

DULCILENE BRITO LOPES

**O EROTISMO EM *VIAGEM*,
DE CECÍLIA MEIRELES**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio de 2013**

DULCILENE BRITO LOPES

O EROTISMO EM *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo
Camargo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio/2013

L864e Lopes, Dulcilene Brito.
O erotismo em *Viagem*, de Cecília Meireles [manuscrito] / Dulcilene Brito
Lopes. – 2013.
104 f. il.

Bibliografia: f. 102-104
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,
2013.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

1. Literatura Brasileira – Erotismo - Tradição. 2. Modernidade. 3. Meireles,
Cecília, 1890-1954 – *Viagem* – Análise I. Camargo, Fábio Figueiredo. II.
Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada “**O EROTISMO EM VIAGEM, DE CECÍLIA MEIRELES**” de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Dulcilene Brito Lopes** orientada pelo professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo - Presidente da Banca – (Unimontes)

Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Cintra – (UFU)

Prof^a. Dr^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 27 de junho de 2013.

Dedico este trabalho a minhas amadas filhas, como exemplo de força de vontade, coragem e perseverança nos objetivos de vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus e à espiritualidade pelo dom da sabedoria e pelos inúmeros momentos de consolo e iluminações.

A meus pais, por terem me criado dentro da ética em todos os sentidos e, especialmente, à lembrança de minha saudosa mãe, pelos exemplos de perseverança, profissionalismo, pelo exemplo de vida e, principalmente, por fazer-me acreditar que somos capazes de realizar nossos ideais.

Às minhas amadas filhas pela compreensão em minhas ausências, pelo amor incondicional e pela força, ânimo e alegrias sempre. Saibam que vocês fazem parte de minha essência de vida e são para mim presentes de Deus.

Aos meus amados irmãos, pela força e entusiasmo para seguir em meus ideais.

A Neto, pela dedicação, companheirismo e amor.

Ao meu orientador, Fábio, pela compreensão, paciência e dedicação em orientar-me com tamanha sabedoria, saiba que você me foi enviado por Deus, pois não acredito em acasos. Também pela sua determinação pessoal, que para mim é exemplo de vida, te admiro, respeito e serei sempre grata.

A todos vocês agradeço!

Aprendi com a primavera
A me deixar cortar
E a voltar sempre inteira
Cecília Meireles.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa analisa a presença do erotismo na poesia de Cecília Meireles. A pesquisa fundamentou-se teoricamente nas definições e análises de Octavio Paz e George Bataille, no que se refere ao erotismo. Fez-se uma releitura da trajetória poética de Cecília Meireles, levada pela síntese entre o Modernismo e a tradição. Para a análise do fenômeno erótico em sua obra, a pesquisa selecionou um *corpus* de onze poemas extraídos do livro *Viagem*, que deu início à sua fase poética da maturidade, segundo a crítica. Concluiu-se que o erotismo se manifesta numa linguagem marcada pelo simbolismo, pela metáfora dos corpos e pelas imagens vivas relacionadas à natureza. Concluiu-se também que a divisão entre o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações, presentes na teoria de George Bataille, servem de chave de leitura para o erotismo na poesia de Cecília Meireles.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Erotismo. Cecília Meireles. Tradição e Modernidade. Poesia.

ABSTRACT

This research analyzes the presence of the phenomenon of eroticism in Cecilia Meireles' poetry. The research was based on theoretical definitions and analyzes of Octavio Paz and George Bataille, in relation to eroticism. This study have made a poetic retelling of the history of Cecilia Meireles's poetry. This poetess was taken by the necessity of synthesis between modernism and tradition. For the analysis of the erotic phenomenon in her work, we selected a *corpus* of eleven poems from the *Viagem*, that began poetic maturity stage of the author. It was concluded that eroticism manifested in language marked by symbolism, the body metaphor and the vivid images related to nature. It was also concluded that the division between eroticism of the bodies and eroticism of the hearts, from the thought of George Bataille serves as key reading for the Cecilia Meireles' erotic poetry, marking a new path to the criticism of poetry by this author.

Keywords: *Viagem*. Eroticism. Cecilia Meireles. Tradition and Modernity

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1: As fronteiras do erotismo e sua presença em <i>Viagem</i>	11
1.1 Tentativas de definição do fenômeno erótico	12
1.2 Sexualidade e erotismo	15
1.3 Três formas de erotismo: sagrado, dos corpos e dos corações	20
Capítulo 2: A poética de Cecília Meireles: uma “viagem” pela trajetória artística à luz da crítica	33
2.1 Cecília Meireles: entre versos e re-versos	34
2.2 Do exercício poético de <i>Espectros</i> à maturidade de <i>Viagem</i>	42
2.3 Do lugar do erotismo na poesia de Cecília Meireles	47
Capítulo 3: O erotismo em <i>Viagem</i>: desnudamento dos corpos e dos corações	53
3.1 O corpo erótico no corpo do texto poético: escritura e êxtase.....	54
3.1.1 O erotismo dos corpos	57
3.1.2 O erotismo dos corações	83
Considerações Finais	101
Referências	103
Anexos	112

INTRODUÇÃO

Cecília Meireles exercitou-se no verso musical, explorando sensações trazidas do âmago da vaguidão e do indefinível. Trouxe o Simbolismo para a cena modernista e deu-lhe um novo esplendor, uma nova assinatura, circulando aqui e ali, entre um e outro poema, entre um e outro livro, em meio a presenças espirituais, um interesse não menos importante pelo social. A sugestão que já aparece em “Espectros”, poema de seu primeiro livro, publicado quando tinha dezoito anos, ganha força e melancolia nos livros da maturidade.

As enciclopédias costumam sublinhar seu nome comprido, causando certo estranhamento. Cecília Benevides de Carvalho de Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1901. Morreu em 1964 na mesma cidade que a viu nascer. Perdeu os pais ainda bem cedo. A avó educou-a. Em 1917 graduou-se no magistério. Dedicou-se intensamente à educação. Trabalhou no ensino básico e no ensino superior. O folclore encontrou nela um interesse franco e prestigioso. Como jornalista, escreveu artigos e matérias a respeito da educação, folclore e literatura.

Seu nome encontra espaço também no ineditismo de algumas ações. Foi ela quem criou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro. Tornou-se a primeira mulher a receber o prêmio da Academia Brasileira de Letras pela publicação de um livro. Os versos de *Viagem* garantiram-lhe o prêmio em 1939. O gosto pelas jornadas a outros países fincou âncora em seu espírito curioso e inquieto. Visitou os Estados Unidos, a Europa, o Oriente. Ensinou Literatura na Universidade do Texas em 1940. Na maioria das fotografias em preto e branco em que ela aparece, ao contrário da nota melancólica de seus poemas, sobressai um rosto vívido, marcado por um sorriso largo e uma boca bonita.

Meu encontro com Cecília Meireles ocorreu antes de eu entrar para a faculdade. Lembro do meu apreço por algumas poesias dela em minha juventude. Mas lembro também que eu lia com certa intimidação poemas como “Motivo”, que mais tarde me despertaria outras sensações na voz do cantor Fagner; poemas como “Excursão”, que despertaram a intuição que me levou, anos mais tarde, ao tema desta pesquisa; ou ainda “Retrato”, de expressão tão melancólica, além de muitos outros.

Após a graduação, no exercício da profissão, eu costumava listar alguns poemas de Cecília Meireles para o trabalho em sala de aula, com meus alunos de Ensino Médio. Explorando os gêneros literários, bimestralmente experimentava com os alunos a leitura de narrativas, textos dramáticos e obras de poesia lírica. Depois de certo fracasso quando indiquei o livro *Vaga Música* a uma turma do segundo ano do Ensino Médio, decidi reler *Viagem*, tentando encontrar outra linha de trabalho com meus alunos. Não queria desistir de ensinar a poesia de Cecília Meireles em minhas aulas. Sua poesia me atraía, apesar da intimidação. Foi com essa releitura que despontaram as suspeitas de que por trás da melancolia e de certa angústia existencial, palpitavam os sinais marcantes de um erotismo fascinante. Com esse novo olhar, percebi também que a intimidação que me acompanhara sempre nas leituras que eu fazia, desfolhava-se, evanesceia.

No curso de mestrado em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, não hesitei. Elaborei o projeto de pesquisa e insisti em sua aceitação pela banca de professores. Tinha inicialmente o título pomposo de “Procedimentos imagéticos e simbólicos da poesia de Cecília Meireles e sua relação com o erotismo.” Com as leituras e releituras dos autores com que fundamentei esta dissertação, com a releitura dos poemas de *Viagem*, e com a prudente orientação do professor Fábio Figueiredo Camargo, fomos lapidando melhor o objeto de pesquisa.

Desse modo, o objetivo geral passou a ser unicamente analisar o erotismo do livro *Viagem*, erotismo que vinha despontando e tomando forma cada vez com mais expressividade, por intermédio do método de leitura e análise dos poemas. Tomei como *corpus* onze poemas, nos quais pulsam com ênfase particular o erotismo na obra da autora.

Esta pesquisa mostra uma importância capital para os estudos literários, seja no campo da poesia lírica, porque destaca procedimentos e imagens pelas quais se traduzem o fenômeno erótico, seja na ordem dos estudos da poesia de Cecília Meireles, que põem em relevo um olhar crítico, que, se não é novo, aprofunda sob uma nova perspectiva a análise de um tema que não costuma ser incisivo nos estudos críticos da obra poética da autora de *Retrato Natural*. Ademais, por situar-se no campo da tradição e modernidade, este trabalho de pesquisa procura ilustrar sua análise consagrando especial atenção ao exercício poético de Cecília Meireles, que se ampara no contraste da tradição literária portuguesa no interior do próprio Modernismo. Ela soube lidar com

especial destreza com a dialética de ruptura e síntese, amalgamando com maestria o ecletismo de suas leituras, apontadas por muitos críticos.

Assim, no Capítulo 1, denominado “As fronteiras do erotismo e sua presença em *Viagem*”, procuramos analisar algumas tentativas de definição do fenômeno erótico. Buscamos distinguir campos tão próximos, porém tão diferentes como sexualidade, erotismo e pornografia. Nesse capítulo, buscamos também dar maior ênfase às definições de Octavio Paz e George Bataille, com os quais fundamentamos a divisão de dois tipos de erotismo marcantes na obra de Cecília Meireles, quais sejam, o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações.

O Capítulo 2, denominado “A poética de Cecília Meireles: uma ‘viagem’ pela trajetória artística à luz da crítica”, analisamos a trajetória poética da autora de *Mar Absoluto*, desde as obras iniciais, inclusive as que foram renegadas por ela, até aquelas da fase de maturidade. Senti que esse amplo olhar sobre sua obra poética nos ajuda a compreender seu estilo, seus temas, suas preferências e por trás deles o erotismo. Nesse Capítulo, fizemos não só nossa própria exploração do conjunto da obra poética de Cecília Meireles, como também revisamos a literatura crítica a respeito do erotismo na poesia dessa autora. Além disso, destacamos a necessidade de se garantir uma maior profundidade e uma maior propriedade na análise do fenômeno erótico nos poemas de Cecília Meireles, que não havíamos encontrado nas obras que tratam desse tema na poesia da autora.

No Capítulo 3, denominado “O erotismo em *Viagem*: desnudamento dos corpos e dos corações”, procuramos garantir essa propriedade na análise do fenômeno erótico nos *corpora* compostos pelos poemas escolhidos, integrantes do livro *Viagem*. Para tanto, dividimos a análise em duas partes. Na primeira, selecionamos para a análise do erotismo dos corpos os seguintes poemas: “Noite”, “Excursão”, “Acontecimento”, “Perspectiva”, “Desamparo” e “Êxtase”. Para a análise do erotismo dos corações, selecionamos os seguintes poemas: “Serenata”, “Destino”, “Conveniência”, “Murmúrio” e “Canção”.

Nas Considerações finais, fizemos uma síntese de todo o trabalho de pesquisa apontamos as conclusões, assim como a necessidade de se dar prosseguimento a um objeto de estudo que apenas se inicia na fortuna crítica de Cecília Meireles.

Capítulo 1
AS FRONTEIRAS DO EROTISMO E SUA
PRESENÇA EM *VIAGEM*

1.1 Tentativas de definição do fenômeno erótico

Conforme apresentação feita na introdução desta pesquisa, o nosso propósito é investigar, dentro da obra *Viagem*, de Cecília Meireles, a questão do erotismo. Assim, a fim de melhor compreender o nosso objeto de estudo, faz-se necessário um olhar mais específico acerca dos conceitos de “erotismo” para, a partir destes, analisar melhor o nosso objeto investigativo: os poemas componentes da obra selecionada. No entanto, como diversos autores já se debruçaram sobre a conceituação de erotismo, vamos perpassar apenas aquelas análises que mais se aproximam daquilo que pretendemos discutir ao longo desta pesquisa. Por isso, será dada maior ênfase às teorias de Octavio Paz e George Bataille.

Buscou-se intensamente na história da humanidade a definição e a classificação do fenômeno erótico, sempre diante do desafio e da necessidade de delimitar suas fronteiras. Alguns pesquisadores foram em busca da revelação do que seja erotismo demandando os níveis mais altos de sua verbalização ou da demonstração de seus impulsos enquanto vida e caos. No entanto, corre-se o risco, nesse caso, de confundi-lo com a pornografia, da qual o erotismo se distingue “[...] pelo seu caráter estético e, às vezes, por seu simbolismo místico.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 377).

A historiadora Luciana Rosar Fornazari Klanovicz (2009), em seu artigo “*Erotismo e mídia: pontos de partida para uma análise histórica*”, postula:

O erótico é uma construção sociocultural, ligado às estruturas de poder que permeiam a experiência. A relação entre poder e erotismo só é entendida situando o erótico em relação a outros sistemas que examinamos. Ele é um sistema alternativo àqueles campos da sexualidade, do desejo, e do gênero. (KLANOVICZ, 2009, p. 3).

Luciana Klanovicz começa por definir uma fronteira entre o erotismo e a natureza. O erotismo, segundo a autora, é social e cultural, internaliza-se nas relações sociais e, sendo cultural, é constantemente reinventado. Além da fronteira com a natureza, essa estudiosa separa-o de outros sistemas e o vê como uma forma de poder, situado alternativamente em paralelo, ou até mesmo em confronto, com outros campos da sexualidade. Mas, como veremos adiante, conceituar o erotismo como forma de

poder, é uma maneira simplista de encarar o fenômeno, muito mais rico, criativo e causador de fortes rupturas nos demais sistemas culturais. Ainda assim, muitos o confundem com outros campos da sexualidade, como, por exemplo, a pornografia.

O assunto é controverso. O poeta José Paulo Paes (2006), por exemplo, separa erotismo de pornografia. Para ele, a pornografia busca a sensorialização da carne, enquanto, por outro lado, o erotismo apela para o intelecto. Contudo, não é possível verificar essa mesma distinção em outros autores que tentaram unir e, ao mesmo tempo, afastar os dois campos. É o que acontece com Alexandrian, em sua tentativa de definição:

A nova forma da hipocrisia insiste em dizer: se este romance ou este filme fosse erótico, eu me inclinaria diante de sua qualidade, mas é pornográfico, por isso eu o rejeito com indignação. Esse raciocínio é tanto mais inepto quanto ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro. E com razão: não há diferença. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

O autor supracitado procura desfazer, de saída, qualquer esforço de distinção ou de separação entre o pornográfico e o erótico. Para ele ambos os campos se definem exatamente porque não existem diferenças entre si. Portanto, procurar essas diferenças seria inépcia ou, em outras palavras, seria gastar esforço em vão. Mas Alexandrian cai naquela espécie de perplexidade de que fala Lúcia Castello Branco (2004) sobre quem se aventura na trilha do deus Eros, na tentativa de defini-lo, classificá-lo ou abordar seus domínios imprecisos.

Essa perplexidade manifesta-se na contradição de Alexandrian que, após afirmar a identidade entre pornografia e erotismo, apressa-se em distingui-los, apontando o erotismo como descrição valorizada em função do amor e do fato social. Para ele, erotismo é a pornografia com algo a mais. Para sair da contradição, oferece a seguinte alternativa:

É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a

ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Desse modo, o autor procura escapar de sua contradição desenvolvendo uma tipologia que envolve o erotismo, a pornografia e o obsceno, deixando escapar nas entrelinhas uma espécie de hierarquia em que situa o obsceno na parte de baixo de sua tabela. Ao mesmo tempo, inferimos que o autor em questão, sem citar um gênero, que seria a sexualidade, aponta as espécies que fariam parte dele, ou seja, por meio de uma escala de valores, começando do mais baixo, o obsceno, até o mais elevado, que seria o erótico. Entre ambos, a linha divisória, apesar de sua contradição, erótico igual a pornográfico, é fixada pela pornografia, que não se rebaixa à sujeira, nem tampouco oferece o algo mais que consiste em produzir a ideia do amor e aliar-se aos fatos sociais para a compreensão dos valores da sociedade. Para tanto, sua análise se debruça num *corpus* que vai desde obras com passagens eróticas até aqueles que apresentam o ato sexual, em suas inúmeras variações. No entanto, fixa um quadro estranho em que pornografia e erotismo existem como conceitos, logo existem como objetos com suas possíveis propriedades. E, em vez de nos apresentar tais propriedades distintivas, iguala os dois objetos e, para aquilo que seria a pornografia, insere a obscenidade. Pornografia, desse modo, seria elevada à condição de arte.

Numa visão diferente, Octavio Paz (1994) prefere uma classificação onde as propriedades tornem mais evidentes uma teoria bem mais funcional para a análise, principalmente de textos literários. Começa diferenciando erotismo de sexualidade, porém mantendo a escala de valores do mais baixo para o mais alto, acrescentando o amor no extremo oposto ao do sexo e, entre o sexo e o amor, intercala o erotismo como inventividade, invenção do intelecto e dos corpos. Para Octavio Paz, se o amor é refinamento, o erotismo é transfiguração. Vejamos a seguir uma análise mais detalhada dessa escala de valores tendo no centro de nossa investigação o erotismo em vez do amor. Assim, podemos gerar subsídios para discutirmos o erotismo e suas diferentes facetas nos poemas de Cecília Meireles.

1.2 Sexualidade e Erotismo

Das duas formas da sexualidade – o erotismo e o amor –, analisadas por Octavio Paz, vamos nos ater à primeira, que interessa mais de perto a este estudo. O erotismo é, segundo Paz, derivado do instinto sexual. Transforma a sexualidade e a torna, muitas vezes, incognoscível. Mas, no que diz respeito à sexualidade, o homem se assemelha aos outros animais, aproximando-se mais da matéria animada que se perpetua, reproduzindo-se.

O sexo para a reprodução: eis a sexualidade animal ou do mundo da matéria animada de que fazemos parte. O erotismo se ergue acima dessa função, tem papel preponderante na separação entre o homem e o reino da natureza. Existe, segundo Paz, uma linha divisória entre os dois mundos, mas essa linha é

sinuosa e não poucas vezes violada, seja pela erupção violenta do instinto sexual seja pelas incursões da fantasia erótica. Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, num um. Aqui aparece a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: neste, um ou mais participantes podem ser um ente imaginário. Só os homens e mulheres copulam com íncubos e súcubos. (PAZ, 1994, p. 17).

Notemos, em primeiro lugar, que as fronteiras demarcadas por Paz impedem uma fixação destas no terreno do erotismo. Elas são móveis, flexíveis, de um extremo a outro. As fronteiras tocam, de um lado, a sexualidade, na erupção violenta do instinto sexual, retornando à natureza de onde partiu; por outro lado, eleva-se na direção contrária, entregando-se às incursões da fantasia erótica. O filósofo mexicano revela, nesse pensamento, o fato de o erotismo comportar, em si mesmo, níveis diferenciados, mas aponta, em sua reflexão, outros elementos importantes para a caracterização e para a diferenciação do erótico. Encontramos em suas palavras os elementos que buscamos

para operacionalizar nossas análises em discursos poéticos nos quais se fermentam as incursões do erótico: a imaginação e o desejo.

Para ele, a vontade e a imaginação humanas socializam a sexualidade pela via do erotismo. Além disso, distinguem-se pela variação, pela infinita variedade de formas com que se manifestam, pela própria necessidade do pluralismo, e, neste pluralismo, o outro pode ser tanto um ser real quanto imaginário.

Soma-se a essa definição de Paz a finalidade que ele encontrou para o erotismo na sociedade humana. Segundo o autor de *A dupla chama*, sem ritualizações, regras, tabus e outras invenções o sexo destruiria a sociedade dos homens. Diferente de outros animais, o homem acorda para fornicar, ignora regulações e repouso. O erotismo, então, surge como forma de domar essa energia destruidora e subversiva, mas, ao fazê-lo, propicia tanto a vida quanto a morte. “O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte”, conclui Paz (1994, p. 18).

Observamos, na leitura de Paz, pelo menos dois quadros contendo extremos opostos em sua definição do erotismo. No primeiro, as fronteiras do erotismo beiram a sexualidade e se lançam, culturalmente, no reino da fantasia e da invenção; no segundo, o erotismo se encarna nas figuras emblemáticas do religioso e do libertino. Mas o que interessa a este trabalho de pesquisa não é a análise dos extremos com que segue Paz em suas reflexões, nas quais ele encontra novos exemplos de contradição e equívocos com que se forma a matéria do erotismo. O que realmente importa para esta pesquisa é aquilo que se aloja no interior dessas fronteiras. Trata-se da afinidade entre a poesia e o erotismo, na qual encontramos, por assim dizer, a referência ao sentido ou contorno transfigurador do erótico. Como nosso material de análise são textos poéticos, é pertinente considerarmos o que Paz nos pondera no excerto a seguir:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se

ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa. (PAZ, 1994, p. 13).

Nas palavras de Paz, encontramos uma definição original para a poesia como um todo, baseada na analogia com o erotismo. Mas, no final, o leitor acaba surpreendendo-se com a repentina sensação de que Paz define mesmo é o erotismo. Todos sabem que a poesia tem uma comunicação própria, desvia-se do seu sentido comum, a linearidade se torce, serpenteia o sentido, move-se com um vocabulário figurado, em que os significados sempre dizem outra coisa do que realmente tratam. Do mesmo modo age o erotismo, de acordo com a analogia de Paz. O erotismo inventa formas para se revelar e, nessa ação de dizer a si mesmo, também se dispersa, congela-se e nega a própria vida negando a reprodução natural com a qual lida a sexualidade. Portanto, erotismo e poesia, juntos, reforçam a transgressão e ambos se definem mutuamente.

Esse caráter transgressor da matéria poética e da matéria erótica torna-se evidente nos poemas de Cecília Meireles, já que a autora distorce a linearidade prosaica, criando um caleidoscópio de imagens sobrepostas, numa alternância de ritmos, ora conseguidos pelas rimas, ora pelo jogo de palavras. Nos versos transcritos a seguir, a autora dá voz a um eu-lírico que se coloca perplexo diante da inversão de sentido da palavra dita que, ao chegar ao ouvido do outro, já se desfigurou, ou se transmutou, saindo do seu significado comum, delineando uma nova imagem:

CANÇÃO

Nunca eu tivera querido
dizer palavra tão louca:
bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido.

Levou somente a palavra,
deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro
que te segue alucinado,
no meu sorriso suspenso
como um beijo malgrado.

(MEIRELES, 2006, p. 23-24).

Nesses versos, conforme pontuamos, a poesia vai além dos vocábulos utilizados na parte concreta do texto. Há, no próprio “suspiro” do eu-lírico, um emaranhado de sutilezas eróticas que busca complementação no desdito, nas entrelinhas, na evocação de um significado novo, colhido entre aquilo que foi dito e aquilo que foi captado.

O ato intelectual do erotismo sobrepassa esses versos de Cecília Meireles. No instante do desejo mostrado na primeira estrofe, a voz que o revela foi instantânea, impulsiva, irrefletida, “palavra louca” que mesmo sendo dita fica em suspenso entre o ouvido e a boca, duas instâncias físicas do corpo erótico.

Começa a mudança do caráter impulsivo na segunda estrofe. Observe o leitor que, a partir desse instante, o ato vai se tornando racional. O vento que levava o desejo da boca ao ouvido levava somente a palavra, não o sentido, que o eu lírico guarda. Articula-se a partir daí um jogo do querer do eu-lírico e do não querer do outro, ou possivelmente o planejado desdém da conquista valorizada. Se pensarmos nesta segunda aceção, vemos que o desejo vai se alargando, ganhando proporções mais amplas, elevando-se em sinais mais evidentes do corpo erótico oferecido, porém malgrado em sua investida:

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro
que te segue alucinado,
no meu sorriso suspenso
como um beijo malgrado.

Nesses versos concluímos o corpo é mais do que a soma de rosto, olhos, suspiro, boca, sorriso e beijo. A alucinação se dispersa, confunde, porque vai sendo descrita racionalmente. Até o ato de seguir o amado por toda parte (“perdido suspiro / que te segue alucinado”) é composto com essa atitude, porque assim no corpo do texto poético, o eu-lírico se define em sua paixão através de uma bela imagem na qual vemos penetrar a metalinguagem. O eu-lírico separa significante (a palavra) de significado (ele mesmo, o eu lírico). O desejo (simbolizado pelo vento) levou a palavra, deixou ficar o sentido, “no rosto em que te miro”.

Assim é que poesia (explorando especialmente a metalinguagem, como ressaltamos) têm na relação à nascente de onde brota e se materializa analogia com o

erotismo porque juntos corpo do texto e corpo erótico acabam se tocando. O erotismo está para a sexualidade assim como a poesia está para a linguagem. O erotismo desvia-se do propósito original que é a reprodução, gera ele próprio finalidades diferentes, embora estas possam levar à esterilidade. Seu fim é o prazer para além da sexualidade animal. Na poesia, observa-se também a operação de desvio, que distorce a comunicação literal para acabar dizendo outra coisa. Como o erotismo que se desvia do fim a que lhe fora determinado, a reprodução; a poesia se desvia do seu, que é a comunicação no sentido de informar diretamente o que se fala. O outro se manifesta numa linguagem de sentido multifacetado marcado pelo desejo.

O fim natural da linguagem é a comunicação, que encontra seu meio na disposição linear das palavras, numa dada situação de interação social. Paz aponta o caráter subversivo do poema, que se torce, serpenteia, rompendo com a linha reta. Além do mais, avança para além da comunicação cotidiana, sobrepassa o vazio, desvanece, torna-se transparente, passa a sugerir em vez de descrever e nomear, os versos não dizem mais as mesmas coisas que diriam se fossem prosa. Em consequência, uma outra realidade move-se na tessitura cristalizada e transparente das palavras, conforme apontamos nos versos anteriormente analisados.

Desse modo, poesia e erotismo unem-se como fazem os amantes para entremostrarem essa outra realidade de que trata Paz em suas analogias. Em outro momento de sua evocação, o pensador mexicano reforça ainda mais essa relação:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo que está além da realidade, algo novo e distinto dos termos que a compõem. (PAZ, 1994, p. 12).

Em primeiro lugar, destaca Paz, o duplo caráter material e evanescente, tanto do erotismo quanto da linguagem poética. Esta apresenta o som e o traço material

da escrita, nomeando o corpóreo, porém buscando o evanescente, aquilo que nos escapa enquanto sensação.

Por meio da linguagem – retirada de sua condição primeira: a comunicação – a poesia alcança o objeto mais fugaz. Eis o seu duplo caráter corpóreo e espiritual, como se nota nos versos de “Solidão”: “A noite fecha seus lábios/— terra e céu — guardado nome./ E os seus longos sonhos sábios/ geram a vida dos homens.” (MEIRELES, 2006, p. 24). Aqui, a autora, em meio à cópula rítmica, permite um novo “gerar”. O que se materializa, a partir da construção poética, é a origem de novas acepções, de novos olhares sobre coisas tão cotidianas, como o céu, a terra e o próprio homem.

O erotismo, embora Paz o defina em oposição à sexualidade, remete-nos para um caráter não duplo, mas triplo. O erotismo tem o seu lado material, que é a sexualidade; mas também é cerimônia, representação, com que realiza o afastamento da sensualidade, ao mesmo tempo em que o define. Porém, como representação é cerimônia, ainda é material, corpóreo. Somente alcança o evanescente na transfiguração em que se finalmente se faz metáfora. Aqui temos o terceiro elemento do erotismo, a imaginação. A potência, o motor, conforme Paz, ou seja, aquilo que move poesia e erotismo é a imaginação, que alimenta a metáfora, transfigura o material corpóreo e sensitivo, faz a ponte com o inapreensível. Cecília Meireles, em seu poema “Gargalhada”, traz-nos a seguinte construção metafórica: “O riso magnífico é um trecho dessa música desvairada.” (MEIRELES, 2006, p. 27). Portanto, a linguagem poética avulta como o espaço por excelência onde o fenômeno erótico realiza sua marca mais característica: transfiguração dos corpos, cerimônia, imaginação como ponte par o evanescente.

Algo similar avistamos na definição do erotismo por George Bataille (1987), mas de modo mais profundo, porque o pensador francês se acerca da história do homem e do erotismo nos primórdios da humanidade. Assim como Paz, pode-se afirmar que Bataille vê, no erotismo, uma transfiguração que transforma o agora presente numa continuidade infinita. Mas também para Bataille, o erotismo será transgressão, conforme passaremos a discutir.

1.3 Três formas de erotismo: sagrado, dos corpos e dos corações

O binarismo simplista homem/mulher, no estudo do erotismo de George Bataille, esconde, na verdade, uma rede maior de complexidade e contradições que merece esclarecimento, principalmente em relação aos termos que esse autor francês utiliza. O erotismo, a partir dos estudos desse autor, deve ser ampliado para uma intensificação do desejo e não apenas da sexualidade.

Trata-se de opor a experiência, a parte objetiva e o mundo exterior, à experiência interior do homem. “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente *fora* um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade*.” (BATAILLE, 1987, p. 27, grifos do autor). O que ele quer dizer com interioridade do homem é a sua constante indagação sobre o fim, sobre a morte, uma continuidade para além dessa vida. O conhecer sobre o próprio fim configura essa angústia e cria a necessidade de buscar um remédio ou ação paliativa para a descontinuidade gerada na divisão dos seres ao nascermos. Este é um dos pontos cruciais para se entender a distinção que esse pensador faz entre erotismo e sexualidade, uma distinção que não afasta de todo uma da outra.

Para Bataille, a sexualidade difere do erotismo, embora se mantenha como reflexo da proximidade da natureza de onde partiu o homem, em sua jornada para a coletividade do trabalho. O homem, ao se fazer homem, distanciando-se da natureza, criou os interditos e a transgressão. No interior da transgressão, os interditos resistem e se mantêm. Por outro lado, interditos e transgressões não impedem a violência nem a angústia em relação ao aniquilamento da morte, porém mesclam horror e fascínio, em que, superada a angústia, prometem uma continuidade provisória. Como o discurso poético cria a mútua definição com o erotismo, podemos perceber na matéria poética uma compreensão diante desse fascínio e horror: “Ah! mundo vegetal, nós, humanos, choramos/ só da incerteza da ressurreição.” (MEIRELES, 2006, p. 25).

Em dois livros distintos, George Bataille faz questão de, ao iniciá-los, enfatizar a distinção entre sexualidade e erotismo. Em *As lágrimas de Eros* (2002) afirma que somente a vida humana, diferente da do animal, produz erotismo, mas um erotismo que está profundamente jungido à morte. Em *O erotismo* (1987), afirma que “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão”, ressaltando imediatamente em seguida: “*O erotismo é na*

consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 27, grifo do autor). Coloca o ser em questão exatamente por trazer-lhe a ideia da brevidade da vida, da destruição, da morte, como evidencia o verso de Cecília Meireles, transcrito anteriormente: Um ser que passa descontínuo, sem nenhuma certeza de que haja “vida” após a morte. A nostalgia de uma continuidade perdida é então redescoberta na fusão dos corpos dos amantes, na pletora crítica da fecundação.

Por outro lado, deve ser considerado, em Bataille, a construção desse conceito de erotismo, estabelecido a partir de dados da própria história do homem, de seus ancestrais, da sua passagem ainda da condição de animal à de homem em sociedade, fundada no trabalho. Para distanciar-se da natureza e de sua violência, para formalizar um equilíbrio necessário ao trabalho e à vida coletiva, os homens se impuseram, a si mesmos, os interditos.

Na introdução do livro *O erotismo* (1987), George Bataille designa três tipos de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o erotismo sagrado. O primeiro se determina na distinção entre sexualidade animal e sexualidade humana. No confronto, Bataille assinala três pontos importantes. No primeiro, ao diferenciar-se da sexualidade animal, o homem cria culturalmente o fenômeno erótico. Essa sexualidade criada culturalmente não precisa ser erótica, mas “[...] ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.” (BATAILLE, 1987, p. 28).

Este é o primeiro sinal diferenciador. Somente o homem, em suas relações, cria erotismo. O segundo ponto distintivo está no fato do erotismo ser um aspecto da experiência interior do homem e, ao mesmo tempo, colocar em questão essa vida interior, ou seja, provoca o questionamento sobre a vida e a morte. O erotismo põe o próprio ser em questão porque revela, com o ato sexual, que um dia ele vai morrer. No animal, a ignorância sobre a morte envolve toda sua subjetividade, “[...] uma vida subjetiva parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas.” (BATAILLE, 1987, p. 27). O ser humano, ao contrário, sabe de seu perecimento, de um modo qualquer ele soube, na origem, a sua duração efêmera. A matéria poética costuma trazer à evidência essa questão. Num poema de Cecília Meireles, há um bom exemplo dessa postulação, na imagem poética de um menino que, embora ainda muito criança, já tem consciência do sofrimento humano: “Cabecinha boa de menino mudo/ que não teve nada, que não pediu nada,/ pelo medo de perder tudo.” (MEIRELES, 2006, p. 28-29). O medo da morte fará toda a diferença do

questionamento humano sobre si mesmo e sobre sua humanidade, o que nos leva ao terceiro ponto que Bataille configura como diferencial entre a sexualidade animal e a humana.

Essa distinção encontra-se no trabalho. Em algum momento de sua história, o homem afastou-se da natureza, socializou-se. Para evitar uma regressão à natureza da qual se apartou, o homem criou os interditos e, com eles, vai se defendendo contra a violência, a morte, a destruição de seu mundo culturalmente absorvido pelo trabalho. Segundo Bataille:

De qualquer maneira, o homem pertence a um e a outro desses dois mundos entre os quais sua vida, por mais que ele esteja atento, é dividida. O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é sem limite. Com seu trabalho, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão. (BATAILLE, 1987, p. 37).

Para Bataille, portanto, coexistem para o homem dois mundos entrelaçados e não são tão distintos a ponto de podermos escolher em qual deles viver, soberanamente, acima dos elementos tumultuosos da natureza. Em “Epigrama nº 7”, de *Viagem*, encontramos uma afirmação que pauta essa perspectiva existencial: “A tua raça quer partir,/ guerrear, sofrer, vencer, voltar.” (MEIRELES, 2006, p. 50). Entretanto, Bataille afirma que não nos libertamos, não sendo, portanto, possível “voltar”. O trabalho não absorve o ser humano tão intensamente que suprima de sua existência o fundo de violência herdado na sua origem. O maior perigo disso tudo é que, uma vez dominados novamente pela violência, ela deixa de ser natural e passa a ser um objeto de um ser racional. Mais adiante em suas reflexões, Bataille acrescenta os riscos dessa violência natural racionalizada, determinada pelos excessos a que estamos submetidos:

Em nossa vida o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta sensata, onde os movimentos tumultuosos que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são decentes. Se não pudéssemos refrear esses movimentos, não seríamos suscetíveis ao trabalho, mas o trabalho introduz justamente a razão de refreá-los.

Esses movimentos dão aos que a eles sucumbem uma satisfação imediata: o trabalho, ao contrário, promete aos que os dominam um lucro posterior, cujo interesse não pode ser discutido, a não ser do ponto de vista do momento presente. (BATAILLE, 1987, p. 38).

O custo da socialização manifestada pela passagem da natureza ao trabalho, para o homem, foi alto. Obrigou-o a refrear os movimentos tumultuários da sexualidade, dos instintos, da festa e, sobretudo, da violência. Logo, o prazer imediato não é decente, tem de ser adiado, elevando como meta, um lucro posterior. O mundo do trabalho organizado e repressor é o mundo da razão, do cálculo e do esforço. Mas para estabelecer uma linha entre esses movimentos discrepantes, segundo Bataille, criaram-se os interditos. “Da mesma forma, a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, define-se nos *interditos*, sem os quais ela não se teria transformado neste *mundo de trabalho* que ela é essencialmente” (BATAILLE, 1987, p. 38, grifos do autor).

Assim, a coletividade humana determina, para si mesma, prescrições com relação a aspectos fundamentais de sua existência, como a morte, a inumação dos cadáveres, diante do horror à violência, ao assassinato, à caça e à guerra. Com relação à reprodução, as restrições variam segundo as épocas e os lugares, afirma Bataille. Dentre essas restrições, figuram a proibição do incesto, a interdição do sangue menstrual e do parto. Se Bataille cita essas interdições, não quer dizer que não possa haver muito mais, dependendo do lugar e da época. Na sexualidade, o interdito, no mundo socializado do trabalho, que se opõe à liberdade sexual, é universal, enquanto os interditos, em termos particulares, como o incesto, o casamento, são variáveis. Mas, conforme Bataille, o fundamento continua existindo no temor da violência e da morte:

É comum isolar um “interdito” particular, como a proibição do incesto, que é somente um seu “aspecto”, e só ir buscar explicação fora de seu fundamento universal que é a interdição informe e universal, cujo objeto é a sexualidade. [...] O que deve ser abordado no momento é a totalidade das interdições religiosas de todos os tempos, em todos os lugares. A fórmula de Callois me leva a dizer desde já (sem nela me deter) desse “interdito informe e universal” que ele é sempre o mesmo. Com sua forma, seu objeto muda: mas, quer se trate da sexualidade ou da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e fascina. (BATAILLE, 1987, p. 48).

Dessa análise, Bataille conclui que, em vez do fundamento informe e universal, qual seja, a interdição à liberdade sexual, buscam-se seus aspectos particulares e variáveis, como o interdito do incesto. A comoção causada por esse interdito, que catalisou a atenção em todos os tempos, só terá fim se o interesse dos estudiosos se voltar para a totalidade de onde ele emerge, ou seja, a avaliação de um sistema que abranja todos os casos particulares. Assim mesmo, afirma Bataille, tratando-se da sexualidade ou da morte, os interditos visam à proteção contra a violência que assusta e fascina o homem. Novamente, vemo-nos diante de uma linha divisória, marcando fronteiras entre dois mundos: natureza e cultura. Esses dois mundos serão cruciais na compreensão temática e produtiva da poesia de Cecília Meireles. A partir desses delineamentos sobre interditos e transgressões poderemos neste trabalho de pesquisa abordar a mútua relação entre poesia e erotismo em *Viagem*. É na encruzilhada desses dois mundos, o natural e o cultural, que a poesia de Cecília Meireles compõe o sentimento de gozo quando se afasta do cultural em direção à dispersão provocada pelo ato erótico. Há certo fascínio exercido sobre os homens por essa fronteira entre os dois mundos e, para transpô-la, o elemento cultural fundado no erotismo transgride o mundo do trabalho opressor.

Isso é importante para Bataille que explica a consequência de se cruzar essa fronteira. Segundo ele, vivendo na encruzilhada desses dois mundos, o natural e o cultural, a consequência é o deslizamento. O fascínio pela violência gera a transgressão ao interdito, ou como afirma Bataille, o interdito, pelo seu caráter ilógico, pede a transgressão. Para esse filósofo, em relação ao interdito e sua variabilidade de objetos, “nunca a propósito do mesmo objeto, uma proposição contrária é impossível. Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita.” (BATAILLE, 1987, p. 59).

Desse pensamento depreende-se a seguinte proposição: o mundo organizado do trabalho cria regras mantenedoras de uma frequente e contínua repressão ao estado de natureza. A oposição entre os dois mundos acima referidos, segundo Bataille, deriva desse paradoxo, o de que os interditos criados pela razão são eles próprios irracionais:

O interdito convive abertamente em cumplicidade com o homicídio. Certamente a violência das guerras trai o Deus do Novo Testamento, mas ela não se opõe da mesma maneira ao Deus dos Exércitos do Antigo. Se o interdito se desse nos limites da razão, ele significaria a condenação das guerras e nos colocaria diante da escolha: aceitá-lo e

tudo fazer para eliminar o homicídio militar, ou então se bater e manter a lei como uma astúcia. Mas os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão, não são, entretanto racionais. No começo uma oposição tranquila à violência não teria sido suficiente para opor os dois mundos: se a oposição não tivesse ela mesma de alguma forma participado da violência, se algum sentimento violento negativo não tivesse tornado a violência horrível ao alcance de todos, a razão sozinha não teria podido definir com bastante autoridade os limites do deslizamento. (BATAILLE, 1987, p. 59-60).

Em primeiro lugar, Bataille aponta o que na realidade se nos apresenta como normal. O interdito, a proibição do assassinato – “Não matarás” – convive abertamente com a transgressão. A razão disso, explica ele, é que uma mera oposição à violência não seria suficiente para opor natureza e cultura. A oposição tem que participar da violência, ou seja, a restrição tem que ser violada para que, diante do horror gerado na sensibilidade pela violência experimentada, dê consistência ao interdito que será outras vezes violado. A razão, unicamente, sem o concurso da transgressão, jamais poderia organizar com sucesso o deslizamento entre os dois mundos. “A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social.” (BATAILLE, 1987, p. 61).

Dentre as transgressões assinaladas por Bataille, e que interessa a este trabalho de pesquisa, o erotismo é o que se destaca, principalmente pelo fato de ser a transgressão em toda a sua essência. Com ele, o homem se identifica com a continuidade perdida, consome-se à beira de uma quase morte, experimentando a sensação de uma imortalidade ansiada. Nesse ponto é que se destacam os conceitos mais importantes da teoria de Bataille, o da continuidade e o da descontinuidade. Com eles, a matéria poética se ajusta com o elemento erótico para criar sensações sobre corpos contínuos e descontínuos, amorosos e angustiados nos poemas de *Viagem*, como mostraremos mais adiante no Capítulo 3 desta dissertação. Nesses poemas, o erotismo dos corpos conforme a concepção batailleana se manifesta com uma força estranhamente pujante, tornando-se ao lado do erotismo dos corações a chave para a leitura de muitos dos textos de Cecília Meireles nesse livro.

Para melhor esclarecer o erotismo dos corpos, o pensador francês parte da realidade física da reprodução, tanto a sexuada quanto a assexuada. Ambas, segundo ele, produzem uma mesma crise a que chama de crise da reprodução. No exemplo de

Bataille de reprodução assexuada, o indivíduo que ainda não se dividiu mantém-se na situação de continuidade.

Durante o ato de transformação, ocorre a pletora e, com ela, a crise da reprodução em que a continuidade é suspensa. Na violência da separação dos dois novos indivíduos, nasce a descontinuidade, mas a calma retorna após a separação. O indivíduo que se dividiu, gerando outros dois seres distintos, morre, definitivamente, no processo. Para Bataille, nesse tipo de reprodução, “[...] a morte, que sempre suprime a descontinuidade individual se revela profundamente [...], o morto desaparece na morte. A descontinuidade é sutilizada.” (BATAILLE, 1987, p. 91). Na reprodução sexuada, que é a humana, o desejo de morte, ao contrário da assexuada, em vez de sutilizar a descontinuidade, eleva-a. Assim, o desejo de morrer não passaria de uma nostalgia pela continuidade perdida com a qual a morte se comunica.

A poesia costuma lembrar esse rumor nostálgico. Em *Viagem* aspectos semelhantes ocorrerão como, por exemplo, no poema “Fadiga”:

Eu lhe dizia: Deixa a morte
 levar teu amor! Não faz mal.
 É mais belo esse heroísmo triste
 de amar uma coisa que existe
 só para morrer, afinal... (MEIRELES, 2006, p. 51-52)

O eu-lírico reconhece a fatalidade da vida que não se abate apenas sobre si mesmo como ser humano. Deixar a morte levar o outro que se ama trata-se não apenas de um heroísmo, mas de um heroísmo triste, ou seja, não de um sentimento inconformado, desesperado, impaciente. Contra esse mal (ou bem) que é a aniquilação não se deve lutar. A descontinuidade individual paradoxalmente se revela e finda-se na morte. Por isso, o eu lírico desabafa, conformado, afirmando que a beleza desse heroísmo é amar uma coisa que existe só para encontrar, enfim, a morte, melhor dizendo, a continuidade perdida.

Se por um lado a morte significa esse encontro com a continuidade, por outro a memória que dela temos nos faz buscá-la incessantemente. Os poemas de Cecília Meireles dá muito maior ênfase a essa parte, explorando em seus versos o que Bataille chama de erotismo dos corpos. De onde vem a descontinuidade? Quais são os seus rastros? A resposta a estas perguntas está no tipo de reprodução sexuada a qual os humanos produzem. Com ela, perdura a descontinuidade; com a separação, ou divisão,

perdura no novo ser infinitamente. A consequência é a busca infatigável da continuidade perdida durante a crise. Duas células se fundem e, nessa fusão, ocorre algo de especial:

No plano da descontinuidade e da continuidade dos seres, o único fato que intervém na reprodução sexuada é a fusão de dois seres ínfimos, que são gametas machos e fêmeas. Mas a fusão acaba por revelar a continuidade fundamental: nela parece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão; a angústia da morte e da dor deram à parede dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de uma parede de prisão. Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se concentra no caso privilegiado da fecundação. (BATAILLE, 1987, p. 92).

Dissemos, anteriormente, ao interpretar as palavras de Bataille, que a reprodução sexuada, deixando vestígios, incrementa uma infatigável vontade de recuperar a continuidade perdida. No trecho citado acima, Bataille dá mais detalhes dos resultados ocorridos durante a fusão dos amantes. Somos seres descontínuos, segundo ele. Na fusão, encontramos a continuidade fundamental ou, como sublinha, só parece que a encontramos, porque nosso destino é retornar à descontinuidade, da qual deriva o mundo pesado, opaco, a escuridão, a angústia da morte, a solidão, enfim a tristeza de que só o vislumbre da continuidade pode nos libertar. O mundo social do trabalho eleva à nossa volta as paredes de uma prisão. Nos limites desse mundo, reencontramos a continuidade perdida. “Nesses momentos o medo da morte e da dor é ultrapassado [...], o sentimento de continuidade relativa [...] é bruscamente revigorado”, acrescenta Bataille (1987, p. 92).

Mas a desordem pletórica, o momento de crise, desencadeia uma perturbação do sistema, a violência sexual abre uma ferida, paralela à angústia que é associada à ideia da morte. Este é o ponto de aproximação entre seres descontínuos. Na fusão dos amantes, vencem ambos a morte e a destruição, numa continuidade momentânea que, paradoxalmente, conduz a um tempo para fora do tempo, conduz à infinitude. Cecília Meireles, em seu poema “Epigrama 2”, explora a questão do tempo, relacionado à existência da felicidade:

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.

Fôste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

(MEIRELES, 2006, p. 19)

Nesses versos, a revelação da existência do tempo pelo efêmero momento do gozo cria o tempo medido, calculado, explorado no mundo social do trabalho. Nele, vence a opressão das convenções, do artifício. O poema, no entanto, ao afirmar a descoberta do tempo medido e calculado nos faz inferir a existência anterior de um tempo infinito, imensurável. Novamente, dois mundos voltam a se manifestar nos versos de Cecília Meireles, só que agora nos fazendo descortinar o conflito vida e morte revelado pelo erotismo e que os conceitos de continuidade e descontinuidade batailleano nos ajuda a verificar em *Viagem*. Mas se o gozo traz a ruptura não quer dizer que seja ele somente tremores e caos.

Num mundo socialmente organizado, o erotismo também se organiza, transgredindo a regra, o homem só vai até um determinado ponto, jamais se entrega à liberdade primeira:

Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade de animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. A transgressão é o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho. A própria transgressão é organizada. O erotismo é no seu todo uma atividade organizada, e é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo. Esforçar-me ei para dar um quadro de erotismo encarado em sua diversidade e em suas mudanças. O erotismo aparece primeiramente na transgressão do primeiro grau, que é do casamento, apesar de tudo. Mas ele só é dado verdadeiramente em formas mais complexas, em que, de grau em grau, o caráter de transgressão se acentua. (BATAILLE, 1987, p. 101).

Segundo o autor de *O erotismo*, ao se distanciar da simplicidade animal, a atividade sexual humana se reinventa, torna-se erotismo, plenitude da transgressão. Mas transgredindo o interdito, tal ação não significa que o homem retorna à liberdade natural e à violência que ela implica. O erotismo é uma atividade organizada e como tal muda através dos tempos e lugares. Para Bataille, a diversidade e a mudança não ocorrem apenas de lugar e de época para época. Ocorre também em graus, a começar pela transgressão mais simples, o casamento, seguindo então rumo a formas mais complexas.

Até aqui viemos analisando as ideias de Bataille a respeito do erotismo dos corpos que passa necessariamente pela descrição física da fecundação sexuada e

assexuada, procurando entender a forma como esse erotismo se afigura no nosso *corpus* investigativo. A compreensão dos poemas de *Viagem* passa necessariamente pela compreensão do segundo tipo de erotismo na classificação batailleana. O segundo tipo, o dos corações, tem a mesma base da continuidade e descontinuidade, mas distingue-se profundamente do primeiro tipo, o dos corpos. A diferença marcante é que, no erotismo dos corações, o prolongamento da paixão entre os amantes se estende para muito além da materialidade dos corpos, para além da fusão. Exatamente por isso que a separação da materialidade dos corpos é apenas aparente. Outras distinções não menos importantes são apontadas por Bataille no confronto entre os dois tipos de erotismo:

Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é busca na impotência e na agitação. [...] Pois há mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une. (BATAILLE, 1987, p. 19).

Bataille não nega que, no erotismo dos corações, ocorra a fusão dos amantes, como acontece no erotismo dos corpos. O problema está no resultado. Os amantes prolongam a fusão no campo da simpatia moral. “Ela [a paixão dos amantes] a prolonga ou lhe serve de introdução.” (BATAILLE, 1987, p. 18). De qualquer modo, como se percebe na citação anterior, a paixão recrudescer a violência, ou como diz Bataille, provoca uma desordem violenta que implica no oposto ao que se procura; em vez de felicidade, produz sofrimento.

O princípio continua o mesmo: a troca de uma descontinuidade persistente por uma maravilhosa continuidade inatingível revelada por isso mesmo na angústia, na agitação e na impotência. “As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte.” (BATAILLE, 1987, p.19). Isso quer dizer que, na impossibilidade de se ter, simultaneamente, a união sensual e a união dos corações, o amante pensa em suicídio, ou pensa em matar o outro. O sofrimento causado pelo isolamento da individualidade descontínua devora, em maior proporção, o

amante apaixonado. Podemos encontrar esse isolamento em poemas de Cecília Meireles, como, por exemplo, em “Alva”, no qual se delineia um eu-lírico que afirma:

Deixei meus olhos sozinhos
nos degraus da sua porta.
Minha boca anda cantando,
mas todo o mundo está vendo
que a minha vida está morta.

(MEIRELES, 2006, p. 32-33)

Os versos de “Alva”, extraído de *Viagem*, mostram claramente o despedaçamento do eu-lírico causado pela paixão. Vimos em poemas anteriores como a metonimização do corpo erótico – olhos, boca, ouvido, rosto – ampliava a experiência do erotismo. No erotismo dos corações, a matéria poética delineia uma segunda perspectiva, como neste “Alva”. Os olhos sozinhos na porta do amante sentem-se abandonados, a boca entoava uma canção que anuncia a morte. Ao contrário do erotismo dos corpos, uma proporção maior de angústia e individualidade se mostra, cujo resultado é a experiência negativa compartilhada: “mas todo mundo está vendo / que a minha vida está morta.”

Num terceiro tipo de erotismo, o sagrado, Bataille compara o sacrifício religioso à ação erótica. Na analogia, por um lado, a fusão dos amantes provoca a dissolução dos seres envolvidos no ato de amor. No sacrifício religioso, o ser imolado também morre e, enquanto morre, a assistência observa essa morte que produz uma ruptura violenta com a descontinuidade. Os assistentes participam da imolação, do ato ritual que devolve a criatura à continuidade perdida. Este elemento é que constitui o aspecto sagrado na religião e em seu aspecto coletivo. “Essa ação violenta – que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada – é desejada em sua consequência maior.” (BATAILLE, 1987, p.84).

No cristianismo, o movimento de continuidade e descontinuidade teve um lance particular. A religião apostou tudo na descontinuidade. Com o cristianismo, a descontinuidade é buscada como essência do ser humano. Num segundo movimento, essa religião procura escapar ao limite da descontinuidade, que é a morte através de uma imortalidade dos seres descontínuos. Segundo Bataille, o Cristianismo “[...] reduziu o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus criador. Bem mais, ele fez, geralmente, do além desse mundo real o prolongamento de todas as almas

descontínuas.” (BATAILLE, 1987, p. 112-113). No entanto, contra essa posição cristã, na verdade, a passagem do descontínuo ao contínuo e vice e versa é que nos define, como propõe Bataille:

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade precíval que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser. [...] Mas essa nostalgia comanda as três formas de erotismo. (BATAILLE, 1987, p. 15).

Esse caráter está presente no erotismo dos corpos, no dos corações e no erotismo sagrado. Deve-se acrescentar que, nesse último, adere-se a ele a imagem do sacrifício; mas, de modo geral, a ideia é a mesma, ou seja, a de uma busca da continuidade perdida.

Este trabalho de pesquisa funda-se na análise dos dois primeiros, deixando de fora o erotismo sagrado. Baseando nos dois tipos de erotismo batailleanos e nas reflexões de Octavio Paz, analisaremos o fenômeno erótico nos poemas do livro *Viagem* de Cecília Meireles. Antes, porém, no capítulo seguinte desta dissertação, faremos uma avaliação da bibliografia crítica sobre a obra poética de Cecília Meireles, alguns aspectos do erotismo em sua poesia e a posição de sua obra no Modernismo brasileiro.

CAPÍTULO 2
A POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES: UMA “VIAGEM”
PELA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA À LUZ DA CRÍTICA

2.1 Cecília Meireles – Entre versos e re-versos

*Cecília, és libérrima e exata
Como a concha.
Mas a concha é excessiva matéria,
E a matéria mata.*

*Cecília, és tão forte e tão frágil
Como a onda ao termo da luta.
Mas a onda é água que afoga:
Tu não, és enxuta.*

*Cecília, és, como o ar,
Diáfana, diáfana.
Mas o ar tem limites;
Tu, quem te pode limitar?*

*Definição:
Concha, mas de orelha;
Água, mas de lágrimas;
Ar com sentimento,
- Brisa, viração
Da asa de uma abelha.¹*

Embora tenhamos escolhido o livro *Viagem* como *corpus* investigativo para esta pesquisa, consideramos importante um breve levantamento de como a crítica literária vê a obra de Cecília Meireles como um todo, a fim de gerar subsídios para analisar os poemas selecionados para compor o *corpus* de nosso objeto de estudo. Com essa revisão da literatura crítica, pretendemos situar não somente a obra da autora na perspectiva dos movimentos literários no Brasil, mas também situarmos a problemática suscitada pela nossa pesquisa: a identificação e análise do erotismo na poesia de Cecília Meireles.

Estudiosos divergem quanto ao caminho percorrido pela poeta em sua produção poética, mas é possível encontrar três ou quatro fases, de contornos bem definidos, se contarmos entre elas a poesia oriunda de suas viagens a outros países e a de inclinação social, deixando de lado, é claro, a poesia destinada ao público infantil.

Um ponto de partida que nos dá uma visão dessa jornada pode ser colhido não nos primeiros trabalhos, como seria óbvio, mas em *Viagem*, seu quarto livro. Se este, porém, demarca a linha divisória de um antes e de um depois em sua obra poética,

¹BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

não é senão o quinto, denominado *Vaga Música*, publicado três anos após *Viagem*, que nos apresenta o virtuosismo dos versos da poetisa, além de manter a direção e os motivos da obra anterior. Mas é *Viagem* que, juntamente com o anterior, marca a transição para aquilo que a crítica chamou de “maturidade poética”, o vencedor do concurso da Academia Brasileira de Letras. Em *Viagem* a autora nos oferece peças de maior profundidade das constantes de sua lírica.

Em sua trajetória literária, a poeta almeja e alcança um processo metódico, que inicia em sua obra de maturidade, retendo-se nas duas tradições que a acompanharão até o fim: a dicção lusitana e os princípios do Simbolismo. Seu fazer poético exhibe uma constante busca de perfeição. Essa preocupação estética identifica sobremaneira a essência da sua poesia.

Esse perfeccionismo é abordado por Hellen Benfenatti Paiva, em sua dissertação de mestrado *Histórias de vida e amizade: cartas de Mário, Drummond e Cecília Meireles para Henriqueta Lisboa*, defendida em 2006. Ao comparar Cecília Meireles com Henriqueta Lisboa, Paiva lembra que as duas sempre se empenharam por atingir a perfeição em suas obras e em seus versos. Paiva recorre às afirmações de Manuel Bandeira (1959), assegurando que este via no trabalho de ambas – de Cecília Meireles em especial – esse declarado esforço de perfeição.

Não só por essa preocupação formal com sua criação poética, mas por diversas outras características apontadas pela crítica, a poeta carioca apresenta laços incomuns para o Modernismo. Na verdade, ela não se filia a nenhuma escola literária, pois assimilou, de modo muito pessoal, as contribuições modernistas, ao mesmo tempo em que mantinha fortes marcas simbolistas.

É bom recordar que, em plena Semana de Arte Moderna, Cecília Meireles escrevia os versos de *Baladas para El-Rei*, que publicaria em 1925. Há, inclusive, disparidade entre os críticos em contextualizar sua obra no interior do movimento modernista. Os manuais de literatura costumam incluí-la na segunda fase modernista. Massaud Moisés, por exemplo, tem dificuldade para classificá-la, pois, segundo ele, em virtude do “ineditismo” de sua poesia,

Cecília Meireles ocupa situação peculiar dentro do perímetro modernista, em consequência da dicção lusitanizante e da vinculação com o Simbolismo. Mas não só por isso: também pela alta e inconfundível qualidade lírica [...]. Quanto à ligação com a estética simbolista, está evidente no clima geral e na musicalidade do eco

prolongado que se distingue à mais apressada leitura. [...] Aqui [*Romanceiro da Inconfidência*], como nos demais poemas, se patenteia a marginalidade de Cecília Meireles no tocante ao vanguardismo da geração de 22. (MOISÉS, 1996, p. 455-456).

Assim, como outros farão depois dele, Moisés define a poetisa pela dicção e pelo conteúdo simbolista. Essa marca constante da sua lírica, ligada à tradição portuguesa do trovadorismo, principalmente à canção de amigo, não se desviará da perspectiva que este trabalho de pesquisa vai procurar mostrar, a de que são exatamente esses moldes, heranças e conteúdos que revelam o alto e frequente aspecto erótico de seus versos, mormente nos poemas de *Viagem*, que constam no *corpus* desta dissertação.

Para elucidarmos melhor essa “marca” simbolista apontada por Moisés, dentro da poética de Meireles, destacamos os seguintes versos, retirados do poema “Motivo”, presente na obra *Viagem*: “Irmão das coisas fugidias, / não sinto gozo nem tormento/ Atravesso noites e dias / no vento.” (MEIRELES, 2006, p. 13). Paira, no interior desses versos, a fluidez própria dos simbolistas, numa construção que se mostra etérea, volátil, espelhada na imagem de um ser capaz de ser levado pela leveza do vento.

No entanto, a forma como o verso é pensado e colocado junto aos demais, dentro do poema do qual faz parte, traz nítidas marcas modernistas: os versos são livres, não seguem um padrão de métrica formal e o poema, como um todo, questiona o próprio fazer poético – em um meticuloso jogo metalinguístico – em que o eu-lírico, em primeira pessoa, funde-se com a própria autora.

Segundo Leila Gouvêa (2008), mesmo na fase do experimento – como quando escreveu *Espectros* – o estilo da autora se delineia e, já nesse início, aparecem marcas que estarão em evidência nos versos da fase iniciada por *Viagem*, assim como elementos marcantes de temas tão imperiosos dos livros que a própria poetisa destacará na sua obra definitiva quando da reunião da obra completa, pela primeira vez, em 1958, estando ela ainda viva.

Assim, não se fala em simples epigonismo. Nas obras da chamada fase de imaturidade, Cecília Meireles ensaia o exercício de uma composição, cujos *topoi* de sua poética herdaram a atmosfera simbolista, presentes em palavras como “vento”, “sombra”, “alma”, determinantes no campo semântico de sua produção literária.

Além disso, Gouvêa se refere ao emprego, nas três obras principais, de maiúsculas e reticências, suscitando a perplexidade da poeta diante da existência,

perplexidade que, na fase seguinte, vai se transformar em melancolia, sofrimento e certa nostalgia de uma vida de sonho, motivo que sublinha, já na fase da juventude, assim como em suas conferências combativas, o obstáculo encarnado pela “[...] consciência crítica da modernidade histórica, capitalista e burguesa.” (GOUVÊA, 2008, p. 36).

O fato é que se ainda é germe na fase imatura, dos dezesseis aos vinte anos, o Simbolismo emerge com uma força particular a partir de *Viagem*. Mas está longe de ficar restrito às vozes dos poetas simbolistas brasileiros. Segundo Alfredo Bosi, vê-se em Cecília Meireles um Cruz e Sousa, mas o acúmulo de leituras da jovem carioca revela uma tradição para além das fronteiras nacionais:

Não direi que as vozes vibrantes de Cruz e Sousa e, mais particularmente, a música em surdina de Alphonsus de Guimaraens, estivessem alheias à dicção nacional de Cecília. Mas quando se pensa no seu percurso interior, é preciso ampliar muito o repertório e afinidades, pois o simbolismo foi um manancial inesgotável de imagens e modelações que penetraram a poesia moderna até meados do século vinte: Yeats, Rilke, Valéry, Blok, Eliot, Juan Ramón Jiménez, Garcia Lorca, Tagore, Gabriela Mistral, José Régio, os poetas de *Presença* em Portugal [...]. (BOSI, 2007, p. 14)

Como se vê, Bosi aponta a influência da dicção vibrante de um Cruz e Sousa e da “música em surdina” de Alphonsus de Guimaraens na fase inicial da obra de Cecília Meireles. Contudo, destaca, em seguida, que ela não fica limitada a essas influências nacionais, já que diversos outros autores servem também de referência às suas criações. Como não está entre os objetivos deste trabalho a análise dessas influências, não nos fixamos na busca da construção desse exercício poético da autora. No entanto, não deixa de ser pertinente como versos que iniciam o poema “Anunciação”, de *Viagem*, fazem recordar a dicção valéryana:

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.
(MEIRELES, 2006, p. 14)

Nunca é demais apontar a presença de elementos simbolistas notadamente na forte sinestesia que embala os dois versos, a insistência de um vocabulário de sonho e de transcendência. De um modo geral, falamos de uma poeta simbolista explorando a liberdade de movimentos que o modernismo lhe concedeu. Por isso, em *Viagem* é tão

forte a alternância entre a tradição e a antitradução, entre os poemas de versos elaborados e virtuosamente metrificadas e os versos livres de lavra modernista. Dessa combinação estilística projeta-se uma tensão que mais destaca o antagonismo entre sonho e realidade que o erotismo, como veremos no capítulo 3 desta dissertação, irá desvelar.

Ponha lado a lado versos de cunho modernista, como estes: “E aqui estou, cantando. / Venho de longe e vou para longe: / mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho / e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.” (MEIRELES, 2006, p. 15), e versos de cunho tradicional, tais quais: Noite perdida, / não te lamento: / embarco a vida / no pensamento, / busco a alvorada / do sonho isento” (MEIRELES, 2006, p. 17). No confronto, vê-se logo a busca por soluções estéticas ora de forma prosaica, como no primeiro exemplo, ora no verso curto, direto, isométrico e distribuído em estrofes iguais; mas o discurso continua em ambos insistindo na viagem por essa fronteira entre sonho e realidade, ou de vida e morte, que a teoria sobre o erotismo que vimos no capítulo anterior desta dissertação, aplicado na análise de tais poemas, acaba desvelando em sua inteireza. Discurso poético e discurso erótico se imbricam e se alternam assim como nas soluções estéticas da autora em sua fase de maturidade.

Os críticos, além de destacar a diversidade da influência na obra poética de Cecília Meireles, os aspectos estilísticos em particular, referenciam divisões em períodos no que tange à jornada de sua poesia desde os primeiros livros, inclusive os que ela posteriormente renegou. Quanto a isso, parece não haver nada de original por parte dos críticos. A própria poeta havia traçado, para as fases de imaturidade e de maturidade, uma linha divisória, refugando as obras iniciais na primeira reunião de sua obra poética, em 1958, seis anos antes de sua morte, ocorrida em 1964.

Para ela, sua produção começa mesmo é com *Viagem*, a partir da qual os poemas apresentam o cotidiano sob a *transfiguração* do sensível e das contribuições do Modernismo. (GOUVÊA, 2008, grifo nosso). Isso se evidencia no poema transcrito a seguir:

EPIGRAMA N. 1

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção:
flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:
 por ela, os tempos versáteis saberão
 que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
 quando por ele andou teu coração.

Gouvêa não destaca o antagonismo na obra da poeta. Mas apesar de se referir a uma transfiguração do cotidiano por meio do sensível e das contribuições do Modernismo não deixa de se referir à existência de uma antítese no interior dessa transfiguração. Existe o cotidiano e a necessidade de transfiguração. Mas em que nível e com que insistência se dá esse antagonismo? É o que procuraremos evidenciar em nossa análise dos poemas de *Viagem*.

Embora não esteja na seleção do *corpus* desta pesquisa, selecionamos para julgar esse nosso ponto de vista o poema de *Viagem*, denominado “Epigrama nº 1”; porque, além de se tratar de uma peça reveladora desse antagonismo que já apontamos um pouco antes, instala-se num ponto bem específico do livro: sua abertura. E espelha de outra forma o antagonismo já referido e que é o objeto deste trabalho de pesquisa: vida e morte, cujas fronteiras o erotismo expande e revela.

Em “Epigrama nº 1”, essas fronteiras ficam ainda mais visíveis, estabelecidas entre o cotidiano, com seus espetáculos infatigáveis, para os quais o eu-lírico convida o olhar do outro, a fim de pousar sobre eles uma canção, silenciosa ou sonora, não importa. Oposta aos espetáculos infatigáveis, que deve ser desinteressada e efêmera, a beleza de um coração sobre o mundo, ainda que inutilmente aproveitada.

Além disso, o poema abriga outras oposições, a começar pelo título – “Epigrama” – onde encontramos algo bastante significativo, já que “epigrama” é o nome que se aplica a uma pequena composição poética, porém mordaz ou crítica, o que não ocorre com este, que apresenta uma mensagem amorosa e lírica.

Entre os críticos, haverá poucas divergências na identificação das diferentes fases da poesia de Cecília Meireles. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1996), por exemplo, junta a lírica da poeta, mesmo a de cunho parnasiano, da primeira fase, com as contribuições dela à revista *Árvore Nova* e a participação em *Festa*, apesar das distinções entre suas perspectivas e as dos integrantes desse grupo.

Para Ramos, é com *Viagem* que a poetisa assinala sua presença, afirmando “[...] sua capacidade lírica inovadora pelo que sua poesia ostenta de compreensão total do mundo e da vida.” (RAMOS, 1996, p. 123).

Em *Viagem*, ela começa verdadeiramente o caminho definidor de uma lírica que se aproveitaria, cada vez mais, de elementos de sua época, destacadas pelos diferentes modernismos europeus. José Maria de Souza Dantas sublinha, em seu livro *A consciência poética de uma viagem sem fim* a consciência crítica adquirida por Cecília Meireles naquele momento da carreira dela:

Viagem abre uma trajetória que se insere na modernidade mais do que muitos “modernos”, exatamente pela consciência crítica que apresenta, pelas aproximações com recursos impressionistas, expressionistas e surrealistas, sem radicalizá-los, mas incorporando-os à sua atividade poética, com a maturidade de quem sabe absorver o seu tempo, sem esquecer que o passado pode fornecer dados rejuvenescedores e que, por isso mesmo, se tornam perenes, como marca o fundamento da própria poesia. (DANTAS, 1984, p. 19).

Como se vê, Dantas não se isola na permanência dos traços simbolistas ou na tradição lusitanizante. Ele determina um começo modernista em *Viagem*, que prossegue nos livros seguintes, exatamente pela incorporação não só de elementos do movimento de 1922, mas também pela exploração, muitas vezes numa mesma obra, de movimentos vanguardistas europeus, mesmo antípodas, sem perder o equilíbrio, absorvendo assim o presente, mas sem esquecer que as tradições do passado podem fornecer matéria-prima para a perenidade da poesia.

Nos livros de Cecília Meireles, na fase de maturidade, esse equilíbrio parece mesmo se manter, como afirma Dantas, em que elementos tão díspares são explorados por um mesmo autor. Em *Viagem*, impressionismo e surrealismo se conjugam, de modo satisfatório, para realizar a dimensão lírica proposta pela autora, na maior parte dos poemas, como, por exemplo, nesses trechos de “Alva”:

Deixei meus olhos sozinhos
nos degraus da sua porta.
Minha boca anda cantando,
Mas todo mundo está vendo
que a minha vida está morta.

Seu rosto nasceu das ondas
e em sua boca há uma estrela.
Minha mão viveu mil vidas
para uma noite encontrá-la
e noutra noite perdê-la. (MEIRELES, 2006, p. 32)

A plasticidade do poema nos remete à criação surrealista de Salvador Dalí, cuja tela destacamos a seguir, e poderia ser colocada como ilustração para o poema anteriormente citado.



Figura 1: *Paranoic Visage* – Salvador Dalí – (1935)
 Fonte: <http://pt.scribd.com/doc/131798908/6/>

De maneira análoga, enxergamos o poema dentro da tela ou a tela dentro do poema: o deslocamento do rosto, composto por imagens sobrepostas, a presença do mar, das pessoas e da aparente morte, já que o rosto não possui corpo, encontra-se atirado na areia, inerte. Ou ainda, o rosto inexistente, já que é composto pela sobreposição de imagens.

Segundo Bosi, é comum – tanto entre os historiadores como entre os críticos – a atribuição do caráter de introspecção e a profunda melancolia presente em Cecília Meireles, principalmente no livro *Viagem*, às mortes de familiares e demais perdas. No entanto, para ele, a poeta distancia-se, em sua lírica, da realidade propriamente dita, “[...] os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento de ausência e do nada.” (BOSI, 1972, p. 515). Essa consideração ratifica a relação que fizemos entre o poema – texto verbal – e a pintura – texto imagético, mas desfaz a possível relação com a realidade familiar da autora, apontada por Bosi.

Mário de Andrade, por sua vez, ao debruçar-se sobre a poética de Cecília Meireles, pondera:

Por todas as tão diversas conceituações e experiências de poesias que aparecem no movimento literário brasileiro do Modernismo pra cá, Cecília Meireles tem passado, não exatamente incólume, mas demonstrando firme resistência a qualquer adesão passiva. Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por

si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse o misterioso acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia. (ANDRADE, 1974. s/p).

A partir dessa consideração, é possível compreender que, desde o início da carreira, a crítica reconhece na poética de Cecília Meireles, um caráter maior, que vai além das predeterminações metodológicas, dentro das chamadas “escolas literárias”. Em todos eles há uma mesma perspectiva de independência quando se trata da poeta carioca. Para Mário de Andrade, a poesia de Cecília Meireles em vez de perder em qualidade, ressaltava-se com verdadeira intensidade quando aproveitava o ecletismo de sua formação. Paradoxalmente, ao se servir das inúmeras leituras de poetas estrangeiros e brasileiros, contemporâneos ou não, ela fala com sua própria voz, tirando, como afirma o crítico, ouro onde o encontram, e com rara independência.

2.2 Do exercício poético de *Espectros* à maturidade de *Viagem*

É consequência natural que a percepção dos sentidos se torne mais aguda e o esfumado ceda lugar à imagem límpida, aparentemente despojada e simples, mas eivada de conotações simbólicas. O vocabulário de iniciada da fase anterior cede lugar à outra linguagem, não menos cifrada, mas decunho universal, natural.²

Conforme apontamos anteriormente, embora a crítica reconhecesse, desde o início, a qualidade da poética de Cecília Meireles, há alguns apontamentos relevantes acerca de um possível processo de amadurecimento da autora, no decorrer da sua carreira. A diferença entre os temas e a forma dos poemas das duas fases em questão pode ser claramente observada neste soneto, que dá nome ao primeiro livro de Cecília Meireles:

²ZAGURY, Eliane. 1973, p. 32.

Espectros

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

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

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

Silenciosos fantasmas de outra idade,
A sugestão da noite rediviva
– Deus, demônios, monstros, reis e heróis. (MEIRELES, *apud*
GOUVÊA, 2008, p. 30).

Estão, nesse soneto, os elementos de um sincretismo simbolista e parnasiano – já mencionados neste capítulo – principalmente na escolha da forma convencional, nos versos decassílabos, na linguagem castiça e erudita (alfarrábios, pélagos iroso, noite rediviva), nas inversões sintáticas (Da lâmpada à inconstante claridade)³ e, sobretudo, do parnasianismo, a sua tendência à narração. Esses seriam, sem que se perca de vista seu valor, meramente exercícios da construção poética que culminariam na obra de maturidade que foi *Viagem*. Segundo Leila Gouvêa,

Espectros inclui quinze sonetos em versos decassílabos e dois em alexandrinos. Seu breve exame revela que a adolescente já acumulara um acervo considerável de leituras ao arriscar-se no terreno da poesia, a começar pela da Bíblia – cinco dos poemas versam sobre personagens desse livro canônico. [...] Mas o procedimento – distanciamento do eu, inversões sintáticas, léxico em partes castiço e preciosismos [...], praticamente abandonados na maturidade – e a temática são predominantemente neoclássicos e parnasianos. (GOUVÊA, 2008, p. 29).

Para Leila Gouvêa, o soneto *Espectros* é um exercício, uma busca, apesar da maquinaria verbal e conteúdo narrativo dos parnasianos. Embora adolescente – Cecília Meireles escreve os três livros dessa fase dos 16 aos 21 anos –, a poetisa exibe um

³ Reescrevendo sem a inversão, teria a seguinte forma: “Vejo ante mim, pelo aposento mudo, silenciosos fantasmas de outra idade, passarem lentos à *inconstante claridade da lâmpada*, em morosa ronda

acervo de leituras que se acumulam como um filtro, que exercerá grande importância no tratamento de seus temas mais caros.

A seleção lexical e a instrumentação versificatória, assim como o distanciamento do eu lírico, estão mais ao gosto neoclássico, que a fase seguinte vai ignorar em sua maior parte. Dizemos a maior parte porque alguns símbolos, marcas, imagens aparecem desde *Espectros* para ficar e acompanharão a poetisa nas fases seguintes de sua criação poética.

Leila Gouvêa afirma:

Alguns dos símbolos de maturidade, vários deles já insinuados na lírica de *Espectros*, conforme referido, começam a emergir recorrentemente: noite, vento, sombra, alma e sonho, ao lado de outros que se escasseiam posteriormente (brumas). Há ainda abuso do emprego de maiúsculas e das reticências, como que simbolizando a afasia da perplexidade suscitada pelo mistério da existência e da morte. (GOUVÊA, 2008, p. 33).

Segundo essa estudiosa, já nessa fase o estilo da autora se delinea, aparecem marcas que se seguirão nos versos da fase iniciada por *Viagem*. O que se quer dizer, e já tivemos a oportunidade de indicar nas análises que fizemos, é que muitos desses símbolos ganham força e sua frequência denotará a perspectiva empreendida por Cecília Meireles quando finalmente encontra o caminho que vai seguir na maturidade. E se o abuso no emprego de maiúsculas e reticência desaparece com o tempo ou encontra uma ressonância mais equilibrada, não quer dizer que o mesmo aconteça com o tema da perplexidade suscitada pelo mistério da existência e da morte. Podemos dizer, como mostraremos mais adiante nesta dissertação, que a perplexidade em relação à existência ganha um novo tônus, uma perspectiva nova se vista pelo lado do erotismo dos corpos e o erotismo dos corações que ela explora.

José Maria de Souza Dantas, por sua vez, sublinha, em seu livro *A consciência poética de uma viagem sem fim*, a consciência crítica adquirida por Cecília Meireles nesse momento de sua carreira. Ele afirma:

Viagem abre uma trajetória que se insere na modernidade mais do que muitos “modernos”, exatamente pela consciência crítica que apresenta, pelas aproximações com recursos impressionistas, expressionistas e surrealistas, sem radicalizá-los, mas incorporando-os à sua atividade poética, com a maturidade de quem sabe absorver o seu tempo, sem esquecer que o passado pode fornecer dados

rejuvenescedores e que, por isso mesmo, se tornam perenes, como marca o fundamento da própria poesia. (DANTAS, 1984, p. 19).

Dantas determina um começo modernista em *Viagem*, que prossegue nos livros seguintes, exatamente pela incorporação não só de elementos do movimento de 1922, mas também pela exploração, muitas vezes numa mesma obra de movimentos vanguardistas europeus – como mostramos anteriormente nesta dissertação com a presença do Surrealismo – mesmo antípodas, sem perder o equilíbrio, absorvendo assim o presente, mas sem esquecer que as tradições do passado podem fornecer matéria-prima para a perenidade da poesia.

Ramos, como os demais críticos, depois de fixar a fase de imaturidade com os três livros publicados, como dissemos linhas acima neste trabalho, fixa o giro se não de todo completo, ao menos na voz poética que será a da Cecília Meireles poeta modernista com traços lusitanos e simbolistas. E o processo avança com maior força em *Vaga Música*. Segundo Ramos,

em *Vaga Música* (1942), a expressão de *Viagem* vai ganhando em virtuosidade, como em “Canção excêntrica” ou “Cantiga do véu fatal”, que, com suas duas ordens de rimas, nos fazem evocar algo do palacianismo lusitano, à espera dos motes que não surgem entre as imaginárias voltas. Os poemas são também, em boa parte, de desolado amor, de doce mágoa:

pus-me a cantar minha pena
com uma palavra tão doce,
de maneira tão serena
que até Deus pensou que fosse
felicidade – e não pena. (RAMOS, 1996, p. 125)

Esse caminho, conforme Ramos, continua nos livros seguintes, como *Mar absoluto*, de 1945, *Retrato natural*, de 1949, e mais três livros publicados em 1952 – *Amor em Leonoreta*, *Doze noturnos da Holanda* e o *Aeronauta*. Ramos vê aqui uma transição para um tipo novo de poesia com *Romanceiro da Inconfidência* e os livros que se seguem:

Após *Amor em Leonoreta* (1952) e logo depois *Doze noturnos da Holanda* e o *Aeronauta* (1952) – coleção de poemas gerados por experiências de viagem e de vôo – publica *Romanceiro da Inconfidência* (1953), livro em que, com a técnica ibérica dos romances populares, canta o apogeu das Minas, a civilização do ouro e dos diamantes, a paixão dos inconfidentes e seus familiares. Curioso é o modo como se investe nas presumíveis idéias e até na linguagem

de um hipotético rapsodo de fins do século XVIII, pondo-se do lado do oprimido contra o opressor, do governado contra os governantes, do povo contra a nobreza. (RAMOS, 1996, p. 127).

O crítico, ao reelaborar, sob sua própria perspectiva, o conjunto da obra da poeta carioca reacende um certo espanto ao avistar-se com livros de empreendimento e tônica diferenciada como *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953. No entanto, mesmo sob essa tônica diferenciada e nova relativamente à problemática social Cecília Meireles não deixa de lado sua estética eivada de musicalidade, expressão simbolista e um interesse pelos elementos modernistas que herdou, inclusive dos movimentos de vanguarda a que já nos referimos. Não é objetivo deste trabalho entrar no caminho da análise dessas confluências.⁴ Neste caso, o interesse é mostrar que nessa trajetória, o erotismo torna-se importante chave de leitura para entender os antagonismos e oposições no interior dessa poesia em que o equilíbrio de diversas poéticas, na síntese de influências várias, não pôde inteiramente desvanecer.

Assim, além da poesia inaugural e daquela instaurada pelo virtuosismo de *Viagem e Vaga Música*, já relacionadas nesta dissertação, podemos apontar ainda as seguintes fases:

- 1) poesia de caráter social, como *Romanceiro da inconfidência*;
- 2) poesia cujos temas se originam das impressões das viagens; e
- 3) poesia de caráter dramático e religioso, como os oratórios.

Podemos também acrescentar aqueles de continuidade ao livro *Viagem* e os livros seguintes dessa fase, não esquecendo, sobretudo, *Solombra*, se nessa obra a poesia de Cecília Meireles não transcendesse tanto “[...] o círculo do pó, que não se sabe se ela imagina a morte ou se de fato a vive em espírito.” (RAMOS, 1996, p. 127).

⁴Existem muitos trabalhos neste sentido, dentre eles o de Denise de Fátima Gonzaga da Silva (2008). Seu trabalho de pesquisa nos chamou especialmente a atenção porque se baseia em revelações feitas pela própria Cecília Meireles em palestra proferida em Ouro Preto, em 1955. Segundo Silva, a poeta reconheceu e apontou diversos elementos modernistas em *Romanceiro da Inconfidência*, que vão desde a dicção à constituição do herói na figura de Tiradentes.

2.3 O lugar do erotismo na poesia de Cecília Meireles

*As palavras contornam o que se
pensa como um vestido contorna o
corpo. Ajustam-se ao pensamento,
enfeitam-no, dão-lhe uma
expressão mais intensa.*

(MEIRELES, 1949)

Considerando que todos os livros, de qualquer maneira, mantêm a dicção da poeta carioca, até mesmo *Romanceiro da Inconfidência*, chegando mais ao abstrato em seus discursos poéticos do que propriamente o real, como define Leila Gouvêa (2008), indagamos: em que espaço, no interior de sua poesia, tem moradia o tema do erotismo, se até mesmo os livros com os poemas oriundos de suas viagens seguem essa risca evanescente?

Quando se fala em sexualidade, sensualidade, desejo ou erotismo na poesia de Cecília Meireles, o que se encontra é a perplexidade ou o ceticismo diante de versos que falam da alma e do espírito, mesmo quando se exterioriza e se volta para o mundo real e suas paisagens.

Cláudia Gomes Pereira, em sua dissertação de mestrado *Os Doze Noturnos da Holanda, de Cecília Meireles, e a singularidade de suas peças como exercícios espirituais*, só vem reafirmar essa propensão da poetisa sobre o apego ao mundo dos sentimentos e ao abstrato, em que pesem os elementos circunstanciais que provocaram esses versos:

Em 1951, Cecília Meireles viaja à Europa pela segunda vez. Nessa viagem, ela conhece a Bélgica, a França, a Holanda, além de visitar Portugal, e conhecer os Açores, terra natal de sua avó materna. É durante sua estada na Holanda, e sempre à noite, que Cecília escreve a obra *Doze Noturnos da Holanda*. Em entrevista a Domingos de Carvalho Silva, a poeta diz serem os noturnos: “lembranças das minhas conversas com a noite naquele mundo nascido da água” (SILVA, 1952)⁵. É interessante que ela tenha usado o termo “lembranças” para definir o sofisticado exercício poético que ela pratica nos doze poemas. (PEREIRA, 2009, p. 5).

⁵ A nota respectiva a esse autor, publicada na dissertação de mestrado, é a seguinte: Em entrevista a Domingos de Carvalho Silva, na data de 22 de junho de 1952, Cecília diz: “até o final deste mês devem aparecer dois poemas que estão sendo impressos no Rio: *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta*. Os noturnos foram escritos na Holanda, e sempre à noite.” (PEREIRA, 2009, p. 5).

O aspecto do conteúdo abstrato e simbólico desses poemas, Cláudia Pereira destaca-o nas próprias palavras de Cecília Meireles para recortar os versos desse livro na fase em que entram os livros referentes às viagens, achando grande interesse no termo “lembranças” usado pela poetisa, fundamentando-se ainda nas palavras da poetisa em entrevista concedida a Domingos Carvalho da Silva para realçar o caráter simbolista dos versos nas conversas da poetisa com a noite, outro termo que bem poderia seguir com aspas, assinalando sua forte ligação com a profissão de fé dos poetas simbolistas, mormente os do Brasil.

Mas não se pode evitar sempre o lugar do desejo. Assim é que, entre os riscos e bordados simbolistas e espiritualizantes, vão surgindo outros temas não menos caros à poesia de expressão feminina, entre eles o erotismo, objeto deste trabalho de pesquisa. Maria da Conceição Pinheiro Araújo, em artigo publicado no XI Congresso Internacional da Abralic, em 2008, analisa o desejo feminino em Cecília. Araújo afirma que Cecília Meireles

parece consciente de que o desejo se produz num lugar além que se desencava num lugar aquém. Affonso Romano de Sant’Anna, refletindo sobre a repressão do desejo na cultura ocidental, aponta a interdição como maneira de entender o desejo revelado no inconsciente dos textos poéticos que revelam uma atitude comum a uma comunidade. Esse caráter repressivo da cultura se mostra mais violento em relação à mulher. O homem, ao se considerar como único sujeito detentor do discurso, faz do desejo feminino seu objeto de cama e escrita. A possibilidade de falar por si mesma é, por muito tempo, vedada à mulher. (ARAÚJO, 2008, p. 4).

Para essa autora, é na poesia mesma que vamos encontrar aquilo que, durante a história da humanidade, foi vedada à mulher: escrever sobre si mesma, com uma voz que não apenas seja a sua e não a do homem, seu repressor e ventríloquo privilegiado, como afirma Afonso Romano de Sant’Anna (1993), mas também com um desejo que seja aquele comum a uma comunidade, a feminina. Essa interdição pode ser quebrada (ou como afirma Bataille: transgredida) pelos caminhos secretos dos versos e nas entrelinhas do texto poético. Maria da Conceição Araújo aborda da seguinte maneira esse aspecto na poesia da autora de *Metal Rosicler*:

O percurso da sexualidade, intercambiado pela interdição, é representado na poética ciciliana[sic] pela imagem da esfinge. O tema aparece em *Estátua* (p. 100) e é retomado em *A menina e a estátua* (p. 163). As estátuas falam o silêncio ou retêm palavras de silêncio perfazendo a petrificação, a imobilidade. Pulsa o desejo que se retrai diante do corpo nu, mas de pedra. O ludismo intencional invade a linguagem em sua base erótica naquele *falar coisas com um outro sentido* que a criança ainda possui. Por fim a caminhada de costas permite enxergar de perto mas, distanciar-se do desejo sexual revelado que precisa ser contido. O conteúdo auto-sublimante (sic) ou a presença implícita da sexualidade é demarcada pela presença de Eros, interdita no texto, se dá entre o imaginário e a linguagem da fantasia e do sonho. (ARAÚJO, 2008, p. 4).

Como dissemos anteriormente, nas camadas dos princípios simbolistas e elementos materiais da poesia de Cecília Meireles é que vai surgindo o tema do erotismo nos livros da autora. Araújo atentou para esse ludismo intencional, em que as coisas materiais, a paisagem, a obsessão por elementos marinhos, entrelaçados ao surreal, e ainda o falar coisas com um outro sentido, tudo isso torna flexível a base erótica de seus textos. Araújo, mais adiante, em seu artigo, usando a linguagem batailleana, lembra que o problema da sexualidade se cria na tensão entre o amor e a morte, entre Eros e Tântatos.

Esse silêncio que “fala” se destaca nos versos de um desses poemas a que se refere Araújo, que por sua vez o retomou da análise feita por Ruth Villela Cavaliere (1984):

A MENINA E A ESTÁTUA

A menina quer brincar com a estátua da fonte,
que é uma criança nua, em cuja cabeça os passarinhos
pousam, depois do banho,
antes de voarem para longe.
A menina, com muita precaução,
toca o braço da estátua,
e fala com ela essas coisas com outro sentido
que as crianças dizem umas às outras,
ou aos objetos com que conversam,
ou a si mesmas, quando estão sozinhas.

A menina insiste com a estátua,
convida-a a descer do plinto,
passa o dedo pelos seus pés de bronze,
examinando-os e persuadindo-a.

E diante de tal silêncio

fica séria e preocupada,
 mira a estátua de perto,
 como a um pequeno deus misterioso,
 caminha de costas, mirando-a,
 e fica de longe a mirá-la,
 por um momento prolongado e respeitoso. (MEIRELES, 1987, p.297)

A estátua nua de uma outra criança se apresenta como o desejo vibrando na fala sussurrada da criança que a toca e a convida para vir brincar longe do lugar onde se encerra a sua mudez e seu abandono. Os três momentos do ritual da erotização dos corpos estão presentes: a descoberta, a tentativa de sedução e o silêncio prolongado, por cujas entrelinhas se nota a interdição e no entorno dela a presença forte da transgressão que foi tentada e no fim transformada em “momento prolongado e respeitoso.”

Mas é num poema sobre a virgem Maria, chamado “A mulher e seu menino”, de *Vaga Música*, que Ruth Cavalieri (1984) encontra elementos desses temas pulsantes que são a sexualidade e o erotismo nos poemas de Cecília Meireles. A virgem Maria está sozinha, estátua de pedra. Há um vazio no lugar em que ali estaria o menino que se foi e ela não sabe bem para onde, mas tenta responder, indagando:

Vento do tempo
 quebrou meu seio
 para o arrancar.
 A mim, deixou-me.
 A ele, levou-o.
 (Há algum lugar?) (MEIRELES, 2006, p. 188).

Para Ruth Cavalieri, esse é um momento de descristianização ou humanização de um ícone feminino religioso, que sobreviveu a uma repressão ou a uma interdição de milênios, “uma repressão de ordem cultural sobre a própria organização genital de sexualidade, já por si repressiva segundo a noção psicanalítica de ‘corpo polimorficamente pervertido’ ou ‘corpo da infância.’” (CAVALIERI, 1984, p. 74).

Para essa estudiosa, a poesia de Cecília Meireles, vista de imediato, parece ser descolada do tema da sexualidade ou do erotismo. Isso se explica porque autores modernistas mais “realistas” trabalham uma linguagem dentro de uma perspectiva realista da arte, mostrando uma sexualidade explícita. Nos poemas de Cecília Meireles, contudo, essa sexualidade explícita é praticamente impossível, visto que “[...] a imediatez de compromisso se dá entre o imaginário e a linguagem da fantasia e do

sonho. Nesse sentido, instala-se uma não-transparência maior, portadora de um paradoxo.” (CAVALIERI, 1984, p. 75).

A não transparência desses motivos na poesia de Cecília Meireles, ou seja, a sexualidade, a sensualidade, o desejo, ou erotismo, não implica que não estejam lá. Na verdade, a poetisa cria uma tensão entre desejo e morte que se revela como declaradora de um fusionismo entre o sujeito poético e o sujeito empírico, poesia vista como

um discurso de desrepressão que requer uma constante caminhada da poetisa para a inclusão da morte no projeto de vida plena. A sexualidade faz parte, ou melhor, é o móvel desse projeto já que ele se formula do interior para o exterior como que impelindo a abertura de um leque que, num arco de 180°, abrangeria todos os níveis da condição humana. Mas as conexões que se dão entre o código dos sentidos e o imaginário ceciliano acusam em sua poesia um lugar vazio de sexualidade. A nosso ver esse espaço corresponde exatamente à presença disseminada ou difusa do sensualismo, incapaz, assim, de valorizar o sexo dentro do campo restrito da *organização genital*, vista, talvez, pelo saber intuitivo da poetisa como uma restrição. (CAVALIERI, 1984, p. 76-77).

Ruth Cavalieri, portanto, acredita na presença de um tema aparentemente paradoxal na poesia de Cecília Meireles: uma sexualidade que não se avista de imediato. Esse tema se encontra lá, mas não de forma explícita, e isso acontece exatamente pelo trabalho de linguagem de fantasia e sonho, materialidade e vaguidão, o qual era de ordem comum nos poemas de Cecília Meireles e que vimos descrevendo neste capítulo. Nossa conclusão a respeito desse teor aparentemente paradoxal em sua poesia é que a combinação entre elementos tão ecléticos e a síntese tradição e modernidade pôde muito bem reelaborar o tema do erotismo mesmo se abastecendo da estética simbolista.

A sexualidade, segundo Cavalieri, vem do interior da poesia para o exterior e abre um espaço para uma negação da presença explícita da sexualidade. Em vez da presença explícita ou da recorrência do fenômeno erótico, ambos se constroem em sua poesia nas metáforas, símbolos e na temática recorrente da fusão de amantes, que se despedem no fim do dia ou na alvorada, ou se diluem como se a morte os envolvesse.

Em sua análise desse lado de dentro da poesia, Ruth Cavalieri não aponta a principal imagem que o sugere e que se encontra no poema “A mulher e o seu menino”. No braço erguido da virgem, falta “o vago peso” (MEIRELES, 2006, p. 187). A metáfora se declara de pronto para o leitor arguto. Ali está ela, a metáfora, sugerindo o

espaço vazio. É nesse espaço que se dá o encontro desse tema controvertido numa poesia feita de espiritualidade e desvanecimento. Ela gera, por fim, uma tensão entre desejo e morte que, na verdade, é desejo de vida, e que, empiricamente, segundo Ruth Cavalieri, é combatido em vão pelos versos de Cecília Meireles, pois a sexualidade comparece, interdita, mas sobrepairando nos símbolos e nas palavras.

O que vemos nessa análise de Ruth Cavalieri é uma tentativa de entrar em um espaço em que é difícil delimitar fronteiras. Julgamos que a pesquisadora não tomou as precauções devidas quanto a esses problemas na sua análise da sexualidade na poesia de Cecília Meireles. Em primeiro lugar, selecionou peças esparsas, peças que contêm relações em comum. Apenas *Romanceiro da Inconfidência* será visto quase que por inteiro em seu trabalho.

Quando se refere à temática da sexualidade, a pesquisadora generaliza-a pela obra inteira da poeta carioca, dividindo o assunto com muitos outros, ligados ao ser e ao tempo. Em segundo lugar, Ruth Cavalieri não delimitou as fronteiras do erotismo, separando conceitos tão distintos quanto sexualidade, desejo, fenômeno erótico e sensualismo. Ela se baseia principalmente no paradoxo do lugar e do não-lugar, do ser e do não-ser, representado pela expressão “lugar vazio de sexualidade”, em que, contraditoriamente, a sexualidade comparece e nele domina, sob uma linguagem evanescente, simbólica.

Ao contrário de Ruth Cavalieri e de outros estudiosos, nesta dissertação, em vez de toda a obra, selecionamos apenas o primeiro livro da fase de maturidade, *Viagem*, em cujos poemas procuramos mostrar, no capítulo a seguir, como o erotismo se faz presente em seus versos.

Os críticos abordados nesta dissertação, ao tratarem do tema, fizeram-no esparsamente ou simplesmente o ignoraram. Para tratar desse tema com maior profundidade, procuramos estabelecer um começo, o da linha divisória traçada pela autora na arrumação de sua obra poética.

É em *Viagem* que sua dicção e sua ousadia em explorar o erotismo ganha força, já que nos livros anteriores a essa linha divisória Cecília Meireles se lançou a exercícios para incutir de modernidade suas tendências simbolistas e de tensão sua síntese entre tradição e Modernismo.

Analisando o erotismo nos poemas de *Viagem*, acreditamos que a temática segue explorada nas obras seguintes. Além disso, fizemos a delimitação das fronteiras

do fenômeno erótico para, em seguida, analisar como o erotismo em *Viagem* nos dá um novo olhar sobre o desejo feminino na poesia de Cecília Meireles.

Capítulo 3

O EROTISMO EM *VIAGEM*: DESNUDAMENTO DOS CORPOS E DOS CORAÇÕES

3.1 O corpo erótico no corpo do texto poético: escritura e êxtase

O crítico literário Luiz Costa Lima nos dá em seu livro *Lira e antilira* (1968) uma significação do papel do poeta na sociedade contemporânea. Segundo o crítico, nessa sociedade, o poeta deixou de ser o porta-voz social para ser o elemento marginal e maligno por tratar de temas e de motivos que destoam da confessionalidade, das virtudes mais penetrantes, da emocionalidade mais interior.

O que na verdade o crítico quer ressaltar é que o poeta tem agora um papel que não é somente o de falar de si ou de professar sua dor individual, mas requer um trabalho com a linguagem no sentido de buscar uma universalidade para o problema da existência humana.

Em Cecília Meireles, esse motivo se realça no tratamento que essa poeta faz do erotismo numa estética que podemos denominar de estética do prazer, assimilando os recursos do Simbolismo, em suas imagens, metáforas, musicalidade e símbolos, explorando a dialética entre modernidade e tradição, naquilo que podemos denominar de erotismo dos corpos e de erotismo dos corações.

Depois da análise desse dois tipos de erotismo no Capítulo 1 desta dissertação, apoiada nas ideias de Octavio Paz e George Bataille, no que ambos têm de semelhante e também de diferenças, procuramos examinar os poemas do *corpus* da pesquisa distribuindo-os em dois conjuntos com esse título. No primeiro conjunto, denominado erotismo dos corpos, procuramos mostrar como os corpos se interpenetram na escritura poética de Cecília Meireles. A seção seguinte serve de contraponto à primeira seção, ocupando-se com os poemas que tratam de um erotismo mais interessado na vivência desse sentimento no coração dos amantes.

3.1.1 *Erotismo dos corpos*

a) NOITE

O poema “Noite” recria bem a ideia batailleana da relação erótica antes e depois da experiência amorosa, ou se preferir a questão central de seu pensamento sobre

os seres contínuos e descontínuos. Ao mesmo tempo, o poema descortina a ideia de transcendência descrita por Octavio Paz inserida em sua fórmula poesia/erotismo.

Observemos em primeiro lugar a estrutura desse poema.

Úmido gosto de terra,
cheiro de pedra lavada,
– tempo inseguro do tempo! –
sombra do flanco da serra,
nua e fria, sem mais nada.

Brilho de areias pisadas,
sabor de folhas mordidas,
– lábio da voz sem ventura! –
suspiro das madrugadas
sem coisas acontecidas.

A noite abria a frescura
dos campos todos molhados,
– sozinha com seu perfume! –
preparando a flor mais pura
com ares de todos os lados.

Bem que a vida estava quieta.
Mas passava o pensamento...
– de onde vinha aquela música?
E era uma nuvem repleta,
entre as estrelas e o vento.

(MEIRELES, 2006, p. 14)⁶.

O poema apresenta quatro estrofes de cinco versos, todos em redondilha maior, no sistema rímico ABAB. A composição assim fixada provoca um jogo de aparências. A forma aparece racionalmente ordenada enquanto o conteúdo transmite a perturbação dos amantes. Até mesmo o conteúdo parece aceitar esse jogo. As duas primeiras estrofes não apresentam um único verbo, ou melhor, elabora uma descrição na qual o verbo não pode nem sequer ser “mentado” ou inferido⁷. As frases nominais costumam sugerir uma situação aparentemente estática. Só aparentemente porque as sensações desmentem nas duas estrofes a estaticidade da cena. O tato, o paladar, o olfato, no som das areias pisadas, no sabor das folhas mordidas, na nudez e na frialdade

⁶ As citações dos poemas de Cecília Meireles neste capítulo referem-se à mesma fonte, razão pela qual, nos poemas a serem referidos citaremos doravante apenas o número das páginas.

⁷ Em exemplos retirados de autores brasileiros, Othon Garcia mostra que o verbo pode praticamente ser “inmentável”; os poetas procuram expressar apenas sensações puras, razão por que são frequentes as frases nominais. (GARCIA, 1995, p. 14).

da sombra do flanco da serra, na verdade, do corpo feminino em expectativa da chegada do outro. Tudo isso denota a sugestão do movimento.

Além disso, o texto de Cecília Meireles dialoga com a tradição medieval portuguesa das cantigas de amigo, inserindo assim a voz feminina do texto. A definição dessas cantigas, segundo os tratadistas medievos, se dá por confronto com as de amor. Segundo Antonio José Saraiva e Óscar Lopes,

a diferença entre as cantigas de amor e as de amigo consiste, segundo o mesmo tratado, em que nestas se supõe que fala uma mulher, ao passo que naquelas o trovador fala em seu próprio nome. As cantigas de amigo são portanto, quanto ao tema, cantigas de mulher, e o nome por que são conhecidas designa o seu objeto, o *amigo* ou namorado, geralmente referido logo no primeiro verso. (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 48)

Segundo esses autores, a cantiga de amigo tem como enunciador a mulher e tem como objeto o amigo ou namorado. No poema de Cecília Meireles não é tão difícil encontrá-los, apesar de que o “ela” não se resolva facilmente na primeira estrofe. À primeira vista (ou leitura) tem-se a descrição de uma paisagem sensorial. O “ela” se revela obliquamente nos elementos femininos assinalados: a terra e o seu gosto; a pedra lavada e o seu cheiro; a serra e o seu flanco. Será uma constante na poesia de Cecília Meireles a exploração da natureza como sinais do erotismo. Estamos, portanto, diante de um eu (ou “ela”) enunciador que se despe por metáforas, numa cumplicidade afetiva com a natureza, como era característica também nas cantigas de amigo:

Há, por exemplo, em alguns cantares de amigo uma intimidade afetiva com a natureza que é muito diferente do gosto cenográfico da paisagem (como quadro ou reflexo dos sentimentos humanos), e que deve antes relacionar-se com o animismo típico de certa mentalidade pré-mercantil. Dir-se-ia existir uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna: a água da fonte e do rio, as ondas do mar, as flores da Primavera ou Verão, os cervos, a luz da alva, a dos olhos. Todas estas coisas participavam ainda de tantas associações mágicas, as suas designações evocavam tantas correspondências entre o impulso amoroso e o florescer das árvores, os actos dos animais, os movimentos das coisas mais presentes, que o esquema repetitivo era como o imperceptível e subtil desenvolvimento de um tema através de modulações que sugerem os seus inesgotáveis nexos com a vida. (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 55).

É assim que a primeira estrofe de “Noite” concebe enunciador e enunciação. O eu lírico não só apresenta sua identidade como também anuncia seu corpo sendo desnudado juntamente com o desejo latente comunicado pelos elementos da natureza. A presença feminina mantém-se na estância seguinte em areias pisadas, folhas mordidas, a madrugada e seus suspiros. Simultaneamente, sustenta a mesma estrutura paralelística do verso enquanto insinua a presença do elemento masculino, o “ele”, nos substantivos abstratos e nos adjetivos denotadores de sensações, como o tato (úmido, frio), o paladar (gosto), o olfato (cheiro), a visão (brilho, nua) e a audição (suspiro). Coloquemos por ora em suspenso o terceiro verso de cada uma das quatro estrofes e tratemos dos outros versos com rimas alternadas. Mais adiante, na análise, exercerá esse verso no centro da estrofe uma função capital na compreensão do poema.

Mas há muito mais que repetição de estruturas e imagens na segunda estrofe. Nela vemos uma súbita mudança de movimento em direção a um êxtase antecipado pela imaginação do eu lírico. Em meio à reiterada presença dos elementos sensoriais, metáforas e metonímias sublinham o desejo anunciado mas ainda apenas latente. Notamos a metáfora do desejo em “areias pisadas” e “folhas mordidas”, culminando no flagrante suspiro do quarto verso, provocado pela imaginação erótica, até então “sem coisas acontecidas”.

Da segunda para a terceira estrofe é manifesta a mudança de movimento. Se era apenas sugerido no paralelismo das estrofes anteriores, na terceira estância o movimento dos corpos manifesta-se no verbo. Assim é que o verbo “abrir” insere a força do erotismo e a união dos corpos, reforçado pela imagem do corpo deitado de lado (flanco da serra) e pelo simbolismo da flor e da água⁸. Com esses elementos o eu lírico anuncia a união e a harmonia dos corpos. Com essa união, busca a continuidade perdida. Dois verbos – abrir e preparar – anunciam essa fusão, como se vê no primeiro verso da quarta estrofe:

Bem que a vida estava quieta

⁸ “Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do **princípio passivo**. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. Aliás o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substância passiva.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 437).

Mas trata-se de um fusão breve na quietude de uma noite fora do tempo. O verbo de ligação a servir de cópula nesse verso relembra o estado de coisas sugerido nas sensações dos oito versos das duas primeiras quintilhas, como se pode observar, bem maiores que a quietude anunciada na fusão dos corpos em um único verso. Isso porque o segundo verso da última estrofe (conclusão, desfecho) finda a continuidade, retomando a racionalidade, retornando o real, designando uma separação entre um antes e um depois na conjunção adversativa com a qual o verso faz a ruptura, a linha divisória:

Mas passava o pensamento...

Em seguida, vemos que nem tudo desaparece com o retorno dos amantes à condição dos seres descontínuos. O desejo fica em eterna suspensão entre os dois mundos, o mundo transcendente e o mundo material, como concluem os versos finais:

E era uma nuvem repleta,
entre as estrelas e o vento.

Resta ainda o refinamento poético e inventivo de Cecília Meireles no tratamento que ela faz da tradição. A nostalgia da continuidade perdida não fica apenas no fechamento do poema, nos dois versos finais. Ele vai perpassar todo o corpo do discurso poético, mas reinventando um recurso das cantigas de amigo. Essas cantigas traziam na sua estrutura melódica um refrão cuja função se explica da seguinte forma:

O refrão atesta a existência de um coro. A disposição das estrofes aos pares e a alternância das mesmas rimas ao longo de toda a composição deixam entrever que se alternavam dois cantores ou dois grupos de cantores. A repetição, à cabeça de cada estrofe, do verso final duma estrofe anterior é talvez o vestígio de um primitivo processo de composição improvisada, que obriga um dos improvisadores a repetir o último verso do outro, para o qual devia achar sequência (*leixapren*, processo que ainda subsiste nas quadras ao desafio). (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 51).

Segundo essa explicação, o refrão além do objetivo musical entrelaçava o par amoroso simbolizado pelos cantores. Mas o poema de Cecília Meireles requer uma função determinante da solidão após o encontro amoroso. Do movimento erótico que

uniu os amantes, resta a nostalgia. O que Cecília Meireles faz é renovar a tradição ao substituir o refrão da sua cantiga por versos em destaque no interior das estrofes, melhor dizendo no centro de cada uma. Podem ser lidos, se assim o leitor quiser, dentro do espectro paisagístico e sensorial criado pelas descrições. Mas sem dúvida oferecem uma chave de leitura na perspectiva do fenômeno erótico que vimos analisando. Em sua leitura, da primeira à última estrofe, escutamos a voz solitária, nostálgica, do eu lírico após a união dos corpos:

- tempo inseguro do tempo!
- lábio da voz sem ventura!
- sozinha, com o seu perfume!
- de onde vinha aquela música?

Resumindo, portanto: na primeira parte do poema, composta pelas estrofes 1 e 2, considerando o quarteto com rimas alternadas, o eu lírico reinventa o espaço do desejo. A voz feminina se revela na seleção lexical, nas metáforas e metonímias. A estrofe 3 insere a ação do verbo que se ausentara na primeira parte. Apenas prepara a entrega, o ato sexual. Numa terceira e última parte, na estrofe 4, duas situações se apresentam: o primeiro verso indica a fusão dos corpos, a quietude e a harmonia dessa entrega. A conjunção adversativa do verso seguinte rompe a harmonia, retorna à racionalização, ao tempo presente, à vida real. O eu lírico fica em suspenso (nuvem) entre o transcendente (estrelas) e o mundo material e sensível (vento). A nostalgia se completa nos versos destacados no centro de cada estrofe lidos em separado como se fosse a voz solitária dos seres descontínuos.

Retomando o pensamento batailleano do momento pós-fusão dos corpos, buscamos a nostalgia experimentada na relação erótica do encontro com a continuidade perdida. Isso se resolve nesse poema de Cecília Meireles, como vimos, na substituição do refrão das cantigas de amigo pelos versos que denotam o estado de espírito do eu lírico em plena nostalgia a sublinhar a passagem inevitável do tempo inseguro, a desventura ou retorno à descontinuidade, a solidão e a lembrança por meio do perfume amplificado pela noite e seus campos molhados.

b) EXCURSÃO

Este poema compõe-se como o anterior de redondilha maior em rimas alternadas, porém com algumas pequenas modificações: possui rimas imperfeitas (caminham/escorriam), alguns versos-chave de oito sílabas métricas e, enfim, em vez da quintilha, aproveita a sextilha. Além disso, a estrutura compõe-se de seis estrofes em vez de quatro.

A construção, tanto da forma quanto de seu conteúdo, é muito mais complexa que “Noite”, a peça anterior. Façamos a leitura das três primeiras estrofes.

Estou vendo aquele caminho
cheiroso da madrugada:
pelos muros, escorriam
flores moles da orvalhada;
na cor do céu, muito fina,
via-se a noite acabada.

Estou sentindo aqueles passos
rente dos meus e do muro.
As palavras que escutava
eram pássaros no escuro...
Pássaros de voz tão clara,
voz de desenho tão puro!

Estou pensando na folhagem
que a chuva deixou polida:
nas pedras, ainda marcadas
de uma sombra umedecida...
Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.

(p. 16)

Em termos de atmosfera poética, o eu lírico insiste na exploração das mesmas imagens: noite, madrugada, pedra, sombra, orvalho, em conspícua afetividade com a natureza, envolta fortemente em forte sinestesia. A natureza persiste como elo entre a excitação e a preparação para a chegada do outro, criando um tempo indicativo do real e sensível ao mesmo tempo em que vai construindo uma espécie de ponte para a procura e para o arranjo do espaço para a experiência erótica.

No entanto, é um arranjo ou uma preparação recordada. A locução verbal indica presente enquanto os outros verbos estão no pretérito imperfeito: escorriam, escutava, via-se. São esses verbos enunciadores de uma situação que começa no

passado que encerram os últimos versos da primeira estrofe, juntamente com o predicado verbo-nominal, indicando um evento finalmente elaborado para uma ação importante:

na cor do céu, muito fina
via-se a noite acabada.

Reelaborando a última frase, temos “via-se a noite. A noite estava acabada”. O predicativo, no entanto, não significa finita. Pelo contrário, tem o sentido de que toda a elaboração ordenada pelo esforço da natureza concluiu-se dentro da perspectiva desejada nesse presente no qual o eu lírico espera a chegada do outro.

Esse presente tem um valor especial na locução que abre o primeiro verso. Distingue-se esse presente da locução verbal tanto em seu valor aspectual quanto em sua métrica. Interessante que apareça somente nos versos octossílabos do poema. O uso desse tipo de locução, ou *aspecto*, tem finalidade durativa. Trata-se de uma ação durativa ocorrida num determinado momento rigoroso, de caráter progressivo. Diante de toda a preparação para o encontro entre os amantes, o eu lírico faz o elo entre o sentir e o pensar, à maneira de um Fernando Pessoa:

Estou vendo aquele caminho
cheiroso da madrugada

[...]

Estou sentindo aqueles passos
rente dos meus e do muro.

[..]

Estou pensando na folhagem
que a chuva deixou polida.

Presente rigoroso e progressivo, mas descrito como se estivesse o eu lírico diante do acontecido e de lá retornasse em sua excursão noturna sem que tenha resolvido a angústia impregnada na passagem do tempo e no embate entre subjetividade e racionalização:

Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.

É possível notar que o octossílabo sempre abre uma série descritiva nas três primeiras estrofes. Esse verso é o primeiro em cada estrofe e assim começa a série. Observemos que na segunda série aparece a sugestão da presença do outro, cujos passos seguem rentes aos do eu lírico. Entre ambos um muro facilmente vencido pelas palavras-pássaro desse outro que, noturnas, tornam-se claras, puras. A chuva e o elemento úmido substituem a flor que aparecera no poema anterior, “Noite”, simbolizando a parte passiva da relação. O quarto octossílabo interrompe a série descritiva, racionaliza o discurso a respeito da experiência, construindo finalmente a transição para a segunda parte do poema.

Antes de efetuarmos a leitura do grupo de sextilhas da segunda parte, é importante lembrar as palavras de Octavio Paz e de George Bataille a respeito do erotismo. Ambos concordam que nesta reinvenção da sexualidade animal, através do fenômeno erótico, e de que só o homem é capaz, existe uma forte ligação com a morte. Recordemos Bataille:

O que, do meu ponto de vista, caracteriza as passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte que desde o começo liga, no espírito do homem, a ruptura da descontinuidade – e o deslizamento que continua em direção a uma continuidade possível – à morte. Esses elementos, nós os distinguimos de fora, mas se não tivéssemos primeiramente a experiência de dentro, sua significação nos escaparia. (BATAILLE, 1987, p. 97)

A morte significa, portanto, a ruptura da descontinuidade e um caminho em direção à continuidade, exposta pela verdade tangível do aniquilamento. O que Bataille define nesse ponto é que se torna necessária uma experiência de fora antes da experiência se tornar interior para a existência, através da fusão erótica, da continuidade perdida.

Octavio Paz em suas afirmações, embora um pouco hesitantes, a respeito do erotismo, ora corresponde esse fenômeno à morte, à escuridão, à sombra noturna dos sentimentos; ora, corresponde-o à luminosidade da vida, ao paraíso:

Felicidade solar: o mundo sorri. Por quanto tempo? O tempo de um suspiro: uma eternidade. Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é

separação, o outro é regresso, volta à natureza conciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. (PAZ, 1994, p. 28).

Analizamos no Capítulo 1 desta dissertação as declarações de Octavio Paz a respeito do erotismo, que ele define como caprichoso servidor da vida e da morte⁹. Retomemos alguns desses aspectos. O filósofo e poeta mexicano considera o enlace vida e morte uma ambiguidade no sentido de que ao mesmo tempo em que defende a cultura dos assaltos da sexualidade animal, tende a interromper a finalidade natural do sexo que é a vida centrada na reprodução. No trecho transcrito acima interessa-nos outra ambiguidade, a da separação da natureza e de seu poder destrutivo, ao mesmo tempo em que incide num retorno a ela, mas um regresso a uma realidade primordial do sensível, onde operam em êxtase todos os sentidos do corpo.

O confronto de ideias entre os dois pensadores estudados no Capítulo 1 desta dissertação não cria uma contradição. Ao contrário, em Cecília Meireles é possível descortinar os elementos das duas reflexões. De Bataille, a preparação do ambiente favorável à união dos amantes centrado na natureza, a um regresso a ela, ao que é primordial – como vimos no primeiro grupo de sextilhas de “Excursão” –, e, depois do arranjo desse ambiente, a penetração dos amantes, que se tornam uno em um tempo infinito e breve para usar os paradoxos do discurso de Bataille, ou “o tempo do suspiro: uma eternidade”, nas palavras de Paz; após o ato sexual, a separação. Nesse ponto, entra a explicação de Bataille sobre a nostalgia permanente daquele momento de fusão dos amantes em cuja experiência encontram a continuidade perdida.

Voltemos ao poema e à leitura do segundo grupo de sextilhas, no qual encontraremos o restante da experiência descrita acima.

Estou diante daquela porta
que não sei mais se ainda existe...
Estou longe e fora das horas
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste,

⁹Esse é um dos pontos de contato entre o pensamento de Paz e Bataille. Afirma o primeiro que a “função primordial da sexualidade, a reprodução, fica subordinada a outros fins – uns sociais e outros individuais. O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte.” (1994, p. 18). Bataille afirma que o erotismo é a aprovação da vida até na morte: “O que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação com as crianças.” (1987, p. 11).

sem desejar mais palavras
 nem mais sonhos, nem mais vultos,
 olhando dentro das almas
 os longos rumos ocultos,
 os largos itinerários
 de fantasmas insepultos...

– itinerários antigos,
 que nem Deus nunca mais leva.
 Silêncio grande e sozinho,
 todo amassado com treva,
 onde os nossos olhos giram
 quando o ar da morte se eleva.

(p. 16-17)

Nesta segunda parte é possível depreender, em vieses distintos, as situações aludidas pelos dois pensadores. Com base no fundamento da continuidade-descontinuidade, o ato preparatório constituído na primeira parte, imerso na plethora sensorial, eleva o eu lírico a um tempo sem tempo, “longe e fora das horas”. Observe que o aspecto formal insiste no octossílabo para abertura de uma série diferente, agora sem o gerúndio, denotador de um aspecto progressivo:

Estou diante daquela porta
 que não sei mais se ainda existe...

Do verbo aspectual se passa ao presente com o complemento preposicionado, instaurando um *onde* habitado pela transcendência, sonho, vultos, sem alegria ou tristeza:

onde os nossos olhos giram
 quando o ar da morte se eleva

ou seja, o caminho (ou excursão?) em direção à continuidade dos corpos representados pela ideia da morte.

Sob o ponto de vista de Paz, o erotismo demanda uma jornada primeiro à escuridão e ao reino dos mortos¹⁰ para depois retornar à natureza e a toda a sua vida sensível e deslumbrante. Diante desse aspecto, podemos notar, no poema de Cecília Meireles, certa complexidade que se revela na inversão das suas partes. Na primeira, em

¹⁰ Em *A dupla chama* (1994), Octavio Paz exemplifica esse trecho com um poema que relata a descida ao palácio subterrâneo de Plutão e a volta de Perséfone à superfície durante a primavera.

suas três sextilhas, o eu lírico já realizou a sua experiência erótica. Os verbos no passado confrontados com o presente progressivo indicam isso. Além disso, a palavra que dá título ao poema não significa apenas jornada ou passeio de instrução ou recreio. O prefixo “ex” também significa um transitar-se para fora, para longe da realidade descontínua. Por outro lado, significa regresso¹¹, um regresso à descontinuidade dos corpos, cuja nostalgia se fixa nestes dois versos que concluem o fim da jornada:

Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.

Nesse sentido, pode-se observar que a transição para a realidade descontínua não implica na solução definitiva do desejo, cuja nostalgia faz com que o pensamento do eu lírico retorne à experiência erótica e se mantenha vinculado a ela, até que possa novamente concretizá-la e de novo buscar uma continuidade possível.

c) **ACONTECIMENTO**

Nas reflexões sobre o erotismo desenvolvidas por Octavio Paz, assim como nas ambiguidades e nas contradições do fenômeno erótico, que se veem representadas seja nas instituições, dentre elas a religiosa, seja na ação dos libertinos, a angústia provocada pela experiência amorosa é salva pela parte luminosa que contém. Mas o pensador mexicano reconhece que o exercício de buscar essa parte luminosa do fenômeno erótico, em seu gozo carnal, é somente a metade do erotismo. “Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além. Por meio destes filósofos fala a luz negra, que é a metade do erotismo”, conclui Paz (1994, p. 43). Portanto, a outra metade do erotismo revela, na verdade, o lado sombrio, a violência do ato sexual, a angústia, enfim.

Nos dois poemas anteriores vimos a nostalgia fixar-se após a fusão dos amantes, sugerida nas imagens e nas metáforas relacionadas com a natureza. Em “Acontecimento”, ao qual dedicaremos esta seção, à nostalgia vem acrescentar-se a angústia. Leiamos o poema:

¹¹ Na Física, excursão é o nome dado ao percurso que um corpo afastado de seu ponto de repouso descreve para voltar a esse mesmo ponto de partida.

Aqui estou, junto à tempestade,
chorando como uma criança
que viu que não eram verdade
o seu sonho e a sua esperança.

A chuva bate-me no rosto
e em meus cabelos sopra o vento.
Vão se desfazendo em desgosto
as formas do meu pensamento.

Chorarei toda a noite, enquanto
perpassa o tumulto nos ares,
para não me veres em pranto,
nem saberes, nem perguntas:

“Que foi feito do teu sorriso,
que era tão claro e tão perfeito?”
E o meu pobre olhar indeciso
Não te repetir: “Que foi feito...?”

(p. 63-64)

Nesta variação do tema presente nos dois outros poemas ocorre, entretanto, uma mudança rítmica importante. Predomina o verso octossílabo sobre o heptassílabo, naturalmente resultado da influência sobre a poética de Cecília Meireles dos ecos da tradição galego-portuguesa. Com efeito, a redondilha só aparece, neste poema, em três versos da primeira quadra. O resultado se nota na leveza conquistada pelo ritmo que, apesar de intermitente, transmite a dor pungente do eu lírico e a sua solidão.

Em quatro quadras de rimas alternadas o eu lírico oferece uma curta narrativa de sua experiência amorosa. Nos dois quartetos iniciais descreve as circunstâncias externas e nos dá uma visão de dentro, ou seja, o impacto terrível da ambiência externa correlaciona-se decisivamente com o estado de espírito do eu lírico. Ao mesmo tempo, o confronto entre passado e presente fica evidente nos pares de versos do primeiro quarteto. Neste par, por exemplo,

Aqui estou, junto à tempestade,
chorando como uma criança

chama-nos a atenção três elementos primordiais. O eu lírico retoma a construção formada pelo presente do indicativo + gerúndio, locução indicativa de uma ação durativa num momento marcado rigorosamente: estou chorando. E o aspecto

progressivo desta ação terá um efeito contínuo para o futuro, no verbo “chorarei” da terceira estrofe. Segue-se a esse sentimento o simbolismo da água, agora distinto do uso que a poeta fez nos textos anteriores, porque este sentimento vem acompanhado por outro sentimento, o da violência.

Houve um momento precedente a essa narrativa que se destacou como fundamental na existência do eu lírico, mas que agora se tornou passado. No entanto, neste instante do presente, a violência transforma a voz que lamenta em um ser em desamparo sob a tempestade. Não se repete neste texto a imagem da nuvem situada entre as estrelas e o vento. Resta somente o retorno à realidade dos seres descontínuos. Com efeito, o elemento que fecha essa construção tríplice e pungente está refletido na imagem da criança desamparada, imagem que o eu lírico encontra para descrever as consequências do encontro amoroso.

Do presente o eu lírico passa ao tempo pretérito, lá onde se configurou a causa de sua vulnerabilidade. O pretérito perfeito, na flexão do verbo – “viu”, denota a ação acabada cujas consequências então se rememoram. O segundo verbo no mesmo verso, “eram”, agora no pretérito imperfeito choca-se com o anterior num movimento de efetividade e não de continuidade. Ato amoroso findo, ação de gozo finito. Mas ambos não deixam de enfatizar que nesse passado havia um sonho e uma esperança contínua, sentida e pensada como duração permanente:

que viu que não eram verdade
o seu sonho e a sua esperança.

Esse estado de espírito se completa em sua constante subjetiva, quer dizer, o pronome possessivo na função adjetiva não apenas particulariza o sonho e a esperança desvanecida no presente, mas também os enlaça à essência do eu lírico sem, no entanto, deixar de expandir essa subjetividade para a comunidade dos seres humanos descontínuos, à qual ele pertence.

A segunda estrofe retoma a violência da chuva sobre o corpo do eu lírico, mas percebe-se a manutenção do par não mais de presente/passado, mas entre o concreto e o abstrato, a ação do vento e da chuva, ou seja, o estar-no-mundo. Não significa que o passado se manifeste já que temos nesses versos suas consequências, evidentes nos verbos flexionados no presente. A diferença para os dois últimos versos é a retomada da locução verbal de aspecto progressivo do início do poema:

Vão-se desfazendo em desgosto
as formas do meu pensamento.

No retorno à realidade dos corpos descontínuos o sensível cede lugar à racionalização que, no curso do evento destacado pelo aspecto progressivo da perífrase verbal, preenche o espírito com o desgosto desse sentimento do descontínuo. Portanto, o elemento concreto que aparece nos versos 1 e 2 não se opõe ao elemento abstrato que aparece nos versos 3 e 4 nesta estrofe. Ao contrário, ambos os elementos fundem-se para destacar o pungente estado de espírito do eu lírico.

Precisamos ainda insistir nessa pungência. Quando Bataille se refere aos interditos, lembra que a transgressão destes vem sempre acompanhada da angústia:

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele nos submeteremos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria. (Bataille, 1987, p. 35)

A angústia, portanto, segundo Bataille, resulta da busca imperativa pelo prazer carnal. Ao transgredirmos o interdito posto pela razão e pelo mundo organizado do trabalho, aparece a angústia como um aspecto interno da imposição das regras instituídas. O erotismo, como transgressão que é, traz consigo esse sentimento cujo significado provoca deslizamentos na tentativa que fazemos para apreender aquele fenômeno. É a sugestão do encontro que os versos desse poema materializam; é a angústia da solidão e da nostalgia que os versos fazem permanecer. Notoriamente, um antes e um depois se fixam; a questão é que o antes fica estabelecido na ausência, na sugestão do encontro.

Conforme explica sua etimologia, a palavra angústia vem do latim “anxius”, significando perturbação, preocupação; “anxius”, por sua vez vem do verbo “ancere”, relacionado com “angere” que quer dizer estrangular, apertar, estreitar fisicamente. (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2003). Esse estado de espírito, porém, tem que ser passageiro, pois, consoante o pensamento de Bataille, não é somente a angústia que constitui a nossa humanidade, “mas a angústia vencida, a recuperação da angústia”,

porque, “em última instância, desejamos fortemente o que põe nossa vida em perigo” (BATAILLE, 1987, p. 80).

Neste ponto de nossa análise devemos ir devagar e seguindo por partes a fim de chegar a esses dois elementos-chave da leitura do poema “Acontecimento”: a angústia e a sua superação. A mudança repentina do tempo verbal na terceira estrofe é fundamental. Nele a situação transita do pretérito ao presente e enfim para o futuro. A alteração do tempo verbal não modifica seu aspecto progressivo apesar de alterar semanticamente o texto:

Chorarei toda a noite, enquanto
perpassa o tumulto nos ares.

Observe que o verbo no presente da oração subordinada depende também semanticamente da oração principal, cujo verbo, *chorarei*, está no futuro. Desse modo, o eu lírico aproveitará o rumor da tempestade para derramar suas lágrimas, para expressar sua angústia, para chorar seu sonho e sua esperança perdidos. Veja que não é mais a tempestade passada nem tampouco a tempestade presente mas aquela que se configura no período de uma noite que está por vir.

O par de versos seguintes dessa quadra insere a presença do outro, aquele que trouxe o sonho e a esperança, aquele que ainda não se separou por completo do eu lírico, aquele que ainda não é ausência:

para não me veres em pranto
nem saberes, nem perguntas:

O Tu a que se dirige o eu lírico, que é apenas sugerido nos dois poemas analisados anteriormente, ganha força e sentido em três predicados formados pelo infinitivo pessoal, cujo conteúdo temporal flutua entre o futuro sugerido por “chorarei” e o fato de as formas nominais não exprimirem em si mesmas nem o tempo nem o modo verbal. Trata-se de uma flutuação do tempo em dependência do contexto sugerido pelas imagens e metáforas que o poema nos apresenta.

Sua última estrofe opõe, enfim, o contínuo e o descontínuo em verbos no passado e no tempo informe do infinitivo. A experiência amorosa com o outro, o Tu da estrofe anterior, reverbera na imagem do sorriso tão claro e tão perfeito. Observe como a argumentação sofre uma mudança estratégica com os operadores argumentativos

reforçadores da nostalgia e da angústia, retomada na última frase do poema, colocada em suspenso pela pontuação: “Que foi feito...?”

Enfim, a superação da angústia vem antecipada no próprio título do poema. A palavra “acontecimento” espelha em sua significação o contato, a união dos corpos e, ao mesmo tempo, sua descontinuidade. No primeiro caso, acontecer vem do verbo latino *contingere*, que se compõe de duas palavras: *cum* = junto a, e *tangere* = ato de tocar, fazer contato. Nesta acepção tratada no poema, acontecer provém de *accidens*, particípio de *accidere*, que quer dizer “cair sobre” (*ad* = sobre; *cadere* = cair). No segundo caso, provém de *contingere*, que significa ao mesmo tempo “provar”, “ter relação com”, e evento, ocorrência, que limita com o contingente, o efêmero. Ao relacionar-se, portanto, com evento, lembra sua etimologia: *evenire* (*ex* = fora; *venire* = vir).

Em resumo, o poema “Acontecimento” relata e descreve o momento seguinte ao fenômeno erótico, no qual manifesta a nostalgia da continuidade perdida (“Que foi feito...?”), e a angústia da transgressão, assim como os sinais indicativos de sua superação.

d) PERSPECTIVA

Nomeia Octavio Paz a realidade sensível como sendo o reino de Pã, que, na mitologia grega, é uma das divindades da natureza, metade homem, metade bode. Segundo Paz, no sonho e no encontro erótico “os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível” (PAZ, 1984, p. 11).

O quarto poema do *corpus* desta dissertação constrói imagens em que os sentidos tentam traçar, juntos, a linguagem do encontro e sua nostalgia em abraços imperceptíveis. No fim, deparamos com o tema da nostalgia da proximidade com a morte provocada pelo encontro entre os amantes. Vejamos o poema como um todo, antes de examinarmos sua estrutura interna:

Tua passagem se fez por distâncias antigas.
O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas
e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar.

Tua velocidade desloca mundos e almas.
 Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
 e desde então alguma coisa se aboliu.

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas
 lamentando-me,
 e a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu para longe
 de mim.

Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo.
 Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários.
 Levam dos lábios cada palavra que desponta.
 Gastam o contorno da minha síntese.
 Acumulam ausência em minha vida...

Oh! um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,
 nutrindo de sonho a morte.

(p. 22-23)

Este e os próximos poemas que tratam, sob o nosso ponto de vista, do erotismo dos corpos, muda a forma dos versos e também razoavelmente a exploração do tema. As duas primeiras estrofes referenciam o outro (o Tu habitual), em sua passagem pela vida do eu lírico, uma passagem dividida entre o contingente e o necessário, liberadora de energias sufocadas. Nesses versos, observamos a caracterização do outro através da metonímia. Ele surge em partes delineadas por elementos da natureza. Sua passagem tem o peso do silêncio dos desertos, o volume das montanhas e do mar. Trânsito e velocidade contingenciam este encontro que, como os outros, está sendo recordado. Avaliam-se as suas consequências na vida do eu lírico. A violência do ato em si provoca as consequências transformadoras:

Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
 e desde então alguma coisa se aboliu.

O que não distingue das outras situações é a manutenção da experiência no passado. A passagem se fez, o tempo referido é o pretérito perfeito: quando passaste. O resultado também se envolve na mesma dobra do tempo finito: caiu sobre mim, alguma coisa se aboliu. O único tempo presente na descrição do outro também figura retroativamente porque lhe imprime uma qualidade permanente.

Distinção importante se faz nesse poema em relação ao tratamento do tema. Na primeira vez que retorna o verbo no presente, na segunda estrofe, trata-se de uma espécie de conclusão ou síntese das consequências ligadas ao ato de violência da relação amorosa. Após a perda de algo que se aboliu (a realidade? a descontinuidade?), forma-se um drama sombrio. Ou melhor, o uso do verbo no presente instaura a rememoração do que havia se perdido, do que não mais existe por existir agora num “tempo inseguro do tempo”, para usar uma expressão da própria poeta. Resta ao eu lírico um drama sombrio

[...] com vozes de ondas lamentando-me
e a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu para
[longe de mim.

Retomando a imagem do poema “Noite”, analisado nesta seção, da nuvem suspensa entre as estrelas e o vento, e comparando com os versos de “Perspectiva”, também visto aqui nesta seção, uma grande distinção se impõe. Em “Perspectiva” a lamentação das ondas substitui as metáforas tranquilizadoras daquele poema. Em vez da nuvem entre o vento e as estrelas, de “Noite”, vemos aqui a fuga do céu para longe do eu lírico, reiterando o conjunto do par opositivo continuidade-descontinuidade dos seres, segundo a visão batailleana.

Na estrofe seguinte de “Perspectiva”, surpreende-se o leitor com o tempo presente seguindo na direção inversa à da descontinuidade. A nostalgia impele os sentidos em busca da infinitude experimentada, próxima da morte. Antes, porém, a vida sem a continuidade possível é sumariada com rigor na terceira estrofe. Ventos que apagam tudo, os gestos recordados que se dispersam, os lábios mudos, o contorno da síntese prometida, agora em ruínas. E no clímax dessa angústia acumula-se a ausência. A referência à morte ocorre no verso isolado, na dor ou surpresa da interjeição:

Oh! um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mesmo aqui a morte é graça unânime. A neve mata a planta, devagar. No entanto, atua docemente. Neste paradoxo, o eu lírico tenta retomar a sensação perdida durante a passagem do outro, ou o encontro de ambos, em que a morte se entrelaça à vida. Se a planta morre, morre na superfície, não em seu interior mais profundo.

Observemos a metáfora que o eu lírico tece em nome da experiência amorosa ansiada em sua mais pura e extremosa nostalgia:

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,
nutrindo de sonho a morte.

Nessa conclusão, ou abertura, não há mais choro sob a tempestade, como a criança que se desiludira com o sonho e com a esperança. O próprio eu lírico, como a planta, suas folhas, seu caule, alimenta de sonho a morte, morte que confina com a dissolução dos seres produzida pelo ato transgressor, violento, do erotismo, para alcançar, como declara Bataille em suas reflexões, a continuidade que liberta.

Resumindo, a entrada em cena do outro é acompanhada pela violência que segue a experiência erótica. É Bataille quem afirma que o erotismo dos corpos tem algo de pesado, sinistro. Em “Perspectiva”, o passado guarda ao mesmo tempo uma unidade contingente, que lembra a continuidade dos seres, perdida no nascimento, e um drama sombrio descrito no retorno angustiada (*anxius* = apertar, sufocar) dos seres descontínuos.

A descrição dos dias após o encontro com o outro faz com que o eu lírico agora tenha não só alguém de quem se recordar, mas também de que alimentar sua nostalgia. Os dias apagam tudo, dispersam gestos e cenários, levam da boca a linguagem, gastam o contorno de uma síntese efemeramente conquistada e acumulam ausências, frutificam a solidão.

Da nostalgia, porém, ressurge o sonho alimentado pela sensação da unidade dos seres em confinamento com a morte.

e) **DESAMPARO**

O ponto de partida do eu lírico neste poema pode ser também lido como uma integração feita sob um tempo de dispersão, no qual podemos ainda perceber, no corpo do texto poético, a sugestão do movimento erótico desses mesmos corpos na duração física da entrega. Leiamos o poema:

Digo-te que podes ficar de olhos fechados sobre o meu peito,

porque uma ondulação maternal de onda eterna
te levará na exata direção do mundo humano.

Mas no equilíbrio do silêncio,
no tempo sem cor e sem número,
pergunta a mim mesmo o lábio do meu pensamento:

quem é que me leva a mim,
que peito nutre a duração desta presença,
que música embala a minha música que te embala,
a que oceano se prende e desprende
a onda da minha vida, em que estás como rosa ou barco...?

(p. 29)

O eu lírico parece confirmar um pedido feito anteriormente, apenas sugerido pelo verbo *discendi* que inicia o texto. Confirma e convida o amante para o trânsito entre o eterno e o humano e seu movimento, ondulação que começa num tempo infinito e se derrama na direção oposta, rumo ao mundo humano. Do diálogo-convite, o eu lírico passa a um diálogo consigo mesmo. No interior do movimento, enquanto os corpos se fundem, abre espaço para a racionalização. Indaga sobre o mistério que leva ambos à fusão e à necessidade dos seres descontínuos se encontrarem na experiência em que vida e morte se entrelaçam.

Assim, três personagens marcam sua presença na experiência erótica focalizada neste poema: o eu lírico que responde ansioso ao chamado dos corpos; o amado que se aproxima e se define numa indagação medrosa, que é apenas sugerida, mas que lhe dá o grau de vulnerabilidade; e o terceiro personagem, que entra em cena, o mistério que os induz a ambos a buscarem neste espaço, no qual se nutrem do sonho dos seres contínuos, e não mais destacados ou recortados no mundo em particular solidão.

Se a mensagem do poema nos revela o poder da síntese na fusão dos corpos, sua forma e estrutura reforçam ainda mais a ideia nele contida. São três estrofes de versos livres que insinuam o movimento dos corpos durante o ato erótico. A métrica do verso cria uma sugestão psicológica, que acompanha o conteúdo psicológico aberto pelo dado sensível. Observemos mais de perto a primeira estrofe e examinemos como a forma dos versos acompanha a movimento dos corpos em sua experiência sexual:

Digo-te que podes ficar de olhos fechados sobre o meu peito,
porque uma ondulação maternal de onda eterna
te levará na exata direção do mundo humano.

Os versos vão se estreitando voltando do maior para o menor, insinuando ao mesmo tempo o estreitamento dos corpos no sentido da fusão, do contato físico. A intimidade dos amantes se revela no primeiro verso. Ele (o Tu da relação amorosa, ser ativo segundo a concepção batailleana) deita-se sobre o peito do eu lírico, cobrindo-o, preparando com simplicidade a aliança. O eu lírico recebe-o na junção dos corpos cuja ansiedade precisa ser calmamente liquefeita, maternalmente dominada. O segundo verso, menor que o primeiro, insinua o movimento dos corpos, primeiro movimento para dentro que segue no terceiro verso ainda mais curto. A expressão “mundo humano” tem sentido ambíguo. A experiência erótica deve levar para fora do mundo material e sensível, apesar de começar pelo dado sensível. Mas seguindo a narração dos versos da estrofe, “mundo humano” também recebe uma acepção coesiva, no sentido da ligação dos corpos rumo à unidade, de ápice dos sentidos humanos no enlace dos corpos. O exame do restante do poema nos mostra como essa ambiguidade se mostra.

Confrontando a primeira estrofe com a segunda, temos o caminho inverso:

Mas no equilíbrio do silêncio,
no tempo sem cor e sem número,
pergunta a mim mesmo o lábio do meu pensamento:

Ao invés da contração, na imagem dos corpos tornando-se uno, indivisível, mostrada na primeira estrofe, o que vemos agora é uma expansão. O primeiro verso, mais curto, começa com uma conjunção adversativa não para opor as duas situações, mas para denunciar a mente desperta do eu lírico e sua racionalização. A adversativa abre uma brecha na continuidade dos seres alcançada pela junção dos corpos eróticos, prossegue no verso seguinte, que amplifica a ideia do primeiro (equilíbrio do silêncio + tempo sem cor e sem número) e se expande mais ainda no último, no eu sensível que agora indaga, pensa, racionaliza, sem, contudo perder a condição de seres contínuos alcançada no ato erótico.

A contração dos versos longos para os mais curtos da primeira estrofe e a expansão inversa da segunda estrofe ganha vida na terceira, cujos versos dilatam, retornam e depois se expandem novamente, alternadamente. A síntese encontrada na forma do poema melhor se mostra sintaticamente na construção dos três períodos, um em cada estrofe. Cada uma delas maneja a informação necessária em um único período sintático. Síntese na forma, síntese no conteúdo.

Voltemos ao movimento dos versos mostrados na estrutura do poema. Esse movimento relaciona-se com a principal imagem do discurso poético, apresentada no segundo verso: a ondulação da onda. Desde o poema “Noite” vimos apontando a escritura erótica de Cecília Meireles baseada na exploração de metáforas relativas à natureza para o desnudamento dos corpos. Segundo Roland Barthes,

o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se *entrebre*? Na perversão (que é o regime do prazer sexual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. [...] Não se trata do prazer do *strip-tease* corporal ou do *suspense* narrativo. Em ambos os casos, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). (BARTHES, 2008, p. 15-16, grifos do autor)

A explicação de Barthes convém ao vislumbre dos corpos na escritura erótica do poema de Cecília Meireles. O eu lírico se deita, oferece o peito, convida o amante, pede que mantenha os olhos fechados, fala do ato sexual usando as metáforas relacionadas aos movimentos proporcionados pela natureza, que na verdade são as ondulações dos corpos penetrados um pelo outro, dissolvendo-se na percepção sensível. O movimento cadenciado das ondas (dos corpos indo e vindo, subindo e descendo) alarga-se, expande, contamina a forma e dirige o discurso para o questionamento sem resposta: qual o mistério que embala o corpo que embala o outro corpo e embala ambos? Como afirma Barthes, revelação progressiva dos corpos pelo que não é dito, mas que em Cecília Meireles permanece na interrogação acompanhada ainda assim pelas metáforas que nomeiam os corpos fundidos no ato de amor.

Com efeito, confrontando a revelação progressiva de que fala Barthes com a que se apresenta entre a primeira e a última estrofe de “Desamparo”, temos a natureza conduzindo o corpo uno dos amantes em direção ao mistério. Assim, a movimentação das ondas que se torna música, expande-se e torna-se oceano, que, finalmente, retorna à condição de onda em suave ir e vir, culminando enfim em novas metáforas, uma relacionada ao mesmo campo semântico, barco, que é o amante, o outro da relação, e a um campo semântico distinto, a rosa, símbolo feminino da entrega, sexo oferecido e conquistado.

Rosa e barco, masculino e feminino, elementos recuperados da própria escritura da poeta. Mesmo escapando o primeiro ao campo semântico relativo a oceano, ao mar, à onda, ela, a rosa, funde-se ao seu par. Nesse fundir dos corpos, o outro pode ser tanto rosa quanto barco. No movimento ondulatório dos corpos através do ato erótico a natureza desnuda em excitação ambos até mesmo na identidade que possuem ao serem atravessados pela unidade do prazer, “na duração desta presença”.

É preciso reconhecer um ponto importante na variação desse tema na poesia de Cecília Meireles. Falta neste a referência à violência do ato que é substituído pela mansidão das ondas na imagem dos corpos penetrando-se mutuamente. No entanto, como veremos, a poeta apenas alterna a violência pelo questionamento. No gozo extremo da prática erótica o lábio do pensamento questiona, interroga, diante do mistério a que se referiu Octavio Paz, no exame feito na página anterior desta dissertação. Pode-se observar, no entanto, que, enquanto o lábio do pensamento interroga e racionaliza, o movimento dos corpos em penetração contínua se mantém na insinuação das ondas, na forma dos versos expandindo e contraindo-se. Corpos em movimento, um em esquecimento completo, os olhos fechados, no evento erótico de que participa (*ex* = fora; *venire* = sair); o outro, enquanto se embala na experiência erótica, divide-se entre a pergunta e a falta de resposta sobre o mistério que antevê no exercício do amor.

Enfim, a dissolução, ou intemporalidade de que fala Paz, encontramos-la no centro do poema:

[...] no equilíbrio do silêncio,
no tempo sem cor e sem número

em que no abraço dos parceiros, ambos desaparecem. “Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se” (PAZ, 1984, p. 11-12). Entretanto, neste poema que analisamos, a dispersão não é completa. Em meio à dispersão, abre-se o espaço e o tempo para o pensamento, para a inquietação diante do mistério,

a que oceano se prende e desprende
a onda da minha vida, em que estás como rosa ou barco...?

inquietação que Octavio Paz sublinha no esclarecimento que faz sobre o fenômeno erótico: “Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: ‘Quem é você?’ Pergunta sem resposta... Os sentidos são e não são deste mundo.” (PAZ, 1984, p. 12). Pergunta direcionada ao amante mas que no poema de Cecília Meireles toma direção mais profunda porque vai em direção a outro mistério. Em “Desamparo” a inquietação é dupla: necessidade da fusão com o outro e necessidade de resposta sobre quem faz a experiência ser tão intangível. Pergunta para a qual a única possibilidade de resposta é o próprio sensível unindo dois corpos, barco e rosa, no prender e desprender-se das ondas simulando o ato sexual.

f) ÊXTASE

Este poema estimula duas observações fundamentais em relação ao anterior. Uma, o título indicando um estado permanente da experiência erótica precedente; a outra a possibilidade de uma resposta à interrogação que o eu lírico deixou em suspenso no fim do poema “Desamparo”.

Com efeito, revê a possibilidade de resposta ou poderíamos acrescentar que sua leitura possibilita uma versão nova para aproximar-se do mistério anunciado antes. Vamos ao poema, o último desta série do erotismo dos corpos:

Deixa-te estar embalado no mar noturno
onde se apaga e acende a salvação.

Deixa-te estar na exaltação do sonho sem forma:
em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.

Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.
Nós somos um tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.

Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras
ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.

Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno

E afoga a boca da vontade e seus pedidos...

(p. 36)

Certa unidade na seleção do *corpus* desta pesquisa nos permite concluir que o ponto de partida deste poema continua sendo a fusão dos corpos da composição anterior. Podemos até mesmo sugerir a instância temporal entre ambos como uma proposta de reflexão. É como se depois de uma pausa o eu lírico recomeçasse o relato da experiência, alcançada no arrebatamento, no êxtase dos corpos penetrados, unidos, juntando a essa imagem a expressão do mistério sobre o qual refletiu Octavio Paz.

No poema desta seção, o verbo que inicia “Desamparo” parece ressoar ainda no monólogo do eu lírico. Ele pede ao parceiro para deixar-se penetrar pelo sonho enquanto ele, o eu lírico, o protege elevando-se acima do céu, com os braços abertos em cruz, envolvendo todo o horizonte em atenta vigília. Sob o véu dessa proteção, podem ambos entregar-se à imaginação, ao sonho, à ambiguidade das coisas, entrar na alma de tudo. Entrar e sair, prender e desprender-se são intenções que continuam a embalar os corpos dos amantes.

Nesse exercício dos corpos rumo ao arrebatamento, cessam as perguntas, findam-se o isolamento e a descontinuidade. É preciso retomar esse ponto de partida, repetindo o verso de “Desamparo” a partir do qual todos esses de “Êxtase” prosseguem:

Digo-te que podes ficar de olhos fechados sobre o meu peito

Naquele poema o eu lírico começa sua experiência erótica no sensível e passa posteriormente à racionalização:

quem é que me leva a mim
que peito nutre a duração desta presença?

Tal racionalização perturba o equilíbrio do silêncio, o tempo sem cor e sem número, variações do transcendente que o eu lírico e seu parceiro buscam na contingência do ato amoroso. Em “Êxtase”, contudo, o eu lírico se afasta da racionalização e permanece no sensível, buscando através dele a quietude mais completa. Esse é o caminho para elevar o espírito e finalmente superar o elemento material, alcançando o espaço infinito dos seres contínuos.

Em outras áreas do saber a palavra êxtase, ou melhor, esse estado de espírito que o indivíduo experimenta costuma ser encarado como uma espécie de autoconhecimento. “Em psicologia, o êxtase costuma ser definido como um estado de alma em que os sentidos se desprendem das coisas materiais, absorvendo-se no enlevo e contemplação interior.” (MICHAELIS, 2009, p. 905). Êxtase é também “arrebato, enlevo ou raptos dos sentidos, causado por um vivíssimo prazer que absorve todo e qualquer sentimento.” (MICHAELIS, 2009, p. 905).

Esse desprendimento do mundo sensível desencadeia uma necessidade de permanente exaltação, o que soa contraditório em virtude de sua contingência. Segundo Gustavo Korte (1999), o êxtase é místico, o que explica seu estado de excitação profunda no sentido de elevação do espírito.

Muitos entendem o êxtase místico como um arrebatamento do espírito, tão absorvido na contemplação que chega a ponto de se desprender do mundo sensível. Outros associam o êxtase à ideia contida no estado de uma pessoa transportada por um sentimento de alegria ou de admiração extrema. Alguns dos que atuam em psicologia consideram o êxtase como um estado de exaltação mental acompanhado da perda de sensibilidade. Etimologicamente, a raiz linguística de êxtase traduz um estado de alguém que está fora de si mesmo. (KORTE, 1999, p. 162).

Nesse confronto entre as duas definições acima, desse estado de espírito com o fenômeno descrito no poema de Cecília Meireles, é que podemos estabelecer uma característica do modernismo na escritura dessa poeta. É que, ao tratar esse estado de alma em seu poema, a autora de *Viagem* expõe a sua feição moderna do rasuramento¹². Nesse sentido, a poeta, em “Êxtase”, nega parte dessas definições que procuram enfatizar, paradoxalmente, o lado racional, a perda de sensibilidade ou a exaltação mental. Retomemos os versos do poema anterior em que o eu lírico relembra o lábio do pensamento, em plena pleto sensorial, a indagar sobre o que está na origem da atração mútua dos seres em busca da continuidade possível. Em “Desamparo”, encerra seu discurso com espanto, sem a resposta para a pergunta que formulou. Na

¹² Levamos em conta aqui a definição de rasura apresentada por Cristina Filipeto, na exploração do que ela chamou de “glosas de rasuramento”. Segundo Filipeto, as glosas de rasuramento “podem abarcar tanto um simples ‘não’, rasurando oralmente o que foi dito antes para ser escrito depois, quanto aqueles comentários que podem ser interpretados como que apagando oralmente aquilo que foi ou poderá ser escrito. [...] Na vertente psicológica, a reformulação do erro, estando aí o estatuto da rasura já aí suposto, é sinal de uma atitude reflexiva do sujeito sobre a linguagem.” (FILIPETO, 2008, p. 4).

continuidade da experiência erótica mergulha no êxtase e convida o parceiro para simplesmente manter os olhos fechados e deixar-se ficar no embalo do arrebatamento espiritual concedido pela iniciativa dos corpos interpenetráveis.

No poema desta seção, uma réplica torna possível a superação da angústia. Nele o eu lírico envereda-se pela via em que Ihe é facultado pôr-se fora da realidade material em que a vida sufoca e estreita o espírito. Mas é preciso lembrar que na raiz da palavra êxtase figura o sentido de deslocamento e perturbação. O próprio Korte lembra o caráter de deslocamento a que se submete o indivíduo nesse estado de excitação:

No *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, de Guido Gómez da Silva, entende-se êxtase como um estado de admiração intensa em que não se raciocina. Atribui sua origem ao grego *ekstsis* (embelezamento, deslocamento, desvario), de *existânai*, com o significado de “pôr fora do lugar, deslocar, desregular, transtornar, perturbar o sentido ou a mente. De *ex* (= fora) + *histânai*, que significa “colocar, pôr” (KORTE, 1999, p. 162).

Arrebatamento, perturbação, desvario, ausência de raciocínio, esses elementos, segundo a raiz etimológica de êxtase, compõem o sentimento dos amantes quando se penetram e se fundem no ato erótico. Mas no poema precedente, de que o desta seção, como vimos, pode ser lido como uma espécie de continuação, o raciocínio se mantém. O eu lírico não se entregou de todo ao ato sexual, porque ainda pensa, indaga, inquieta-se à procura de resposta que só o exercício intelectual pode proporcionar. Eis então porque o desamparo em sua ambiguidade no poema precedente liga-se à vulnerabilidade da entrega e ao mesmo tempo se relaciona à falta da resposta. Ou pode até mesmo voltar-se contra esse impedimento ao gozo essencial que eleva o espírito ao arrebatamento e que só no poema seguinte, que analisamos nesta seção, é que vamos poder encontrar.

Diante disso, examinemos como Cecília Meireles operacionaliza esse deslocamento em seu poema. Em primeiro lugar a ascensão do espírito se dá por via do erotismo. A união dos corpos acontece pela mesma via das metáforas relacionadas com a natureza. Na estrofe inicial, os corpos se movimentam na penetração de um pelo outro como ainda sugere a movimentação das ondas do mar:

Deixa-te estar embalado no mar noturno
onde se apaga e acende a salvação

e continua nas estrofes seguintes a reiteração da ondulação dos corpos, no prender e desprender-se:

Deixa-te balançar entre a vida e a morte...
Deixa-te estar neste embalo de água...

Estudando a forma do poema e sua relação com o sentido, podemos visualizar melhor a ascensão dos amantes sugerida pelos versos. A estrutura se biparte em polos num jogo de conectividade, de entranhamento das ideias. Melhor dizendo, produz-se um jogo de causa e consequência. No primeiro polo, contendo as estrofes de 1 a 4, a anáfora conduz a primeira ideia, a causa, que aparece sempre no verso que inicia a estrofe. Em seguida, a consequência desse deixar guiar-se pelo ato amoroso. A quarta estrofe encerra a série conduzida pelas anáforas distinguindo-se das estrofes precedentes pois mantém somente a causa:

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.

Pode-se observar a diferença entre esta estrofe e as outras que compõem a série. A oração subordinada “gerando círculos” é apenas determinante, sua função não só é adjetiva, como também amplifica a ideia contida na oração principal. Neste caso, pergunta-se: onde se encontra a consequência? A resposta está na segunda parte do poema, ou como dissemos acima, no polo seguinte da estrutura do texto. Este segundo polo atua como consequência deixada em aberto pela estrofe precedente, funcionando como unidade coerente ao poema.

Muda-se a anáfora. O “Deixa-te estar” cede lugar nesse polo para “Nem é preciso”. Ao mesmo tempo mantém a mesma construção de causa e consequência dos versos como polo anterior. Sempre em dois, sempre fundamentando o mesmo fenômeno em gradação ascendente. Na rasura, Cecília Meireles repõe positivamente o significado etimológico de êxtase naquilo que faz o desvio, como lembra Korte (1999), de sair para fora do mundo dos seres descontínuos, gerando outro tipo de afeto ou contato que, se começa no sensível, ultrapassa-o, como enfatiza o próprio eu lírico, no beijo que “afoga a boca da vontade e os seus pedidos.”

3.1.2 O erotismo dos corações

Podemos afirmar que em *Viagem* Cecília Meireles busca no erotismo dos corações uma espécie de contraponto ao erotismo dos corpos. Como declara o pensamento batailleano, o erotismo dos corações é tão marcado pelas contradições quanto pelo sofrimento causado pelo desencontro. No *corpus* de poemas selecionados para esta seção, a poeta explora principalmente os traços característicos a este estado de espírito.

a) SERENATA

De volta à tradição, Cecília Meireles vai unir duas vozes poéticas medievais, que são importantes para a compreensão deste seu poema “Serenata”. Uma das tradições a que remonta, a portuguesa, ainda se funda nas cantigas trovadorescas, mas desta vez acrescenta mais uma fonte. O nome com que intitula seu poema, “Serenata”, é encontrada pela primeira vez no teatro vicentino. A segunda tradição tem ligação com Dante Alighieri.

Analisaremos como estas duas tradições, a portuguesa e a italiana, são importantes para a compreensão do poema. Mas, antes, vamos à sua leitura.

Repara na canção tardia
que nitidamente se eleva,
num arrulho de fonte fria.

O orvalho treme sobre a treva
e o sonho da noite procura
a voz que o vento abraça e leva.

Repara na canção tardia
que oferece a um mundo desfeito
sua flor de melancolia.

É tão triste, mas tão perfeito,
O movimento em que murmura,
Como o do coração no peito.

Repara na canção tardia
que por sobre o teu nome, apenas,

desenha a sua melodia.

E nossas letras tão pequenas
o universo inteiro perdura
e o tempo suspira na altura

por eternidades serenas.

(p. 19-20)

Própria para o canto noturno (MICHAELIS, 2009), a serenata é muito mais do que uma composição poética. Suas origens podem ser encontradas no começo da Idade Média Portuguesa. De raízes populares, está intimamente ligada às cantigas coligadas nos *Cancioneiros* medievais. José Ramos Tinhorão documenta seu aparecimento por escrito numa peça dramática de Gil Vicente:

Através da obra de Gil Vicente, por sinal, pode concluir-se também que um dos primeiros tipos de canção urbana – quer dizer, contada e acompanhada a solo, como as trovas e romances dos antigos trovadores e jograis, e envolvendo a intenção amorosa do intérprete – seriam as cantigas de serenata. O mais recuado exemplo desse cantar (que dois séculos depois se transformaria em gênero, no Brasil, sob o nome de canção de seresta) apareceria no auto chamado *Quem tem farelos?* com data de 1505, mas certamente encerrada apenas em 1509. [...] Em primeiro lugar, o título da música, “Se dormis, Donzella” (tirado do primeiro verso, como de costume), começava por indicar o objetivo específico da canção de serenata: o da transmissão de um recado amoroso para a recepção do qual seria preciso que a amada – conservada distante da vida social pela severa moral patriarcal – não apenas estivesse desperta, mas aparecesse à janela para demonstrar seu interesse: “Se dormis, donzela / despertad y abrid.” (TINHORÃO, 1992, p. 22-23)

Em seu poema, Cecília Meireles rasura a tradição. Em vez do homem a voz feminina dirige-se ao amado numa canção noturna que, apesar do sentimento mútuo, eles estão separados, o que pode ser percebido pela situação descrita. Ele não surge no umbral de nenhuma sacada ou janela, mas persiste na canção que se eleva acima de tudo e de todos. A ascensão, no entanto, desta canção tardia é arrulho de fonte fria, flor de melancolia, triste em sua perfeição, a repor sua melodia, comparada ao murmúrio do coração sobre o nome do amado, que perdura em eternidades serenas. É, pois, frequente a contradição entre o que foi conhecido e o que não será tocado, entre a elevação para um tempo fora do tempo e a relação com a realidade sensível, a lembrança de algo físico que agora se transforma em melancolia e tristeza.

A situação pode também se inverter e ser o amado quem ofereça a serenata com seu espectro de trevas e separação. Mas não importa. Instaure-se do mesmo modo a recordação de um encontro anterior que lhes deixou unidos terrivelmente os corações, transformada a recordação em um movimento “tão triste, mas tão perfeito” que murmura “como o do coração no peito.” E mesmo sendo a canção partindo do outro, de um eu lírico masculino, a tradição do encontro se rompe. O outro ou a outra a quem se dirige a canção não aparece à visão do cantor, refém apenas da memória.

Por outro lado, a canção noturna com seu halo eternizante não poderia se dirigir a um terceiro interlocutor? Analisemos a influência neste poema da tradição medieval italiana, presente na forma da composição, e de que maneira essa tradição afeta a compreensão do texto segundo o erotismo dos corações. Com a análise há de se revelar em seu final o destinatário alternativo a que nos referimos na pergunta acima.

Na forma do poema Cecília Meireles usa o terceto encadeado, também chamado de *terza rima*. Embora muitos poetas tenham explorado esse metro ao longo dos séculos, foi Dante Alighieri o primeiro autor a utilizar esse tipo de estância em versos decassílabos, em sua *Divina Comédia*. Observe o seu uso nas três primeiras estrofes do poema de Dante:

A meio caminho de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.

Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.

De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei
darei do mais que me guardava a sorte.

(ALIGHIERI, 1998, p. 25)

A rima do segundo verso de cada estrofe se encadeia com o segundo verso da estrofe seguinte e assim sucessivamente, apresentando o esquema rímico ABA-BCB-CDC etc. Há, portanto, uma unidade num fechamento interno sempre preciso que demanda o infinito. Esta é a *terza rima*. Dante resolveu o problema da finalização com sua *terzina*:

Como já vimos, quando no capítulo relativo à lírica italiana falamos da *terzina*, foi nesta forma estrófica que Dante compôs o seu poema máximo e Petrarca os seus poemetos de intenção épica *Trionfi*. A *terzina* consiste numa série de tercetos decassilábicos, em que o primeiro e o terceiro versos rimam entre si, o segundo fornece a rima para o terceto seguinte, até que o canto ou o poema termina com um verso que rima com o segundo do último terceto. (SPINA, 2003, p. 196).

Um exemplo desse modelo dantiano encontramos no final de cada um dos cantos da *Comédia*, como estes que finalizam o canto quarto de *Inferno*:

Não posso retratar todos em pleno;
assim, quando me impele o tema ingente,
vezes o fato eu do relato alieno.

Ora, dos seis, restamos dois somente,
e pra outra via meu Mestre me conduz:
desta, serena, a outra aura, trememente.

E chego aonde nada mais reluz.

(ALIGHIERI, 1998, p. 48)

Em seu poema, Cecília Meireles, usa o octossílabo mais apropriado à serenata, e dispensa o decassílabo, mais formal, que encontramos na *Divina Comédia*, de Dante, e na tradição dos tercetos encadeados. Cecília Meireles continua suas rupturas. Além da *terzina*, oferece um meio alternativo para contrapor o espaço terreno, de onde partem as dores, e o infinito, para onde se dirigem o suspiro dos amantes. Em vez da continuidade interna das estrofes, a poeta cria um círculo de retorno ao mesmo ponto de partida e ao mesmo tema, apoiando-se nas rimas e no refrão. Rompe a tradição da *terza rima* agrupando os tercetos em três grupos que repetem, cada um, o mesmo sistema rímico circular: 1) ABA-BCB; 2) ABA-BCB; 3) ABA-BCB. As rimas são sempre conduzidas pelo refrão inicial de cada grupo:

Repara na canção tardia

No primeiro grupo, a poeta retoma a descrição baseada na natureza. O ambiente noturno descreve um clima de dor, separação e melancolia. No segundo grupo, a nostalgia não é mais a da interação dos corpos, mas do coração. O mundo que os amantes conheciam se desfez. Do que restou, de um lado a melancolia; do outro, o

murmúrio do coração, que inscreve dentro de si o movimento da canção tardia. No terceiro grupo, a canção envolve o outro, o interlocutor para quem se dirige a serenata. Mas um terceiro ator surge nessa parte. Das letras tão pequenas do nome do amado, o universo perdura atravessado por suspiros dos amantes separados. Enfim, a *terzina* encerra o círculo de rimas sugerindo uma paz que já havia sido negada pelo campo semântico do poema: suspiros, melancolia, tristeza, frialdade, partida.

Como se vê, o erotismo dos corações tem um ponto de partida que é a recordação do outro. No entanto, o que define o estado de espírito do eu lírico é a separação talvez definitiva e a esperança de perdurar a relação não mais no plano físico, mas na afeição do espírito. Acontece como se espera que acontecesse. Mas como vimos, vem cercado por uma aura de melancolia e sofrimento que perpassa todos os versos do poema e continua por eternidades supostamente serenas.

b) DESTINO

A oposição entre céu e terra como lugares de ruptura e separação fica mais evidente neste poema. Composto de doze estrofes de versos hendecassílabos, o eu lírico alterna a descrição de seu destino e o diálogo com os pastores da terra. Ela é a pastora de nuvens, exilada da terra e longe do amado. Para melhor levar a efeito sua análise, dividimos o poema em duas partes.

Vejamos a primeira.

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem também termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada.

(Pastores da terra, vós tendes sossego,
Que olhais para o sol e encontrais direção.
Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.
Eu, não.)

Pastora de nuvens, por muito que espere,
não há quem me explique meu vário rebanho.
Perdida atrás dele na planície aérea,
não sei se o conduzo, não sei se o acompanho.

(Pastores da terra, que saltais abismos,
nunca entenderéis minha condição.
Pensais que há firmezas, pensais que há limites.
Eu, não.)

Pastora de nuvens, cada luz colore
meu canto e meu gado de tintas diversas.
Por todos os lados o vento revolve
os velos instáveis das reses dispersas.

(Pastores da terra, de certos olhos,
como é tão serena vossa ocupação!
Tendes sempre o indício da sombra que fuge...
Eu, não.)

Pastora de nuvens, não paro nem durmo
neste móvel prado, sem noite e sem dia.
Estrelas e luas que jorram, deslumbram
o gado inconstante que se me extravia.

(Pastores da terra, debaixo das folhas
que entornam frescura num plácido chão,
sabeis onde pousam ternuras e sonos.
Eu, não.)

(p. 66-67).

As estrofes se alternam numa espécie de monólogo do eu lírico que, de acordo com sua condição, ou destino, exilou-se da terra e cuida de um rebanho de nuvens. Em sua enunciação compara sua vida com a de pastores reais. Nessa primeira parte do poema, podemos entender o destino do eu lírico naquilo que ocorre na profissão material dos pastores que, diferente dele, encontram direção, sabem da passagem do tempo, encontram firmeza e limites no solo onde pisam e para onde conduzem seu rebanho. Ao contrário do ofício doloroso do eu lírico, que se denomina pastora de nuvens, os pastores na terra têm a ocupação serena porque sabem quando termina o dia, quando chega a noite, quando podem, enfim, descansar, sabem onde repousar ternuras e sonos nas folhas onde se deitam. No confronto entre a vida do eu lírico e a dos pastores da vida real, resta àquele o sofrimento e a dolorosa missão de perseguir figuras instáveis, sem noite nem dia, sem um tempo com limites reais. Não há direção possível nem caminho a seguir, somente um “gado inconstante que me extravia.” Mas que destino é esse no qual se extravia a pastora de nuvens, posta a serviço (amoroso?) em uma campina desamparada?

A resposta começa a se desenhar no começo da segunda parte do poema. Vejamos como aparece a presença do proprietário das reses de nuvens para quem o eu lírico presta seus “serviços”.

Pastora de nuvens, esqueceu-me o rosto
do dono das reses, do dono do prado.
E às vezes parece que dizem meu nome,
que me andam seguindo, não sei por que lado.

(Pastores da terra, que vede pessoas
sem serem apenas de imaginação,
podeis encontrar-vos, falar tanta coisa!
Eu, não.)

Pastora de nuvens, com a face deserta,
sigo atrás de formas com feitios falsos,
queimando vigílias na planície eterna
que gira debaixo dos meus pés descalços.

(Pastores da terra, tereis um salário,
e andará por bailes vosso coração.
Dormireis um dia como pedras suaves.
Eu, não.)

(p. 67-68)

A quadra que inicia a segunda parte revela a existência do outro a quem se dirigem os sentimentos de amor do eu lírico, o “dono das reses”, “o dono do prado”. Como nas cantigas trovadorescas, leva a donzela o rebanho à fonte na esperança de um encontro com o amante. No texto de Cecília Meireles o realismo daquelas cantigas se desfaz. A impossibilidade do encontro real se inicia com a metáfora dos animais feitos de nuvens, levados pelo vento, que jamais poderão ser reunidos visto que se modificam todo o tempo. Há tanto tempo faz isso que esqueceu a face do amante. O dono do prado a quem deve o serviço, uma vassalagem ao inverso, já não tem rosto, sua voz são ecos que parecem recitar o nome do eu lírico por todos os lados. No confronto com os pastores de verdade, estes têm o privilégio de encontrarem uns aos outros, conversar entre si.

O eu lírico não reclama a presença física, sente a nostalgia de sua passagem um dia. O que lhe perturba é a ausência do coração. Os pastores da terra comparecem a bailes e preenchem o coração com os sentimentos recíprocos. No último confronto, o eu lírico faz alusão ao coração dos pastores da terra, mas de si, nas quadras contrastivas, descreve sua própria melancolia, a separação e a distância do amado. No entanto, é seu

nome que ecoa e, apesar de sua face deserta, ele palmilha a planície vazia em busca de um sentido para sua jornada.

O eu lírico não fala de seu coração nas quadras onde repercute sua voz, mas não quer isso dizer que não esteja lá o seu coração. A referência aos bailes e às aventuras para o coração na última estrofe permite inferir sua presença na enunciação do eu lírico. E a negativa que fecha cada estrofe onde se representa a voz dos pastores da terra é um retorno à situação pungente revelada contrastivamente nas quadras precedentes.

A experiência anterior do eu lírico, no plano físico, paira ainda na enfática reprodução da vida terrena e feliz de seus pastores com quem compara sua situação atual: abstrata, por eternidades melancólicas, um coração saudoso da experiência amorosa que o tempo vai apagando.

É nesse confronto que o rebanho tem uma forte simbologia com o destino do eu lírico. Lembremos que no poema anterior, desta seção, fala-se em um mundo desfeito, indicando a ruptura entre os amantes, seguindo a voz do coração em suspiros para o céu. Neste poema que vimos analisando, “Destino”, a metáfora presente em rebanho ganha força em seu significado de ruptura e separação.

Segundo a simbologia de rebanho, ele representa um aspecto da natureza humana e sua necessidade gregária, de vida em comunidade. Tem, portanto, uma dupla significação animal/homem, em que no sentido de agrupamento sem a comunicação social desvia-se do seu sentido cultural.

No poema, o contraste é evidente, pois de um lado têm-se os pastores numa felicidade terrena em comunhão consigo mesmos, mantendo um equilíbrio entre o mundo cultural e o mundo natural, que falta ao eu lírico¹³, do qual ele se desviou para viver na solidão de um prado deserto, mutável, de propriedade do senhor das reses de esquecido rosto. O eu lírico, encarnada na imagem da pastora, parece ouvir vozes que dizem seu nome, tem a impressão de que o seguem por todos os lados. Os rebanhos que pastoreia são a sombra mutável da sua existência anterior e o símbolo de sua solidão atual.

¹³Seguindo a tradição portuguesa da cantiga de amigo, o eu lírico é a voz feminina que fala no poema, expressando suas dores e paixões. Nesse poema, temos as duas imagens: a do eu lírico, que fala, a voz feminina encarnada na pastora de nuvens; e o namorado, encarnado na imagem do proprietário do rebanho, e que não expressa coisa alguma a não ser os sentimentos que desencadeou no coração da jovem amante e no abandono que a relegou depois disso.

Quanto à forma, o verso hendecassílabo serve bem à confirmação do estado de espírito do eu lírico. Não é por acaso que esse metro tem relação direta com a tradição peninsular. Segundo Spina (2003, p. 63), esse tipo de verso “tem sua ancianidade nos cancioneros galego-portugueses.”

Embora seja um verso com um ritmo flexível, o confronto entre as duas situações espelhadas nas estrofes alternadas do poema, de felicidade e melancolia, segue um hendecassílabo bem peculiar. A acentuação fixa na 5ª sílaba em todos os versos (exceto, é claro, no do refrão) deveria indicar uma cadência uniforme. No entanto, a acentuação muda na segunda metade do verso, recaindo ora na 7ª, ora na 8ª, ora na 9ª sílaba. Às vezes a acentuação se fixa na 5ª e na 11ª sílaba. Neste caso, a mudança de ritmo ressalta ainda mais os sentimentos discordantes nas duas situações.

Entre o “não”, explícito no refrão, relacionado com o eu lírico, ou seja, encarnado na imagem da pastora, e o “sim” que se infere do contraste das situações descritas nos pares de estrofes, a sugestão se torna ainda mais flagrante na oposição dos versos que abrem cada estrofe. No plano físico, da experiência do coração, o eu lírico usa o vocativo “Pastores da terra”, numa dupla invocação relativa à lembrança de que eles, os pastores, são felizes em sua jornada terrena, e relativa ao sublinhamento da dor do eu lírico, que não tem destino igual.

Diferente deles, a pastora é eterna em seu desamparo e em seu sofrimento, provocados pela paixão. No plano do abstrato, onde reina seu infortúnio, em lugar do vocativo, o eu lírico usa o aposto “Pastora de nuvens”, também com dupla sinalização: sua condição singular, solitária, eterna e, ao mesmo tempo, a grandeza do valor terreno, físico, passageiro, que os pastores da terra têm, e ela não.

c) **CONVENIÊNCIA**

A seleção deste poema para o *corpus* desta pesquisa, relativo ao significado do erotismo dos corações, tem o intuito de mostrar que mesmo transitando pelo mundo material, o estado de espírito do eu lírico não mudou. Ferido pela solidão, o desejo é o da destruição, da busca da morte, anunciando, antes disso, o quanto amantes separados são abalados pelo sofrimento. Comparando com o anterior, a pastora de nuvens não se liberta do infortúnio apesar do espaço imaterial, símbolo de desamparo. Em

“Conveniência”, voltar à terra e se ajustar ao mundo material não significa libertação ou integração dos corações.

Leiamos o poema:

Convém que o sonho tenha margens de nuvens rápidas
e os pássaros não se expliquem, e os velhos andem pelo sol,
e os amantes chorem, beijando-se, por algum infanticídio.

Convém tudo isso, e muito mais, e muito mais...
E por esse motivo aqui vou, como os papéis abertos
que caem das janelas dos sobrados, tontamente...

Depois das ruas, e dos trens, e dos navios,
encontrarei casualmente a sala que afinal buscava,
e o meu retrato, na parede, olhará para os olhos que levo.

E encolherei meu corpo nalguma cama dura e fria.
(Os grilos da infância estarão cantando dentro da erva...)
E eu pensarei: “Que bom! nem é preciso respirar!...”

(p. 21)

O eu lírico caminha sem rumo pelo mundo. O motivo para essa viagem é a conveniência de quatro acontecimentos, um sonho limitado por fronteiras de nuvens rápidas, a desnecessária explicação dos pássaros, porque cantam ou deixam de cantar, o passeio dos velhos pelo sol e o choro-beijo dos amantes, provocado por uma perda dolorosa, assinalada pela expressão infanticídio.

Mas não se circunscreve apenas a isso sua necessidade de movimento constante. A conveniência de mais motivos é infinita. É preciso mais argumentos para a jornada imprescindível. O que o eu lírico busca é o descanso da existência após sua perda dolorosa, inscrita na primeira estrofe, o que implica em solitária viagem existencial, materializada em ruas, trens e navios.

No final de seu trajeto espera encontrar de modo casual uma sala com seu retrato na parede. Esse retrato há de julgar em seus olhos o resultado dessa viagem. Há um contraponto entre o que ela vê no retrato de si mesma na parede e o que ela então se tornou e, neste caso, o julgamento é o da imagem sobre como ela se transformou após a sua jornada. Depois desse julgamento, conclui que então estará pronto para o sacrifício final, uma cama dura e fria (seu túmulo? ou metáfora de um amor prolongado pela possibilidade de uma fusão imaterial?). Essa conclusão finalmente liga a lembrança da morte à recordação das noites de sua infância.

A poeta retorna no seu exercício costumeiro em explorar o entrelaçamento do modernismo com a tradição. Volta ao terceto, só que em versos livres e brancos. Na primeira das quatro estâncias, é flagrante o desejo do eu lírico em regressar à realidade. São quatro indicações específicas em quatro imagens dispostas na função sintática de sujeito nas orações subordinadas. Para que o regresso aconteça, é preciso que o sonho se desvaneça, convém que

tenha margens de nuvens rápidas

contrariando o ofício anterior de pastora de nuvens. Além da partida para fora do sonho, é necessário que pássaros sejam quem são sem precisarem explicar sua condição, nada de significação sentimental de seu canto. Ao mesmo tempo enfatiza um dado prosaico da realidade a imagem dos velhos andando sob o sol. Porém tal imagem significa mais alguma coisa, como se algo tivesse chegado ao fim, reforçado pela última representação:

e os amantes chorem, beijando-se, por algum infanticídio.

Os amantes devem chorar a perda de um amor recém-iniciado. O contraste entre o que é velho sob o sol e o amor impedido de desenvolver-se explica, por outro lado, o silêncio dos pássaros no segundo verso e o sonho efêmero do primeiro verso. Portanto, o regresso se impõe pelo obstáculo ao amor, que, apesar desses sinais (ou metáforas) e de muitos outros que tenham a mesma natureza de materializar uma existência no real, não impede que o estado de espírito do eu lírico se harmonize, se equilibre. Ao erotismo dos corações não se permite a nostalgia como simples desejo de retornar fisicamente ao outro. Tem-se sobretudo a solidão, acompanhada de uma desordem interior e do sofrimento de uma jornada feita a esmo.

Compara o eu lírico essa sua jornada aos papéis atirados das janelas de sobrados, a caírem tontamente, sem uma direção precisa, a não ser o fato de todos descerem ao solo. Neste caso, diferente do que se atira ao vento, o eu lírico pode sair em busca de um destino, ou escolher uma rota, não sem antes passar por ruas, trens e navios, sinais evidentes de seu trânsito solitário. Afirma que encontrará este lugar, que significa, afinal, um encontro consigo mesmo. Mas um encontro feito sob o signo da

casualidade. Casual, é verdade, mas procurado com insistência. Enfim, em vez do espelho com seu reflexo do que então se tornou, haverá seu retrato. Observe que o eu lírico não diz que o retrato olhará para seus olhos:

e o meu retrato, na parede, olhará para os olhos que levo.

Com efeito, o eu lírico é outra pessoa agora. São os olhos que leva e que naturalmente o levam à conclusão óbvia daquilo que buscava: uma cama dura, fria, confinada com a morte. A respeito disso, observamos que o fim limita também com outra dimensão, a da infância:

(Os grilos da infância estarão cantando dentro da erva...)

Entre parênteses, o verso afasta, como se pusesse esse ambiente a salvo, essa infância distinta daquela infância do sofrimento iniciada com a separação dos amantes na primeira estrofe. Morte, trazida pela dor e martírio dos corações (infanticídio), renascimento e vida na memória de uma infância anterior, finalmente recolhida e amparada.

Nesta jornada, há uma manifesta preferência de Cecília Meireles pela estrutura dúplice e tríplice, a primeira delas reforçada neste poema, pelos modos e tempos verbais. Nas duas partes do poema “Conveniência” figuram presente e futuro, enquanto o passado se faz representar não por verbos e sim por substantivos: velhos sob o sol, janelas de sobrados. O verbo flexionado no presente relaciona-se com o presente do subjuntivo que atua como hipótese. A realidade na qual o eu lírico deve ajustar-se surge aparentemente como hipótese para que os amantes curtam a dor da paixão. O que convém só aparentemente figura como conjectura. Na verdade, como vimos, as palavras “velho” e “sobrado” tornam-se metáforas que, nas entrelinhas, podem ser lidas como o fim de uma relação. Nos versos seguintes desta primeira parte, predomina o presente do indicativo e o estado de espírito atual do eu lírico, cabendo em dois versos a verdade do que se inferiu anteriormente:

E por esse motivo aqui vou, como os papéis abertos
que caem das janelas dos sobrados, tontamente...

Na segunda parte, predomina o tempo futuro e com ele os acontecimentos libertadores, com os quais busca o eu lírico a transformação de si mesmo, que é lida em seus olhos pelo retrato substituto do espelho e, finalmente, a morte como renascimento de uma outra infância. O verbo no futuro do presente também aqui desfaz a ideia de conjecturas. Tais verbos revelam ações pós-viagem, como se o estado de espírito no tempo presente da primeira parte já fosse passado, os corações martirizados pela dor e pela perda terão enfim um instante de alívio.

O ponto de partida continua sendo o ajustamento do eu lírico a uma realidade atormentada. A palavra “convir” significa exatamente isso, ajustamento, assim como significa buscar um projeto, ser útil. O que é útil senão o sofrimento dos amantes e a ruptura assinalada pela metáfora do infanticídio? Além disso, a palavra traz a ideia do estar junto: do latim com-*venire*, com-vir, vir com. Nas entrelinhas que a palavra produz, o sofrimento da separação consome a ambos, fere fundamente os amantes.

d) MURMÚRIO

Como vimos nas análises anteriores, o erotismo dos corações ora se separa da materialidade dos corpos numa tentativa de prolongar uma fusão dos corpos que precedeu a paixão dos amantes, como em “Destino”, ora acarreta uma desordem para a qual só a extinção do sofrimento é que importa mesmo, confinando-a com a morte, como acontece em “Conveniência”.

Já em “Murmúrio” o eu lírico se concentra todo num diálogo com o outro para o qual solicita a permanência de um estado anterior em que predomina o coração, trazendo do elemento imaterial o alimento de que se recorda da fusão de ambos.

Vejamos todo o poema.

Traze-me um pouco das sombras serenas
que as nuvens transportam por cima do dia!
Um pouco de sombra, apenas
– vê que nem te peço alegria.

Traze-me um pouco da alvura dos luares
que a noite sustenta no seu coração!
a alvura, apenas, dos ares:
– vê que nem te peço ilusão.

Traze-me um pouco da tua lembrança,
 Aroma perdido, saudade da flor!
 – vê que nem te digo – esperança!
 – vê que nem sequer sonho – amor!

(p. 25-26)

Retomemos a ideia principal que vimos analisando até aqui em vários poemas deste *corpus*. A poeta parte de uma situação conflitante marcada pela sugestão de um encontro anterior. Dele brota como consequência a busca pela repetição munida de uma nostalgia de uma continuidade perdida. Noutros casos, permanece o sofrimento e o despedaçamento do eu lírico abandonado. Neste poema, “Murmúrio”, temo o segundo tipo de consequência. A sugestão remete a um encontro-desencontro, a uma fusão-separação física, porém não espiritual.

O “Tu” contido no verbo imperativo que abre o poema liga-se ao par seguinte da interlocução presente no pronome dentro do qual se vislumbra o “eu” que fala no poema, esse eu presente no pronome que se ata ao verbo, assim como se quer ver atado ao amante por quem sofre em suave desespero. Esse “me” revela a presença de um eu lírico que vem de uma desordem provocada pela paixão. A figura principal se encontra na sugestão do contraste. O eu lírico pede serenidade o que sugere que houve um antes em que a serenidade não comparecia. E é sempre na sugestão do que falta que o poema preenche o âmbito de sua mensagem amorosa.

O poema é curto. Três quartetos com rimas alternadas. Três tipos de versos são usados em sua composição: o hendecassílabo¹⁴, o heptassílabo (ou redondilha maior na tradição literária medieval portuguesa) e o octossílabo. Essa mistura de metros diferentes redundava numa relação importante entre a estrutura e a mensagem amorosa do poema, que mostraremos a seguir em sua análise.

Observe que no pedido que faz ao amado o eu lírico almeja serenidade para a sua vida. A fronteira entre mundos equidistantes, ou ainda entre o inatingível e o tangível, retornam. Por cima as nuvens e a calma ansiada; embaixo, o dia e o cotidiano solitário de quem foi abandonado e no entanto alimenta a paixão experimentada. Mas a paixão trouxe desordem e o eu lírico anseia pelo ambiente da recordação reiterando a imagem das nuvens, com a diferença de que, estando em terra e em meio ao sofrimento

¹⁴ Para a metrificação confirmar o hendecassílabo no primeiro verso, não há fusão entre “me” e “um” em “Traze-me um”. Nesse caso, a poeta alcança um efeito de sentido bastante original: obriga a uma parada durante a leitura no comando seguido do pronome – o eu-tu da mensagem amorosa –, mantendo o ritmo uniforme dos versos iniciais de cada estrofe.

provocado pela paixão, requer do amado um remédio às dores, as “sombras serenas que as nuvens transportam por cima do dia.” Certo de ser impossível o fim do martírio da paixão, o eu lírico não ambiciona o alívio completo, seu apelo é por um pouco de sombra, não da possibilidade de pôr fim à tristeza: “vê que nem te peço alegria.” Em vez do coração, pois não tem mais a ilusão do reencontro, pede em seguida ao amado a alvura dos luares que sustenta dentro dele. E por fim, um pouco da lembrança, visto que o aroma da flor, imagem significativa da fusão dos corpos, vai se perdendo com o tempo. Irremediavelmente, perde a esperança e o sonho de um reatamento.

Vê-se que a variação em relação ao tema do erotismo dos corações é mínima. Solidão, separação, sofrimento, ruptura, ansiedade intensificada pela melancolia ou, ao contrário, por um aparente conformismo que na verdade tem por baixo o temor à ameaça de nunca mais ter de volta o ser amado. Em Cecília Meireles isso se resolve de uma maneira radical no desejo de morte ou em sua realização ou representação como veremos na próxima seção deste capítulo.

O que muitos leitores de Cecília Meireles confundem com um pessimismo avassalador, ou seja, de um amor que nunca se concretiza ou se completa nesta existência humana e efêmera nada mais é do que a sensibilidade realizada na angústia de um coração que tenta prolongar uma experiência amorosa que precedeu esta paixão.

Observando mais de perto o poema “Murmúrio” a melancolia se estende até na forma do poema, em sua estrutura, como nos referimos anteriormente no início desta seção. Além da composição de três estrofes de quatro versos com rimas alternadas, a poeta explora a variação no uso do metro e do ritmo, mostrando uma complexidade bem maior do seu discurso poético.

Os versos que abrem todas as quadras, todos hendecassílabos, pedem ao amado aquilo que daria ao eu lírico um pouco de alívio. São mais do que pedidos, são partículas da imaterialidade das coisas ou, por outro lado, aquilo que concretamente materializaria os sentimentos guardados, os quais se deseja preservar: sombra, nuvens, alvura, luares, coração, lembrança, aroma, flor. O concreto e o abstrato fundindo-se para conquistar na essencialidade, ou ainda, na sinestésica memória do amor, uma experiência da alma. E como se operacionaliza esse discurso? No ritmo musical e simétrico do hendecassílabo solene com três acentos, na 5^a, na 8^a e na 11^a sílaba.

Os versos 3 e 4 de cada estrofe procuram manter quase a mesma estrutura sintática. Podemos notar ainda que o sistema nos três quartetos são quase simétricos em

sua base estrutural. Assim é que na segunda parte de cada estrofe, o sentimento solene dirigido ao amado transforma-se, torna-se... humilde. O eu lírico muda o discurso pondo nele um tom respeitoso, submisso, modesto, com certo aspecto de tristeza e melancolia. Pois a mudança psicológica afeta também o metro e o ritmo. Na primeira quadra, temos um heptassílabo e um octossílabo:

Um pouco de sombra, apenas
– vê que nem te peço alegria.

Esses metros se repetem nos versos localizados na mesma posição na segunda estrofe:

a alvura, apenas, dos ares:
– vê que nem te peço ilusão.

mas que vão formar a síntese na estrofe final em dois octossílabos simétricos. A forma, neste passo, acompanha o pensamento e a ideia. O eu lírico ao se dirigir ao amado se expressa na solenidade do hendecassílabo. É o que o amado tem e do que o eu lírico precisa. Ao dirigir-se novamente ao seu amado, porém focando mais em si mesmo, faz o seu gesto singelo, certamente curto, simples, mas ainda dividido, como demonstra a dessimetria dos versos 3 e 4 da primeira e segunda estrofes.

No entanto, o eu lírico procura a síntese no par simétrico do paralelismo da última estrofe:

– vê que nem te digo – esperança!
– vê que nem sequer sonho – amor!

Assim, pelos trechos que vimos destacando nessa análise a estrutura do poema como que repete a fronteira entre mundos de alegria e tristeza, de materialidade e imaterialidade. Até mesmo a estrutura do poema repete essa bipartição. Observe como os versos hendecassílabos que abre as estrofes prefigura o amante, alguém cuja memória lembra sombras serenas, alvura dos luares, lembrança, aroma perdido, saudade da flor. Sua configuração destaca um estado de espírito anterior de junção entre dois pensamentos, ou corpos.

Entre os hendecassílabos e o octossílabo vemos a redondilha fazendo a ponte entre duas situações, entre passado e presente. A redondilha que une os hendecassílabos suaves da imaterialidade ao octossílabo final de cada estrofe (finais na última estância) se reduz na humildade que envolve o pedido, cujo operador argumentativo reside no “apenas” que se repete nas duas redondilhas. A suavidade dos hendecassílabos, nos quais habita a alma do amante indiferente, transita para a musicalidade da redondilha e na humildade de seus enunciados: “um pouco”, “apenas”.

E finalmente o octossílabo, com um efeito diferente nas suas quatro manifestações no poema. Nas duas primeiras estrofes impõe a negativa, o não de um pedido de retorno à completude, ou um retorno ao ambiente da imaterialidade dos hendecassílabos. Não te peço, diz o eu lírico nesses dois versos que interrompem o descenso das alturas para a materialidade terrena do eu lírico. Na terceira estrofe desaparece a redondilha. A transição da imaterialidade – nuvem, alvura, luar, céu – para a materialidade terrena e prosseguimento da dor do eu lírico é taxativa.

O que permanece é a negativa reiterada nos dois octossílabos e além dela o fim da esperança e do sonho. Mas se não suprime a desordem da paixão de que resulta sua melancolia, por outro lado o hendecassílabo com seus símbolos e metáforas sugerem o desejo intenso da permanência, mesmo que mínima, do aroma de uma flor recordada e jamais perdida.

e) CANÇÃO

Em um livro que já se tornou clássico, chamado *Mito e pensamento entre os gregos*, Jean-Pierre Vernant (1990) assinala a tendência desse povo em dar às suas estátuas uma função religiosa e divina no sentido de unir as dimensões da vida e da morte. Segundo esse pesquisador, os gregos encarnavam na estátua não a visão do morto, o que encarnavam e fixavam na pedra era a vida de alguém no pós-morte, fazendo presente o que lhes fosse ausente. A estátua, portanto, era sinal de vida ou uma relação entre esta e o além.

Cecília Meireles resgata essa função da pedra e da estatuária grega em muitos de seus poemas. Neste *corpus*, para fechar esta segunda seção do capítulo,

selecionamos um poema em especial, “Canção”, que ajusta esse tema ao do erotismo dos corações, explorando a tentativa do eu lírico de sobrepujar seu sofrimento.

Leiamos o poema.

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
– depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

(p. 22)

Na impossibilidade de realização de seu sonho, que nesta exegese do discurso poético de *Viagem* se caracteriza pela ausência do amado, o eu lírico prefere um ato radical de extinção. Põe o seu sonho em um navio, abre o mar com as mãos e deixa o sonho naufragar. Para dar conta da intensificação de sua dor, encherá ainda mais o mar com as próprias lágrimas até que seu sonho desapareça. Sem o sonho, tudo se equilibra, ordena-se, e a recordação do eu lírico restará na estátua no fim do poema.

A leitura desse poema, se relacionado com os outros desta seção, em que existe um mundo de alegria apenas sugerido ao qual se segue a desventura, traz ainda mais elementos para o estabelecimento de uma continuidade da paixão ou, como vimo com Bataille, uma continuidade perdida, porém alimentada pela nostalgia.

O verbo naufragar em suas acepções permite não só uma plurissignificação no sentido de ruína, infelicidade, sofrimento, com a qual na linguagem figurada é bastante comum a ponto de ser um clichê na expressão náufrago da vida, assim como,

tal qual acontece nesse poema de Cecília Meireles, naufragar não é morrer, mas ficar preso para sempre no interior de um objeto que por sua vez está cercado por outro objeto maior, o mar, e do qual nem o ser amado – o sonho – nem o amador, neste caso, o eu lírico, poderão se libertar.

Com ele retornamos àquele pensamento batailleano de ficar preso a uma paixão ou ao erotismo dos corações com o qual se imagina uma continuidade eterna com o ser amado. De dupla significação, o eu lírico é naufrago que se perdeu no naufrágio e é naufrago que se salvou: duas acepções que nem por isso serão conflitantes. De qualquer modo a ruína, a destruição de destaca na metáfora do poema. Vejamos como isso se apresenta nos versos de “Canção”.

Os dois primeiros versos da primeira estrofe lançam um falso aceno de viagem marítima. De novo a sugestão do encontro ou a da experiência anterior que trouxe a expectativa da continuidade. Pôr o sonho num navio sugere uma rota, uma interlocução. Parte-se de um lugar para se chegar a outro. Tem-se em mente portos que se comunicam. Em lugar do “Traz-me” do poema da seção anterior, em que no verbo no imperativo e no pronome oblíquo revelam-se indiretamente os interlocutores da experiência amorosa, a alusão a portos nos dois primeiros versos estabelecem a ideia da comunicação, do enlace. Observe que a ação do eu lírico de pôr seu navio com seu sonho sobre o mar diretamente faz dele a metáfora do porto de partida. Os dois versos finais da primeira estrofe surpreendem. Na verdade ambos são a negação do porto de chegada. Em vez da rota marítima, escolhe por vontade própria o naufrágio, abrindo o mar com suas mãos.

Mas o que poderia nos sugerir que o sonho não tenha sido um desejo marcado pela felicidade, alegria, que se transcende rumo a uma continuidade desejada? A estrofe seguinte responde positivamente a essa indagação. As mãos molhadas de azul são o remanescente desse encontro efusivo produzido pelo sonho que tanto pode ter sido apenas desejo quanto pode ter sido marcado por uma fusão espiritual. Vejamos o que nos revela Jean Chevalier e Alain Guerberant (1989, p. 107):

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e,

em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. [...] Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna.

Imaterialidade, eis o que busca o eu lírico. Sonho, navio, ondas azuis do mar. Com o azul colore as areias desertas e elas são mais areias. Abaixo das águas o sonho vai morrendo dentro do navio, o que nos parece outra contradição, já aqui morte está situada no âmbito da imaterialidade segundo o pensamento de Bataille. A morte confina com a continuidade perdida. Na quarta estrofe, o eu lírico se esforça para que seu sonho desapareça. De materialidade passe à imaterialidade. Eis o seu desejo para que tudo depois se torne perfeito e nessa perfeição vemos a nostalgia da busca de infinitude.

Ainda assim temos de nos precaver contra a suposta libertação. Por estar presa dentro de um navio no fundo do mar não quer dizer que o próprio eu lírico não esteja realmente livre de seu desejo. Envolvido pelas águas do mar nada mais é do que um relicário que jamais será desatado ou aberto. Aprisionar seu sonho no navio e aprisionar o navio noutra prisão maior que é o mar é atar a si mesmo a esse desejo do qual jamais poderá se libertar, conforme vimos nos elementos que compõem o erotismo dos corações: eternamente ligado ao sofrimento de uma busca de manter a continuidade não mais no plano dos corpos físicos, mas na paixão, no espírito e, portanto, no sofrimento conforme vemos no desfecho do poema, “olhos secos como pedras / e as duas mãos quebradas”. Eis a imagem da estátua a que nos referimos no início da seção e podemos retomar para concluir nossa análise desse poema.

Além da simbologia do azul, temos outra simbologia interessante nesses versos. Embora tenha cinco estrofes de quatro versos, sua estrutura retorna ao recurso já visto em poemas anteriores, a divisão tripartite. O número três simboliza união entre o céu e a terra, simboliza a busca de uma ordem universal, de um equilíbrio intelectual e espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989). Vamos buscar uma leitura diferente agora baseada nas metáforas que a poeta costuma usar relacionadas com a natureza, como por exemplo mar e areia.

Em “Canção” a primeira parte se forma com as três primeiras estrofes. Nessa parte, o eu lírico se livra do desgosto, ou do fardo, de nutrir solitariamente o seu

sonho, um sonho que envolve dor e sofrimento porque vê a alegria de sua continuidade infinita ser um objeto impossível. Já destacamos que a alegria passageira no erotismo dos corações se transforma em algo que se alimenta da dor pela necessidade de continuar espiritualmente e não no corpo físico a continuidade ansiada. No poema, os verbos situam a experiência num tempo presente em que o movimento instaurado pelo gerúndio na terceira estrofe reforça a melancolia do ato de matar o sonho. Assim, nessa parte, o discurso estabelece um contraste interessante entre as duas dimensões de céu e terra, ou do material e do transcendente, representação que se torna a chave de sua interpretação. A oposição entre mar e areias desertas supõe esta distinção entre as duas dimensões. No entanto, fundem-se, trazendo uma esperança ao ato de morte, implicando uma resposta positiva:

e a cor que escorre dos meus dedos
 colore as areias desertas.

Na segunda parte muda-se o tempo do verbo, porém mantém-se o aspecto contínuo da ação anterior, ou seja, o desejo de ver naufragar o navio com o seu sonho dentro. A intenção é amplificar tanto o desejo quanto a ação, através da hipérbole. Suas lágrimas aumentarão as águas do mar para que o naufrágio seja completo. Sua dor há de contribuir para a realização do evento:

Chorarei quanto for preciso
 para fazer com que o mar cresça.

Desaparecido o sonho, ordenado o mundo, levado à fusão vida-morte, a imagem da estátua encarnando o eu lírico libertado, alcança uma harmonia ansiada:

Depois, tudo estará perfeito:
 Praia lisa, águas ordenadas

No entanto, a libertação ou a harmonia ansiada não descarta de todo a angústia. A perfeição é uma insinuação que se apresenta no futuro (“tudo estará”). As metáforas de praia lisa, águas ordenadas, aliadas à imaterialidade de falamos a partir da simbologia do azul na verdade traz o desejo de alcançar uma continuidade perdida, cuja consequência são os versos finais que fecham o poema e se detém na imagem da estátua, como afirma o eu lírico:

meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

Nesta seção, reunimos portanto poemas que apresentam em comum essa condição contraditória do eu lírico sempre a se referir a uma experiência anterior de sua vida que desaparece sob uma outra intensamente ligada à separação, à dor, à nostalgia, porém desta vez pelo desejo de ligação espiritual infinita. Em “Serenata” é a canção tardia, flor de melancolia, que ascende para eternidades serenas; em “Destino” confronta-se a vivência do eu lírico, pastora de nuvens em um ambiente imaterial, com o de pastores reais, cuja vida se materializa injeavelmente; em “Conveniência”, a busca pelo sonho terá de se fazer por meio de uma jornada na materialidade da vida; em “Murmúrio”, a imaterialidade desce em direção à negação imposta pelo mundo convencional; finalmente, em “Canção”, o sonho é entregue ao naufrágio como símbolo de uma prisão na qual se encerra o próprio eu lírico, porque assim acredita que se liga perpetuamente à continuidade perdida por meio dos corações, o que não põe fim ao sofrimento, delineado na estatuária dolorosa dos versos finais do poema. Mas todos eles o eu lírico destaca esse confronto entre materialidade e imaterialidade. Em “Canção”, sobretudo, que que, mais do que a harmonia desejada, o eu lírico destaca, na relação com o além, através da estatuária, o percurso da paixão e sua conseqüente melancolia preservada abertamente nas suas duas mãos quebradas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três capítulos desta dissertação procuramos seguir um caminho que conduzisse ao erotismo presente na poesia de Cecília Meireles, mais especificamente em *Viagem*. Este aspecto de sua poesia se torna ainda mais significativo tendo em vista o olhar pioneiro que esta pesquisa reserva aos estudos da obra poética da poeta carioca. Até então os críticos apenas vinham fazendo alusões à sensualidade despertada pelas imagens e simbolismos presentes em sua poesia. Confirmavam ainda a relação entre a

natureza, principalmente suas descrições, e o erotismo, porém sem uma análise de maior profundidade num *corpus* maior de sua obra poética.

Esta dissertação procurou mostrar o erotismo dessas imagens com maior propriedade. Baseamos nosso estudo nas definições de erotismo de Octavio Paz e George Bataille. Partindo da distinção entre sexualidade e erotismo, segundo esses dois pensadores, percebemos que o segundo é que nos difere da sexualidade animal no reino da natureza. Se dela não nos afastamos inteiramente, por outro lado, com o fenômeno erótico transfiguramos o real e atingimos outro reino, na ordem da cultura, porém de máxima inventividade, imaginação, ao mesmo tempo que se doma a força subversiva e destruidora da natureza.

Esse aspecto, contudo, não tira do erotismo sua energia transgressora. Como o deus Janus, olha para ambas as direções. No mundo socializado, reprimindo instintos e emoções em nome do trabalho e da sobrevivência como sociedade, buscamos uma certa continuidade perdida, uma infinitude nostálgica oriunda da ruptura dos seres, após o nascimento, tornando-os seres descontínuos, vivendo na fronteira de campos distintos, de sonho e vigília, vida e morte, angústia e prazer. Com o erotismo dos corpos os seres descontínuos experimentam na fusão a infinitude (tempo sem cor e número) da continuidade ansiada. No erotismo dos corações, apesar de existir o dos corpos, a experiência vai além, numa tentativa de permanência ou de manutenção do prazer fundado na paixão.

Em Cecília Meireles ambas as experiências se dão nos poemas de seu livro *Viagem*. O erotismo dos corpos repercute e reverbera em poemas como “Noite”, “Excursão”, “Acontecimento”, “Perspectiva”, “Desamparo” e “Êxtase”. Em todos eles recria-se a experiência da relação amorosa de fusão dos amantes, num antes e num depois, revelando-lhes a condição de seres contínuos e descontínuos. Nesses poemas, vemos o eu lírico ora tentando manter uma infinita continuidade por intermédio do prazer erótico, ora sucumbindo à nostalgia após a fusão dos corpos em constante sedução.

Em alternância a esse dado físico, os poemas “Serenata”, “Destino”, “Conveniência”, “Murmúrio” e “Canção” apelam para o erotismo dos corações, para a permanência além do tempo da continuidade dos seres, na ilusão de conquistá-la por meio do amor, da memória, a infinitude buscada na experiência ansiada, imaginada e às vezes jamais conquistada. Nesses poemas esvai-se a simples nostalgia e muitas vezes a

força do desejo físico dos poemas relativos ao erotismo dos corpos. Desses, ao contrário, percebemos a angústia, o sofrimento, o encontro jamais concretizado ou, se concretizado, jamais retomado; percebemos ainda uma dor inafastável, provocada pela melancolia ou pelo temor de nunca os corações poderem ficar juntos ou experimentarem uma fusão da alma em lugar da única possível, a dos corpos.

Com esta dissertação, esperamos contribuir para a abertura ou continuidade, agora com maior propriedade, desse novo olhar sobre a poesia de uma das maiores poetisas brasileiras, cuja leitura crítica tem ficado restrita à sua relação com a tradição simbolista, aos elementos transcendentais e evanescentes, ou senão no ecletismo das contribuições modernistas em contraste com o forte apelo à tradição literária. Com esta pesquisa foi possível encontrar as marcas do erotismo em sua poesia e, mais do que isso, esperamos abrir caminho para uma nova perspectiva de leitura de seus livros.

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor

MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Bibliografia sobre o autor

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de jul. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARIA_ARAUJO.pdf. Acesso em: 05/10/2012.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

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

COELHO, Nelly Novaes. *A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5.

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

DANTAS, José Maria de Souza. *A poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1984.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Modernismo. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

PEREIRA, Cláudia Gomes. *Os Doze Noturnos da Holanda, de Cecília Meireles, e a singularidade de suas peças como exercícios espirituais*. 105f. 2009. (Mestrado em

Mestre em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas. Campinas, São Paulo, 2009.

RAMOS, Péricles da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Bibliografia geral

ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BANDEIRA, Manuel. Dante e Henriqueta. *Jornal do Brasil*, 22/04/1959.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. 3. ed. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2002.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BONFIM, Edilma Acioli. *A escritura do desejo*. Maceió: Edufal, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, v. 1.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1989.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Erotismo e mídia: pontos de partida para uma análise histórica. Disponível em: <www.academia.edu> Acesso em: 22/04/2013.

LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. Do erotismo à parte maldita. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NUNES FILHO, Nabor. *Eroticamente humano*. 2. ed. Piracicaba: Unimep, 1997.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução de José Paulo Paes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAIVA, KelenBenfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa*. 2006. 186f. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. UFMG. 2006.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1991

PIRES, Beatriz Ferreira. *Corpo inciso, vazado, transmudado: inscrições e temporalidades*. São Paulo: Annablume, 2009.

ROMERO, Maria Rosilane Zoch. *Erotismo, velhice e conhecimento em O amor nos tempos do cólera*. 2009. 103f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). 2009. Disponível em: http://www.unisc.br/portal/images/stories/mestrado/letras/dissertacoes/2007/maria_rosilane_zoch_romero.pdf. Acesso em: 09/07/2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Tarcyane Cajueiro. *Dos espetáculos de massa às torcidas organizadas: paixão, rito e magia no futebol*. São Paulo: Annablume, 2004.

TOGNOLLI, Claudio Giulio. *A sociedade dos chavões: presença e função do lugar-comum na comunicação*. São Paulo: Escritura Editora, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução Sarian Haiganuch. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.