *The birth of Venus*. 1483-1485. Têmpera sobre tela 1,72 m x 2,78 m. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=pt-BR&avm=2. Acesso em: 28 de jan. de 2023.
- BRASIL, Decreto nº 19.941, de 30 de Abril de 1931. Dispõe sobre a instrução religiosa nos cursos primário, secundário e normal. Rio de Janeiro, Seção 1 de 06/05/1931. *Diário Oficial da União*.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.
- CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. cap. 3, p. 81-103.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CENTEVILLE, Valéria; ALMEIDA, Thiago de. “Ciúme Romântico e a sua Relação com a Violência”. *Psicologia Revista*, São Paulo, v. 16, n. 1/2, p. 73-91, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA., 2001.

COMMELIN, P. *Mitologia greco-romana*. Salvador: Progresso, 1957.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Alexandre Dutra Gomes da; RESENDE, Dordania de Souza; REIS, Joanna Brown Wetter de Oliveira. “A dinâmica psíquica do suicídio sob a perspectiva do desnudamento do Eu na melancolia”. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 41, n. 78, p. 35-44, dez. 2019.

CUMMING, Robert. *Para entender arte*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DAMASCENO, Darcy. *De Gregório a Cecília*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do Sensível e do Imaginário”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 10-67.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Miguel João Fernandes. *O retrato de Adonis*. 2004. Tese de Doutorado (Doutorado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. *Poesia e estilo de Cecília Meireles: a pastora de nuvens*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

FLORENCIO, Francisco de Assis. “As Plantas e os deuses da mitologia”. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XXI, ed. 3, p. 1630-1647, 2017.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a morte e a guerra*. Tradução: Arthur Morão. Covilhã: LabCom, 2009.

GAGNEBIN, J. M. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 125–133, 2016.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDSWORTHY, Adrian. *Antônio e Cleópatra*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.

GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 25.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LAMEGO, Valéria. *Farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *A poesia da literatura brasileira: do barroco ao modernismo*. Goiânia: Kelps, 2020.

LÔBO, YOLANDA. *Cecília Meireles*. Recife: Editora massangana, 2010.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. *Inventário de delicadezas: desenho, poesia e memória em Cecília Meireles*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LOPES, Renata Carneiro; OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo comparativo das edições do livro Vaga Música de Cecília Meireles*. São Paulo: FAPESP, 2004.

LOWEN, Alexander. *Narcisismo: negação do verdadeiro Self*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2018.

MEDEIROS, Fernanda & LEÃO, Liana de Camargo (org.). *O que Você Precisa Saber Sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

MEIRELES, Cecília. [Correspondência]. Destinatário: Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, 26 mar. 1947. Carta.

_____. *Crônicas de Educação* v. 1. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Crônicas de Educação* v.2. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Crônicas de Educação* v. 3. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Crônicas de Educação* v. 4. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Crônicas de Educação* v. 5. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Crônicas de Viagem* v.1. São Paulo: Global, 2016.

_____. *Crônicas de Viagem* v. 2. São Paulo: Global, 2016.

_____. *Crônicas de Viagem* v. 3. São Paulo: Global, 2016.

_____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Poesia Completa* v.1. São Paulo: Global, 2017.

_____. *Poesia Completa* v. 2. São Paulo: Global, 2017.

MELO, Eannisdeyla De Medeiros Lopes Da Costa. *Ciúme Patológico: a síndrome de Otelo*. Arquimeres - RO: [s. n.], 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MENDES, Karla Renata. *Cecília Meireles e a revista Presença: a tradição como herança*. Via Atlântica, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 248–277, 2020. DOI: 10.11606/va.v0i37.169004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/169004>. Acesso em: 6 maio. 2025.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOURA, MURILO MARCONDES. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORAES, Camila De Freitas; MADEIRO, Roseane Torres De. “Violência Conjugal e Ciúme Numa Perspectiva Psicanalítica a Partir de ‘Otelo – O Mouro De Veneza’”. *Psicanálise & Barroco em Revista*, [S.l.], v. 16, n. 1, p. 79-95, dec. 2018. ISSN 1679-9887.

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

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PIMENTA, J. S.; MIGNOT, A. C. *Antagonismos e resistências Cecília Meireles na imprensa carioca (1930-1933)*. *Revista História da Educação*, [S. l.], v. 27, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/126871>. Acesso em: 6 maio. 2025.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

RAGUSA, Giuliana. “Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia”. *Letras clássicas*, [S. l.], p. 109-130, 6 dez. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p109-130>. Acesso em: 20 de out. de 2023.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SANTOS, Eduardo Ferreira. “Ciúme e crime: uma observação preventiva”. *Psic: Revista da Vetor Editora*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 74-77, 20 mar. 2021.

SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare: Tragédias*. Tradução: Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare: Peças Históricas*. Tradução: Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SOUZA, Ida Vicencia Dias de. *O teatro poético de Cecília Meireles*. 2006. Tese de Doutorado (Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TURCHI, M. Z. “As faces do amor em Otelo”. *Signótica*, Goiânia, GO, v. 22, n.1, 2010.