



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

**O POETA DIANTE DO ESPELHO DA PALAVRA: um estudo sobre a imagem nos  
poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles**

Recife  
2019

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

**O POETA DIANTE DO ESPELHO DA PALAVRA:** um estudo sobre a imagem nos poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Recife  
2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

B615p Bioni, Amanda Moury Fernandes  
O poeta diante do espelho da palavra: um estudo sobre a imagem nos poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles / Amanda Moury Fernandes Bioni. – Recife, 2019.  
93f.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

Inclui referências.

1. Poesia lírica moderna. 2. Espelho. 3. Florbela Espanca. 4. Cecília Meireles. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-86)

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

**O POETA DIANTE DO ESPELHO DA PALAVRA: um estudo sobre a imagem nos poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 18/02/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Darío Jesús Gómez Sánchez (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr João Batista Pereira (Examinador Interno)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

A Lêda por iniciar a constituição do meu inventário lírico.

A Fátima por me ensinar árduo ofício da perseverança.

## AGRADECIMENTOS

A Deus que é o artífice da minha vida e a contorna com imagens poéticas a cada instante.

Aos meus pais, Lucilo e Fátima, por todo apoio e satisfação evidente a cada conquista alcançada, as palavras são insuficientes para agradecer-lhes. Aos meus avós, Lêda e Germano (*in memoriam*), por todos os ensinamentos e amor concedidos. Ao meu irmão, Lucilo, pelos conselhos e pela crença em todo meu potencial. A Paulyne Briano por receber cada uma de minhas conquistas com um sorriso. A Armando e Rosemary pelas vibrações positivas, recebidas através de telefonemas e abraços afetuosos. A Rosélia Maria, que mesmo de longe, acompanha meus passos com entusiasmo.

Aos meus amigos, Elizabeth Costa, Wedja Maria, Andréa Lima, Raul Colaço e Priscilla Gomes: por todos os momentos em que precisei de palavras motivadas e imagens aperfeiçoadas: vocês participaram de momentos poéticos de minha vida. A Victor Assunção pela amizade e disposição nos momentos em que precisei durante este sinuoso processo.

À professora Ermelinda Ferreira pela orientação concedida.

Ao professor Antony Cardoso pela paciência e disponibilidade em acompanhar os meus passos desde a graduação e pelos ensinamentos e conselhos concedidos.

Ao professor João Batista por todos os incentivos e conselhos durante a graduação e por aceitar participar da defesa deste trabalho.

Ao professor Darío Sánchez pela leitura atenta do meu trabalho e pelas reflexões suscitadas no momento da qualificação.

Ao professor David Lira pelas sugestões de leitura, conselhos e disponibilidade.

Ao professor Rodrigo Alves pelas oportunidades de discussão sobre a pesquisa e pelas palavras de incentivo.

Ao programa de pós-graduação em Letras da UFPE, corpo docente e aos profissionais administrativos, pelas contribuições proporcionadas e pela atenção ofertada respectivamente.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Cnpq, pelo financiamento dessa pesquisa.

A todos e a todas que por meios diretos e indiretos torceram pela efetiva realização deste trabalho. Por fim: o aspecto poético das conquistas é a possibilidade de compartilhá-las.

## RESUMO

O presente trabalho assume um olhar investigativo acerca da poesia lírica moderna. De acordo com as perspectivas modernas, a poesia lírica se constitui como um objeto de protesto contra o mundo, à proporção que se assume como uma totalidade autossuficiente e, assim, um mundo criado em si mesmo, conforme indicaram os estudos de Adorno (2003) e Pozuelo (1994;1997). Diante desse contexto, o poema adquire uma habilidade em ofertar imagens acrescentadas, a fim de revelar a complexa condição humana. Logo, se estabelece como uma via indireta de conhecimento. A proposta de conhecimento por vias indiretas, por sua vez, é objeto de pesquisa do simbolismo catóptrico, que defende o espelho como um gênero literário, devido à sua capacidade de fornecer imagens deformantes, de acordo com os estudos de Jónsson (1995) e Ciordia (2009). Assim, é objetivo desse trabalho demonstrar que a poesia lírica moderna pode ser entendida como um espelho, porque fornece imagens aperfeiçoadas às circunstâncias humanas, funcionando, dessa maneira, como um objeto de conhecimento e de reconhecimento. Para tanto, os estudos de Paz (1976, 2012), Friedrich (1978) Abrams (2010) e Merquior (2013) foram utilizados, especialmente, com respeito ao entendimento sobre a imagem no poema. Além disso, também se pretende verificar a condição de poeta como um artífice de espelhos, devido à capacidade de observação obstinada à realidade, além de ser um visionário e, assim, se disponibilizar à projeção de imagens. Com o propósito de substancializar a discussão proposta, foram selecionados quatro poemas da poeta portuguesa, Florbela Espanca, e quatro poemas da poeta brasileira, Cecília Meireles. Os poemas de Florbela Espanca foram extraídos de dois livros da autora: *Trocando Olhares* (1915 – 1917) e *Livro de Mágoas* (1919). Do primeiro livro, os poemas selecionados foram: “Poetas” e “Cegueira Bendita” – do segundo livro: “Eu” e “Tortura”. Com relação aos poemas de Cecília Meireles, estes são provenientes também de dois livros da autora: *Viagem* (1939) e *Retrato Natural* (1949). Os poemas do primeiro livro foram: “Retrato” e “Motivo”, os poemas do segundo: “Tempo Viajado” e “Pastora Descrida”. Recorreu-se às escritoras, porque além da proximidade temática, há uma semelhança referente ao aspecto de observação obstinada com relação ao mundo e aos meandros das circunstâncias humanas, inclusive, à situação do poeta defronte à sociedade e diante do seu próprio ofício.

**Palavras-chave:** Poesia lírica moderna. Espelho. Florbela Espanca. Cecília Meireles.

## RESUMEN

El presente trabajo asume una mirada investigativa acerca de la poesía lírica moderna. De acuerdo con las perspectivas modernas, la poesía lírica se constituye como un objeto de protesta contra el mundo, al mismo tiempo que se asume como una totalidad autosuficiente, de donde resulta que sea un mundo creado en sí mismo, conforme a los estudios de Adorno (2003) y Pozuelo (1994;1997). Frente a ese contexto, el poema adquiere una habilidad en ofertar imágenes acentuadas, destinadas al esclarecimiento de la compleja condición humana, a través de la revelación poética. De ese modo, el poema se establece como una vía indirecta de conocimiento. La propuesta de conocimiento por vías indirectas pertenece al campo teórico del Simbolismo catóptrico que comprende los espejos como un género literario, puesto que fornece imágenes deformantes, de acuerdo con los estudios de Jónsson (1995) y Ciordia (2009). Así que es objetivo de ese trabajo demostrar que la poesía lírica moderna puede ser entendida como un espejo, dado que abastece de imágenes acentuadas, las circunstancias humanas, funcionando, de esa forma, como un objeto de conocimiento y de reconocimiento. Razones por las cuales, las perspectivas teóricas de Paz (1976, 2012), Friedrich (1978) Abrams (2010) y Merquior (2013) fueron utilizadas con miras al entendimiento de la imagen en el poema. Además, también se pretende verificar la condición de poeta como un artífice de espejos, debido a la capacidad de la observación obstinada a la realidad y también por su carácter de visionario, de donde resulta que el poeta se propone a la proyección de imágenes. Con el fin de sustanciar la discusión propuesta, fueron utilizados cuatro poemas de la poeta portuguesa, Florbela Espanca y cuatro poemas de la poeta brasileña, Cecília Meireles. Los poemas de Florbela Espanca fueron sacados de dos libros de la autora: *Trocando Olhares* (1915 – 1917) e *Livro de Mágoas* (1919). Del primer libro, tenemos: “Poetas” y “Cegueira Bendita”. Del libro segundo: “Eu” y “Tortura”. Con respecto a Cecília Meireles, los poemas fueron seleccionados de los libros *Viagem* (1939) y “Retrato Natural” (1949), en que “Retrato” y “Motivo” pertenecen al primer libro, de manera que “Tempo viajado” y “Pastora descrida” pertenecen al segundo. La elección de las dos escritoras se justifica porque, además de la proximidad temática, existe también una semejanza con respecto a la observación obstinada al mundo y a los meandros de las circunstancias humanas, incluso, a la situación de poeta delante de la sociedad y de su propio oficio.

**Palabras clave:** Poesía lírica moderna. Espejo. Florbela Espanca. Cecília Meireles.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 SOBRE A IMITAÇÃO DA NATUREZA E DAS AÇÕES HUMANAS: A arte como um espelho deformante.....</b>	<b>16</b>
2.1 A MIMESE E OS GÊNEROS LITERÁRIOS: Um breve percurso histórico.....	16
2.2 A LÍRICA DIANTE DAS PERSPECTIVAS ROMÂNTICAS E MODERNAS.....	22
<b>2.2.1 Perspectivas Românticas.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2.2 Perspectiva modernas.....</b>	<b>26</b>
2.3 O POETA DIANTE DA PALAVRA IMAGEM: A revelação indireta da condição humana.....	30
<b>2.3.1 A Imagem No Poema.....</b>	<b>30</b>
<b>2.3.2 A Lírica Como Um Espelho Deformante.....</b>	<b>32</b>
<b>3 FLORBELA ESPANCA DIANTE DA PALAVRA: Notas sobre a grande poeta da literatura portuguesa.....</b>	<b>38</b>
3.1 VIDA E OBRA.....	38
<b>3.1.1 Cartas A Guido: <i>Uma Imagem Atribuída</i>.....</b>	<b>41</b>
3.2 FLORBELA ESPANCA DIANTE DOS CRÍTICOS.....	43
3.3 O DIÁRIO: A procura pelo conhecimento de si.....	47
<b>4 SOBRE A VIDA DE UMA VIAJANTE: O recolhimento de espelhos na trajetória de Cecília Meireles.....</b>	<b>51</b>
4.1 VIDA E OBRA.....	51
4.2 CECÍLIA MEIRELES DIANTE DOS CRÍTICOS.....	54
4.3 CECÍLIA: Uma viajante inclinada às imagens do mundo.....	56
<b>5 O POETA DIANTE DO ESPELHO DA PALAVRA POÉTICA: uma imagem da condição humana.....</b>	<b>61</b>
5.1 A CONTEMPLAÇÃO ESPECULAR DELINEADA EM VERSO: A lírica como um espelho deformante.....	61
5.2 FLORBELA ESPANCA.....	64
<b>5.2.1 Eu: <i>A Imagem Da Incompreensão Humana</i>.....</b>	<b>64</b>
<b>5.2.2 Cegueira Bendita: <i>A Contraditória Imagem Do Poeta Desnortado</i>.....</b>	<b>67</b>
<b>5.2.3 Poetas: <i>A Imagem Da Condição Espiritual Dos Artífices De Espelhos</i>.....</b>	<b>69</b>
<b>5.2.4 Tortura: <i>O Poema Como Espelho Deformante</i>.....</b>	<b>71</b>
5.3 CECÍLIA MEIRELES.....	73

<b>5.3.1 Retrato: <i>A Imagem Da Efemeridade Da Condição Humana</i>.....</b>	<b>73</b>
<b>5.3.2 Motivo: <i>O Reconhecimento Da Condição De Poeta</i>.....</b>	<b>75</b>
<b>5.3.3 Tempo Viajado: <i>Uma Imagem Da Fragilidade Da Vida</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>5.3.4 Pastora Descrida: <i>A Imagem Da Condição Vacilante Dos Pastores De Sonhos</i>.....</b>	<b>79</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>88</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora.*

João Guimarães Rosa

O entendimento sobre o caráter representacional da atividade artística constitui um inesgotável campo de estudos à teoria literária. Com efeito, desde a Antiguidade clássica os gêneros poéticos eram reconhecidos por sua capacidade de representar as ações humanas ou a bela natureza, através dos recursos miméticos e, assim, ofertar uma imagem sobre a realidade.

Por conseguinte, a disposição artística é substancialmente visual. Embora a literatura seja uma manifestação artística composta por palavras e não por traços e cores – como a pintura, as obras literárias em prosa ou em verso disponibilizam imagens pertinentes à uma percepção atenta sobre a realidade da condição humana. Conforme as observações de Aristóteles na *Poética*, as artes poéticas deveriam conceder uma imagem das condutas humanas necessária e verossímil, caracterizando a mimese produtiva das ações humanas, no sentido de proporcionar um novo conhecimento à plateia, graças aos efeitos catárticos. Posteriormente, em 1746, o abade francês, Charles Batteux, compreenderá a imitação como o princípio geral de representação artística, reconhecendo que a matéria das belas-artes não é o verdadeiro, mas o verossímil. Logo, é perceptível que o pensamento aristotélico se encontra nas reflexões do teórico francês sobre as características e as funcionalidades dos gêneros miméticos.

Tendo em vista que, segundo as teorias clássicas, a imitação da natureza e das ações humanas se constitui como o critério fundamental de composição estética, então, é aceitável afirmar que a arte esteve comprometida com o arranjo de imagens. Esse compromisso perdurou, ajustando-se às incorporações históricas e sociais de cada momento, porque as obras artísticas são realizações históricas e culturais, dado que são confeccionadas por mãos humanas. Com relação à poesia lírica, objeto de estudo deste trabalho, as teorias modernas acentuaram a potencialidade da imagem poética como um recurso instaurador de sentidos, ou seja, como objeto de conhecimento. No movimento estético e filosófico correspondente ao Romantismo, a poesia lírica, segundo as concepções hegelianas, possuía um caráter confessional e irremediavelmente subjetivo: se tratava da verdade relativa à alma do poeta disposta em versos, e assim, a poesia lírica seria um “transbordar espontâneo de sentimentos”,

conforme apontou William Wordsworth em suas *Lyrical Ballads* (1849-1850). Essa convicção apenas sentimental atribuída à formação das imagens poéticas no tecido lírico, submeteu a poesia lírica à esfera sentimental e expressiva, impedindo-a, portanto, de também atuar como um gênero mimético-ficcional, conforme distinguiram os estudos de Pozuelo (1997).

Dessa forma, conforme às perspectivas românticas, os poemas se portavam como espelhos conciliadores à alma do gênio criador, e assim, de um canto lírico, seria impossível obter algum conhecimento ou alguma imagem heroica e modelar, como no gênero épico, dado que de uma canção não se deduz nada (STAIGER, 1969). Por outro lado, as compreensões contemporâneas sobre a projeção de imagens relacionada à lírica moderna são bem mais otimistas. Segundo os pensamentos de Octavio Paz (1976, p. 38), “a imagem poética é cifra da condição humana” e, sendo assim, é capaz de ofertar um conhecimento indireto, uma revelação assombrosa sobre o indivíduo que se põe diante da “palavra imagem<sup>1</sup>”.

Destarte, a orientação do ofício poético é prospectiva e não estática ou alienante como propuseram os filósofos do Romantismo. Essa aptidão em instaurar significados – e, em certa medida, promover uma forma de estranhamento, frente à descrição subjetiva de outrora, é possibilitada entre outros meios, através da despersonalização da figura do poeta, o qual se posiciona como um operador da linguagem (FRIEDRICH, 1978). É evidente que essa despersonalização proporcionou um ambiente dissonante à atividade lírica, uma vez que a poesia lírica também é capaz de representar uma realidade arquitetada linguisticamente. Essa representação principia, inclusive, da própria personalidade da essência criadora, que ao se colocar diante da palavra imagem, se torna outro: um ser de papel, dado que o poema é um objeto imaginário. Eis a efetivação do eu lírico compreendido como instância ficcional.

Outrossim, com respeito ao estudo das realizações poéticas, de acordo com Félix Bonati (1972) o poema se caracteriza não apenas por ser um efeito da palavra, mas também como um produto imaginário, justamente, porque frente à enunciação de frases autênticas, o falante fictício elabora frases imaginárias ou “pseudofrases”. Como resultado, os estados manifestados no poema constituem projeções arquitetadas em palavra, imagem e som e não uma enunciação. E, novamente, é observável o caráter propositivo da poesia lírica, pois conforme Octavio Paz (2012), o poeta projeta uma imagem ao mundo, à proporção que é projetado, porque o homem se reconcilia consigo mesmo ao fazer-se outro: a imagem poética acomoda os contrários.

---

<sup>1</sup> Conforme o autor, “palavra imagem” designa: “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.” (PAZ, 1976, p. 37).

E, essa acomodação imagética se engendra de um modo reflexivo: o ofício artístico confecciona uma imagem ao mundo e o mundo lhe devolve outra imagem em certa medida, porque se pauta na possibilidade e na sugestão inseridas em determinada realidade social, à qual a produção artística se destina. Assim sendo, a atividade poética caracterizada pela projeção de imagens à realidade circundante, poderia ser comparada ao espelho. E aqui cabe uma colocação respectiva às relações entre mimese e espelho.

A mimese opera por imagens, uma vez que se imita o que se apresenta aos olhos – e, essa imagem é aperfeiçoada com relação ao real, seja porque necessita provocar sensações aos espectadores (perspectiva clássica), seja porque a imagem poética é manipulada linguisticamente pela “inteligência que poetiza”, numa expressão do já mencionado Hugo Friedrich que já ressalta a perspectiva moderna. Por um prisma ou por outro, conservadas as suas particularidades históricas e sociais, a incumbência do poeta é estabelecer imagens acrescentadas, porque portam a diferença, ou seja, a discórdia entre o objeto e sua imagem representada artisticamente.

Com respeito aos espelhos, o procedimento é correspondente. As superfícies refletoras planas nos ofertam a reflexão direta do objeto, a partir de uma imagem virtual. Isso é o que afirmam os estudos ópticos recentes. Contudo, se voltarmos um pouco no tempo, perceberemos que, especialmente, na Idade Média, os espelhos eram tidos como gênero literário, os *specula*, conforme apontam os estudos de Jean Vergara Ciordia (2009). Ainda segundo o autor, a *voz espelho* encontrada nesses textos, conformava uma via indireta de conhecimento a uma realidade superior, dada a sua natureza simbólica e metafórica. Simbólica porque projeta uma informação sobre a realidade. Metafórica porque a imagem substitui o objeto.

Logo, nos deparamos com um espelho propositivo. Com efeito, Rita Mary Bradley (1954) identifica o caráter norteador dos *specula*: mostrar como o mundo é e indicar como ele deve ser. Tal aspecto indicativo se relaciona especificamente ao *speculum scripturae*, ou as Sagradas Escrituras, as quais se conformam como um espelho nítido, e assim, seria possível ao homem encontrar o seu caminho, a partir da leitura da palavra de Deus. E, aqui é oportuno perceber como a escrita pode ser concebida como um espelho que disponibiliza imagens norteadoras. Dessa maneira, palavra e espelho se relacionam por seu caráter simbólico e metafórico, especialmente, a palavra em seu uso literário, já que disponibiliza imagens e um conhecimento à condição do homem.

Entretanto, se o espelho divino é nítido e proporciona um claro caminho a ser seguido: o que dizer dos espelhos mundanos? O que pensar sobre os espelhos compostos pelo poeta lírico?

Porque, se compreendemos a arte como um instrumento de visão (MERQUIOR, 2013) e o ofício do escritor como uma espécie de instrumento óptico (RICOEUR, 2006), é pertinente a interpretação do poeta lírico como um artífice de espelhos, uma vez que, como comentamos anteriormente, a palavra no poema é “palavra imagem”. E, ainda conforme Octavio Paz (2012, p. 42): “o homem é a constante produção de imagens pela palavra.”

Se admitimos que o poeta lírico é um artífice de espelhos, reconhecemos que esse espelho é necessariamente deformante, pois oferta uma imagem não correspondente ao objeto, afinal de contas, o poema resiste a correspondências e explicações evidentes ou categóricas, devido à sua natureza enigmática e plurissignificativa. Em outras palavras, o caráter mimético-ficcional da poesia lírica seria cabível, pois disponibiliza imagens relativas à condição humana – e, essas imagens são acrescentadas.

Então, a hipótese a ser defendida nesse trabalho está pautada no exame da capacidade mimética-ficcional do gênero lírico. Tendo em vista as manifestações modernas da poesia lírica, em que o poeta se posiciona diante do espelho da palavra, com a finalidade de manipulá-lo, à medida que também é constituído por este, em um movimento reflexivo de ação e de reação, necessário à revelação da condição do homem, mais especificamente, da condição de poeta. Além disso, é preciso compreender a revelação do homem pela palavra poética como essencialmente criativa: “a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem.” (PAZ, 2012 p. 163), de tal forma que, novamente, não há a correspondência entre o objeto contemplado e a imagem ofertada, uma vez que a imagem é aperfeiçoada. Então, o poema lírico pode ser visto como um espelho deformante, dado que a imagem disposta é um simulacro, um produto imaginário.

Como categoria de análise poética, adotamos as duas concepções de espelho apresentadas por Einar Mar Jónsson (1995), as quais estão baseadas no estudo dos *specula* medievais, ou seja, nos espelhos como gênero literário e na conseqüente teoria do conhecimento por efeito da refração indireta. Destarte, o autor elenca dois espelhos: o espelho espiritual e o espelho modelar. O primeiro possibilita uma introspecção e um conseqüente conhecimento sobre a verdade da alma. O segundo, por sua vez, projeta uma imagem ideal e, por assim dizer, uma imagem aperfeiçoada. Por conseqüente, os dois espelhos se mostram como ramificações do já apresentado *Specula Scripturae*, dado que fornecem um discernimento espiritual e um modelo (imagem acrescentada, superior) a ser seguido ou alcançado. E, recordemos que esse espelho é palavra. No contexto original e medieval a palavra é sagrada. No contexto poético, a palavra é histórica e social, mas motivada (BOSI, 2000).

Então, como objetivo desse trabalho está a compreensão da relação contemplativa entre o criador e a criatura (o poeta e o poema), por meio da análise de poemas que tematizam a condição de poeta em três lugares: perante si mesmo, perante a palavra e perante a sociedade, tendo por base os dois espelhos acima mencionados e sua capacidade de disponibilizar imagens acrescentadas, semelhantemente ao empreendimento poético, o que nos faz perceber a poesia como um espelho deformante e o poeta como um artífice de espelhos, dado que seu ofício é um instrumento de visão.

Com o propósito de substancializar a discussão proposta, foram selecionados quatro poemas da poeta portuguesa, Florbela Espanca, e quatro poemas da poeta brasileira, Cecília Meireles. Os poemas de Florbela Espanca foram extraídos de dois livros da autora: *Trocando Olhares* (1915 – 1917) e *Livro de Mágoas* (1919). Do primeiro livro, os poemas selecionados foram: “Poetas” e “Cegueira Bendita” – do segundo livro: “Eu” e “Tortura”. Com relação aos poemas de Cecília Meireles, estes são provenientes também de dois livros da autora: *Viagem* (1939) e *Retrato Natural* (1949), sendo os poemas do primeiro livro: “Retrato” e “Motivo”, os poemas do segundo livro foram: “Tempo Viajado” e “Pastora Descrida”.

O critério de seleção empregado se baseou na presença do posicionamento do eu lírico diante da palavra, considerando que esse eu lírico se percebe como poeta ou se dirige a poetas por meio dos seus versos. Além disso, também se observou como o poema se constitui como objeto de conhecimento e de reconhecimento ao ofertar imagens à complexa condição humana. A análise propriamente dita dos poemas se encontra na quinta seção desse trabalho.

A eleição das duas autoras se fundamenta numa espécie de tendência contemplativa observável em ambas. Se por um lado, já se reconheceu o caráter de espelhamento na obra de Cecília Meireles, distinguindo referências ao mito de Narciso em alguns de seus textos<sup>2</sup> – por outro, já foi defendido o narcisismo como componente intrínseco da lírica florbeliana<sup>3</sup>. E, tendo em vista que “o narcisismo começa com os espelhos” (HOMES, 2005, p. 05), logo, é conveniente relacioná-las ao tema e à hipótese defendida nesse trabalho. Além disso, as duas autoras também se aproximam com respeito às temáticas presentes em suas produções poéticas, dentre as quais se destacam: a morte, a melancolia, a fragilidade diante da vida e a nostalgia.

<sup>2</sup> ZAMBOLLI, José Carlos. *A poeta ao espelho: Cecília Meireles e o mito de Narciso*. 2002. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

<sup>3</sup> SILVA, Fabio, Mario da. *Da Metacrítica à Psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. 2008, 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos). Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora, Évora, 2008.

A melancolia e a nostalgia são temas que, inclusive, caracterizam a lusofonia presente na trajetória das autoras. Outro fato curioso de intersecção entre o universo literário das duas autoras é que ambas estreiam suas carreiras literárias em 1919: Florbela com o já citado *Livro de Mágoas* e Cecília com *Espectros*. Entretanto, o percurso literário da escritora portuguesa se finda precocemente, quando a poeta contava com 36 anos de idade, já Cecília Meireles nos deixou uma produção mais extensa, visto que a poeta viveu até os 63 anos de idade. Ademais, o que constitui objeto principal de análise são os poemas em que a condição de poeta é representada, à proporção que a condição humana é também posta em imagem, favorecendo o conhecimento e o reconhecimento ao indivíduo moderno.

A dissertação está organizada em seis seções: a primeira constitui a introdução do trabalho; a segunda um percurso histórico e filosófico sobre a mimese literária, considerando a situação do gênero lírico no decorrer dos tempos; O terceiro capítulo se destina ao breve comentário sobre a produção literária e a trajetória existencial da poeta portuguesa – e, além de expoentes da crítica literária, também é mencionado o Diário da escritora, o qual também pode ser encarado como um espelho da palavra, uma vez que visa ao conhecimento e ao reconhecimento. O quarto se refere à apresentação de Cecília Meireles em aspectos de vida e de obra, buscando destacar, a partir de entrevistas e de fragmentos de sua autobiografia poética, uma perceptível afeição à observação atenta do mundo, como meio de conhecimento e de transcendência. O quinto capítulo está estruturado a partir das análises dos poemas que buscam distinguir a poesia lírica como um espelho deformante e, o poeta como um artífice de espelhos. A sexta e última seção trata das contemplações finais do trabalho.

Por fim, esse trabalho pretende se constituir como uma contribuição às investigações sobre a lírica moderna, que conforme os estudos de Pozuelo (1997), se trata de um gênero literário que carece de apontamentos atentos há um tempo, já que as narrativas em prosa surgem como os textos de maior interesse da crítica e da teoria literárias. Ademais, também é de interesse desse trabalho, ofertar colaborações relativas aos estudos sobre as poéticas de Florbela Espanca e de Cecília Meireles, particularmente, no que corresponde à pertinência de uma percepção relativa à condição de poeta como aquele que se coloca diante do espelho da palavra, à proporção que se coloca defronte ao mundo como um observador singular das circunstâncias humanas.

## 2 SOBRE A IMITAÇÃO DA NATUREZA E DAS AÇÕES HUMANAS: A arte como um espelho deformante

*Vemos por espelho e enigma (mas haverá outra forma de ver?)*

Orides Fontela

### 2.1 A MIMESE E OS GÊNEROS LITERÁRIOS: Um breve percurso histórico

A realidade, isto é, esse tempo e esse espaço social que envolvem e definem a existência humana, por muitas épocas, foi e ainda continua a ser um motivo à curiosidade do homem. E porque a realidade, tal como a entendemos, parece não bastar ou se reduzir às especulações científicas, o homem, desde os primórdios, é impelido a realizar a imitação das ações humanas, como se esta fosse uma característica inerente à sua condição de homem:

De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas.<sup>4</sup>

A mimese, segundo Aristóteles, se pauta nas ações da vida, e sendo assim, é um conceito substancial ao empreendimento de perscrutar a realidade com o auxílio das formas artísticas. O filósofo grego nos ofereceu um tratado sobre a arte poética, em termos de estrutura, características e funcionalidades. Com respeito às tragédias, seria dever do bom poeta, ao se utilizar do conjunto de técnicas estabelecido, elaborar um enredo (*mýthos*) capaz de promover a catarse (*kátharsis*), ou seja, o ato de *purificação* emocional à plateia.

Esse efeito precisava ser obtido, a fim de garantir a funcionalidade da tarefa empreendida pelo poeta, que ao realizar uma releitura dos mitos da civilização grega, construía uma unidade textual (início, meio e fim) – e, no momento adequado, deveria mostrar a cena da falha trágica (*hamartía*), em que o herói trágico passa da prosperidade à adversidade, culminando no seu fim desastroso. Assim, se conformavam as três partes do enredo: reviravolta, reconhecimento e comoção emocional (*páthos*).

Quanto à epopeia, o teórico grego, apesar de reconhecer a maestria de Homero, considerou o gênero inferior à tragédia. Além disso, observou que a epopeia e a tragédia se

---

<sup>4</sup> V. *Poética* 48b4.

assemelhavam quanto à mimese das ações de homens elevados, porém, divergiam quanto à forma e à extensão. Sendo assim, admitindo as devidas peculiaridades, tragédia e epopeia são reconhecidas como artes poéticas-miméticas. Entretanto, se pensarmos sobre o gênero lírico, o que esse tratado clássico sobre as espécies de poesia tem a nos dizer?

Ainda conforme Aristóteles, na parte inicial de sua *Poética*, são estabelecidas como artes poéticas-miméticas, a epopeia, a poesia trágica, cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística. Com efeito, apesar de apontar o gênero lírico como um caso de arte-mimética, o filósofo grego realça o aspecto musical e acessório desse gênero à tragédia, a qual se constituía como a expressão máxima de arte poética, pois utilizava todos os meios de expressão (ritmo, linguagem e melodia), com o propósito de compor ações nobres. Destarte, afinal de contas seria uma ação elevada ou um ato inferior a ser imitado por uma canção? E, mais: tendo em vista que Aristóteles identifica o caráter pedagógico das manifestações artísticas, a lírica também poderia ser constatada como uma forma de conhecimento? Essa discussão será retomada posteriormente ainda nesse capítulo.

Por hora, é justo reconhecer que, ademais da sistematização dos gêneros miméticos, tão fundamentais à uma percepção diferenciada da realidade, a obra aristotélica foi propulsora de investigações posteriores acerca dos gêneros literários. A influência da obra aristotélica pode transitar entre duas tendências: como manual ou receituário – caracterizado por leis rígidas e permanentes caras ao entendimento da natureza e ao funcionamento da obra literária – ou, como um livro de grande poder sugestivo, especialmente, com relação ao conceito de verossimilhança, que compreende o impasse entre a convencionalidade artística e a natureza da realidade representada como efeito de sentido (BRANDÃO, 2014). Sendo assim, ao aconselhar a eleição preferencial do “[...] o impossível que é verossímil ao possível não persuasivo” (ARISTÓTELES, 2015 p. 195), já é facultada ao poeta a alternativa de transcendência relativa ao mundo dos fatos, com a finalidade de efetivar uma proposta estética e, assim, cumprir com a sua função social.

Ainda com respeito ao ofício de se escrever poesia, em sua *Arte Poética*, o poeta e filósofo romano, Horácio Flaco, designou como princípio da arte de escrever, o bom senso, logo, os padrões clássicos de ordenação, de seletividade e de equilíbrio são aconselhados como critérios integradores de uma imitação convincente dos modelos da vida. Apesar de destacar a concisão e o equilíbrio como fundamentais à lúcida elaboração poética, o filósofo romano reconhece que “[...] a pintores e poetas sempre assistiu a liberdade de ousar seja o que for” (HORÁCIO, 2014, p. 55). Porém, essa liberdade deve ser guiada e mantida pela razão, com o propósito de evitar as fantasias sem formas, sem consistência, semelhantes a sonhos de

enfermo. Sendo assim, a fim de proporcionar o efeito de reconhecimento ao público (catarse), o poeta precisa empreender uma tarefa de autoconsciência, resultando no “acúmulo da experiência criativa” (BRANDÃO, 2014, p. 09), o que indica o caráter construtivo do poema, o qual deveria passar por distintas rasuras, obedecendo uma lógica interna, promotora da expressão perfeita.

Com respeito à expressividade lírica, Horácio a associa à musa inspiradora, ao vinho e à celebração divina: “[...] a musa conferiu à lira o privilégio de celebrar os deuses, os filhos dos deuses, o púgil vencedor, o cavalo ganhador da corrida, as inquietações da mocidade e as liberdades do vinho” (HORÁCIO, 2014, p. 57). Logo, segundo essa constatação, o poeta lírico é um ser guiado pelas musas, com propósitos de participar em experiências de necessário arrebatamento: louvar aos deuses e desvairar com o vinho, o que também é uma maneira de alcançar um estado que se encontra além do habitual.

É importante ter em conta que tal perspectiva enseja uma aproximação entre o lírico e o sublime, entendido como a superação do estado de equilíbrio e a hesitação dos critérios racionais. Com relação ao sublime, compreendido como uma vertente estética, a Antiguidade nos deixou um breve tratado, intitulado *do Sublime*, de autoria desconhecida.<sup>5</sup> De acordo com o autor, o sublime se caracteriza por ser “o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso” (LONGINO, 2014, p.71), não se restringindo ao caráter persuasivo, porém se identificando ao arrebatamento, entendido como uma força irresistível e o admirável capaz de subjugar o ouvinte:

Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte [...] o sublime surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio (LONGINO, 2014, p. 72).

Dessa maneira, a persuasão do sublime consiste no necessário arrebatamento providenciado pelos lances geniais de um poeta inspirado, entretanto: mesmo que o sublime porte a incumbência do extraordinário, os lances geniais, conforme o autor, não podem ser considerados dons naturais ou inatos, uma vez que o gênio precisa ser lapidado pela técnica e sistematização – e, nesse sentido, há um necessário ofício por parte do poeta que se dispõe a imitar a natureza, baseado na escolha dos temas e em suas conseqüentes composições e transformações em objeto estético. Ademais da seleção e da combinação entre os elementos,

---

<sup>5</sup> De acordo com a tradução consultada por mim, o nome do autor, assim como a data da obra são informações imprecisas. Pensa-se que o provável autor se chamava Longino ou Dionísio ou Dionísio Longino, de forma que optei por “Longino”, uma vez que é esse nome que se apresenta na capa da tradução da Poética Clássica utilizada por mim.

Longino insere outro componente à confecção poética: a fantasia como produtora de majestade, grandiloquência e vigor. E mais: a fantasia por ser capaz de administrar as palavras, é proveitosa à tarefa de oradores e poetas: os primeiros empregam a imaginação com o propósito de elevar a persuasão; os segundos, imaginam por delírio.

Ao contrário de Platão que reprova as alucinações e ilusões dos poetas, aconselhando a expulsão destes da sua *República* ideal, Longino atribui ao poeta uma nuance divina atrelada à grandiosidade e permanência de suas obras responsáveis por registrar a superação das faculdades humanas “os escritores desse nível, embora muito longe de impecáveis, situam-se todos acima da condição dos mortais [...] o sublime os ergue quase à magnitude divina” (LONGINO, 2014, p. 105-106), visto que o estado de arrebatamento, como consequência do enlevo e da fantasia, culmina com o acesso por parte do poeta à expressão superior, a qual também afetará o público leitor.

Dessa forma, por serem os anunciadores das expressões maiores associadas à experiência do arrebatamento, o poeta conquista a imortalidade, porque sua mensagem alcança todas as idades, à medida que renasce em diferentes gerações – e, assim se torna vitoriosa ao tempo histórico – uma vez que, a palavra poética se mantém viva, graças ao tom sublimado. Outrossim, ao considerar que fantasia e imitação constituem meios de motivar o sublime<sup>6</sup>, a natureza se firma como objeto de contemplação e de reflexão, porque é motivadora de sentimentos elevados, à medida que demonstra a limitada condição humana frente à criação divina: “[...] a natureza [...] trouxe-nos para a vida e para o universo a fim de sermos espectadores de tudo que ela é [...] desde logo implantou em nossa alma um invencível amor a tudo que é eternamente grandioso e, em confronto conosco, mais divino” (LONGINO, 2014, p.105).

Se a afeição pelo caráter magnífico da natureza se mantém, graças à insatisfação do homem relacionada ao banal e ao convencional, a apropriação dessa grandiosa natureza, por meio dos recursos estéticos, pode figurar como uma via de alcance à percepção inabitual, uma vez que, em confronto com a natureza, o homem se sente pequeno, entretanto, é essa consciência que nutre o atrevimento humano em tornar a grandiosa natureza um objeto de manipulação, em termos estéticos. É oportuno recordar que essa apropriação e manipulação do mundo natural, submetendo-o ao mundo artificial (criação humana), é conforme os teóricos da Antiguidade aqui brevemente mencionados, possibilitada pela imitação, disciplina do poeta e

---

<sup>6</sup> [...] é quanto bastará a respeito do sublime nos pensamentos, gerado pelos sentimentos elevados, pela imitação ou pela fantasia (LONGINO, 2014, p. 89).

pela fantasia. Esses critérios alcançaram significativa repercussão em um dos tratados sobre a criação artística do século XVIII.

De fato, a imitação da natureza é anunciada como o princípio geral de representação artística, de acordo com os estudos do abade francês, Charles Batteux, em sua obra *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (2009)<sup>7</sup>. Basicamente, o teórico francês propõe, à maneira dos físicos e naturalistas, a fundação de um sistema de categorização artística em que as espécies se organizem em torno da imitação – adotada como critério geral – porque as explicações para distinções aparentemente simples, como por exemplo o paralelo entre prosa e poesia, eram obscuras, semelhantes às “respostas dos oráculos”. Então, por meio de preceitos racionais e leis simples, Charles Batteux distingue a imitação da natureza como princípio comum de representação e elaboração artística, baseando-se, especialmente, nos princípios aristotélicos de composição estética.

Nota-se, inclusive, um retorno à concepção de verossimilhança, com respeito ao conteúdo das produções poéticas: “[...] a matéria das belas-artes não é o verdadeiro, mas somente o verossímil” (BATTEUX, 2009, p. 27), dado que não é função do artista disponibilizar uma cópia do mundo real, muito pelo contrário: o artista deve imitar com um caráter necessariamente propositivo: “[...] o artista molda o fato novamente, se ousar dizer, para lhe atribuir uma nova forma: *ele acrescenta algo, subtrai, inverte*” (BATTEUX, 2009, p.33 grifos meus). Assim, a poesia pode compreender todo o universo e um pouco mais, pois: “[...] se esse mundo não lhe basta, ela cria mundos novos” (BATTEUX, 2009, p.21). Dessa maneira, a poesia é capaz de ultrapassar a realidade, através de um gênio de alma inflamada, ou melhor dito, “entusiasmado”.

O entusiasmo para o teórico francês está associado à imaginação fecunda e a um coração pleno de um fogo divino que conduzem ao arrebatamento necessário à contemplação invulgar da realidade, visto que o artista é um observador atento. É evidente a proximidade conceitual entre o entusiasmo e o sublime proposto por Longino, comentado anteriormente. Além disso, o critério imaginativo é extensível a todas manifestações artísticas: “[...] todas as artes são apenas coisas imaginárias” (BATTEUX, 2009, p.28). Contudo, a constituição lírica parece ser a mais entusiasmada: “[...] a lírica tem uma marcha livre e desregrada: são arrebatamentos do coração, traços de fogo que irrompem” (BATTEUX, 2009, p. 113), por conseguinte, a poesia lírica –objeto principal de estudo desse trabalho – resguarda uma

---

<sup>7</sup> Trata-se da posterior tradução do original *les beaux- art réduits à un même principe* (1746).

especificidade quanto ao princípio geral de imitação artística, devido ao seu objeto particular (os sentimentos), ainda que esteja submetida à imitação como as outras espécies:

A poesia lírica poderia ser considerada como uma espécie à parte, sem prejudicar o princípio ao qual as outras se reduzem. Mas não há necessidade de separá-la. Ela entra natural e mesmo necessariamente na imitação, com uma única diferença que a caracteriza e a distingue: seu objeto particular. As outras espécies de poesia têm por objeto principal as ações; a poesia lírica consagra-se inteiramente aos sentimentos (BATTEUX, 2009, p. 129).

Entretanto, em outro momento, o pensador francês fiel à sua metodologia integradora pondera, reconhecendo que é facultado ao drama e à epopeia, a imitação dos estados interiores, pois: “[...] todos os poetas têm o mesmo objeto, e todos têm o mesmo método para seguir” (BATTEUX, 2009, p. 130). Destarte, o canto lírico possui ou não possui um objeto particular de imitação? E, se todos os poetas têm o mesmo objeto de imitação, então, seria permitido à lírica imitar às condutas humanas, ofertando imagens acrescentadas da realidade atentamente observada pelo gênio, visto que a mimese é necessariamente propositiva? Esses questionamentos serão retomados no decorrer do capítulo.

Por hora, fiquemos com a seguinte síntese do tópico:

- (1) Para os teóricos da Antiguidade, a operação mimética é propositiva, no sentido de acrescentar algum conhecimento ao objeto de contemplação, o que estabelece a verossimilhança em lugar de correspondência;
- (2) Para Charles Batteux, todas as realizações poéticas são miméticas, imaginárias e ficcionais, sendo que a lírica pode estar mais direcionada aos estados interiores. Além disso, a poesia deve constituir imagens aperfeiçoadas da natureza.

Sobre esse vínculo necessário entre a poesia lírica e o mundo interior, seguimos para uma breve análise sobre as concepções românticas acerca do gênero.

## 2.2 A LÍRICA DIANTE DAS PERSPECTIVAS ROMÂNTICAS E MODERNAS

### 2.2.1 Perspectivas Românticas

O movimento estético, filosófico e cultural denominado Romantismo adquiriu destaque ao final do século XVIII e perdurou por significativa parte do século XIX, se configurando como uma estética da modernidade. Com efeito, o movimento romântico instaura uma revolução em termos de caracterização e composição artísticas, visto que se tratou de uma rejeição das diretrizes clássicas, apoiando-se em critérios como a subjetividade, a violação das convenções e uma perspectiva voltada ao particular frente ao universal (SOUZA, 2017). Por ser uma estética da modernidade e do conseqüente progresso, uma perspectiva circular, que vise a propor, através das artes, um ideal de ética e de valores morais coletivos (como intencionava o caráter pedagógico das artes, conforme o paradigma clássico) não é adequada.

A justificativa é breve: porque o mundo atual não é mais homogêneo e previsível, ao ponto de alguém acreditar que tudo estará no mesmo lugar no dia seguinte ou na volta de uma longa jornada (como nos relatos heroicos); há o movimento constante, de uma maneira que a reversibilidade é uma ilusão necessária à manutenção dos dias e das noites: nada é como antes, embora pareça que é, devido à utilidade profissional do tempo. É nessa realidade de incertezas e de contradições que o romântico moderno introduz a produtividade do espírito<sup>8</sup>. Dessa maneira, admitindo que a arte é um produto social, o sujeito romântico enfrenta um dilema perante uma sociedade hostil e que não é mais sua medida. A harmonia e o equilíbrio desapareceram nesse bravo novo mundo, assim como a musa inspiradora. Agora, solitário, o poeta lírico produz graças ao espírito e suas criações poéticas refletem diretamente o estado de sua alma.

Com relação ao panorama teórico respectivo ao gênero lírico, alguns autores foram destacados por mim: Friedrich Hegel (1770–1831), William Wordsworth (1770–1850) e Percy Shelley (1792–1822). Começamos, então, com as considerações do renomado filósofo alemão e, posteriormente, contemplaremos os pensamentos dos poetas ingleses.

---

<sup>8</sup> O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito (LUKÁCS, 2015, p.30).

De acordo com Hegel, a poesia lírica se caracteriza pela expressão de um estado emocional (estado de alma) do sujeito, o que determina a subjetividade como o critério principal e inescapável da composição lírica. Em sua obra intitulada *Estética* (1993)<sup>9</sup>, o filósofo alemão sistematiza os gêneros literários, identificando as circunstâncias exteriores como um pretexto, necessário à efetivação da expressão do estado interior do poeta. Com efeito, o tema principal diante do qual o poeta lírico se debruça está pautado “no livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações”, dado que “o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo” (HEGEL, 1993, p. 611). Destarte, o gênero lírico *espelha* diretamente a situação espiritual do sujeito que escreve, equivalendo, assim, à uma espécie de confissão versificada, uma vez que se trata da expressão de uma verdade.

Sobre esse prisma expressivo, Meyer Howard Abrams em sua obra sobre a estética romântica, intitulada *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (2010), originalmente publicada em 1953, admite que para a teoria expressiva da arte, poesia é “transbordamento, expressão ou projeção do pensamento ou dos sentimentos do poeta”, em que o interior se transforma no exterior, graças a processos criativos e, portanto, a fonte principal de um poema “são os atributos e ações da própria mente do poeta”. Assim: “a obra deixa de ser considerada como principalmente um reflexo da natureza real ou aperfeiçoada; o espelho posto diante da natureza torna-se transparente e concede ao leitor *insights* da mente e do coração do próprio poeta.” (ABRAMS, 2010, p. 41-42 grifos do autor).

Essas afirmações reiteram a anteriormente mencionada produtividade do espírito distintiva dos tempos modernos, nos quais o sujeito busca pelo isolamento social e pela introspecção, fundamentais ao encontro de si mesmo e ao entendimento pessoal. Dessa maneira, o poeta romântico, segundo a perspectiva idealista de Hegel e a teoria expressiva de composição estética, possui uma atitude autocentrada: se dirige a si mesmo, pois o mundo exterior não lhe é agradável. Logo, o conteúdo do poema corresponderia à verdade de sua experiência interior: a poesia possui uma dimensão subjetiva-expressiva e não mimética-ficcional.

Esses traços de subjetividade e de sentimentalismo também se encontram presentes nos conceitos sobre a poesia lírica, desenvolvidos por dois poetas e teóricos ingleses: William Wordsworth e Percy Shelley. Em seu prefácio às *Lyrical Ballads* (1798), Wordsworth assume que “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”, oriundos de um homem com uma sensibilidade invulgar que está apto a meditar profundamente.

---

<sup>9</sup> Informo ao leitor que a obra foi editada em 1835.

(WORDSWORTH, 2017, p.33). Com efeito, para o teórico inglês o poeta é um homem que se posiciona diante de outros homens, apoiado em uma sensibilidade aguçada e em entusiasmo, visto que o poeta possui um conhecimento maior da natureza humana e uma “alma mais vasta do que se julga comum na humanidade” (WORDSWORTH, 2017, p. 40). E, assim o poeta se configura como um ser privilegiado, dado que devido à sua sensibilidade extraordinária, pode conduzir e participar da produtividade do espírito.

De semelhante modo, para Percy Shelley em sua *Defesa da Poesia* (1840), o poeta é uma figura distinguida porque lhe é permitido apreender o verdadeiro e o belo à medida que “descerra o véu da beleza oculta do mundo” (SHELLEY, 2017, p. 107) e se porta como legislador não reconhecido deste. Outrossim, para o autor inglês “a poesia é um espelho que torna belo o que é disforme” (SHELLEY, 2017, p. 105), o que ressalta a perspectiva ordenadora das expressões maiores que apenas o indivíduo encarregado de promover a beleza e a verdade, por meio dos seus escritos, é capaz de efetivar. Sendo assim, a poesia é instrumento de prazer e de descoberta pela aptidão em imaginar e, assim, recriar tudo o que representa: instaurar uma nova ordem, em outras palavras, harmonizar o que se lhe apresenta como disforme no mundo exterior.

Ainda que se aproxime das concepções de Hegel e de Wordsworth, com respeito à condição de poeta perante a sociedade, no sentido de o poeta se constituir como um indivíduo invulgar, porque sente e medita com uma maior proporção, Shelley registra algo particular ao movimento romântico: o cambio de orientação relativo à composição artística. Antes, a mente era apenas um refletor da natureza grandiosa, no contexto da era da produtividade do espírito, a mente é projetiva (ABRAMS, 2010). A mente do poeta romântico é projetiva, porque não aceita os modelos e as prescrições clássicas, porém, instaura novas formas e medidas, a fim de propor uma ordenação ao mundo exterior, adaptada às nuances de seu mundo interior: recordemos o crivo da subjetividade e da localidade românticas.

Doravante, pensemos sobre a seguinte sentença de Georg Lukács (2009, p. 124): “[...] A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente”. Logo, na configuração do gênero lírico, o interno se torna externo, à proporção que o particular se torna universal, dado que a obra de arte é um objeto entregue à sociedade: confeccionado por uma mente peculiar e aut centrada, mas lançado ao mundo exterior. E, se o poeta lírico, conforme às concepções românticas, versifica a sua

substancialidade essencial (a verdade de sua alma), o poema é um espelho espiritual, por dois motivos:

- (1) Porque funciona como meio de introspecção e de reconhecimento (de enfrentamento consigo mesmo). Recordemos a dualidade configurada liricamente: o poeta é escritor, mas também é espectador e, assim, se depara com uma versão estética de si mesmo;
- (2) Porque oferece uma imagem da existência contemplada, visto que é um objeto estético.

Sendo assim, o poeta lírico é um ser reflexivo e refletido: é agente e vítima de seu processo criativo em imaginar (converter em imagem) a condição humana. É reflexivo também por ser meditativo e autocentrado. Por outro lado, é refletido porque se converte em objeto de contemplação: em palavra - imagem. Mais uma vez, a dualidade: é senhor das palavras, à proporção que é servo delas.

Entretanto, essa dualidade será melhor delineada em perspectivas posteriores sobre a poesia lírica. Por hora, não nos esqueçamos que para os românticos, o gênero lírico é fiel à alma do poeta, sendo assim, é um espelho que visa à conciliação, ainda que seja confeccionado por uma mente projetiva. Então, resguardadas a potencialidade imaginativa e a superioridade do gênio, a poesia lírica é confessional: a dimensão é subjetiva-expressiva e não mimética-ficcional. Por conseguinte, a atribuição da potencialidade relativa à lírica em ofertar mundos imaginados (e assim ser um espelho deformante da realidade), à maneira dos gêneros em prosa, será objeto de especulação das teorias posteriores ao movimento romântico.

Como a efetiva conclusão do tópico, fiquemos com algumas considerações:

- (1) De acordo com as perspectivas teóricas acerca do movimento romântico aqui apresentadas, o poeta se encontra em condição de deslocamento diante da sociedade. Dessa maneira, o poeta é um indivíduo deslocado por dois motivos: por colocar-se à frente dos demais indivíduos (superioridade oriunda da sensibilidade) e por colocar-se numa posição autocentrada e alienante (o mundo exterior não é sua medida, assim, se constitui como um pretexto para o escapismo, através do transbordamento da interioridade). Por conseguinte, o poeta romântico é um sujeito afetado: está distante do padrão de reificação burguesa.

- (2) O poema pode ser compreendido por uma dupla dimensão especular. Se, por um lado é o espelho da alma, pois reflete a verdade sentimental do poeta, por outro lado, também lhe é extensível o aspecto modelar (instaurador de uma imagem aperfeiçoada), tendo em vista que, ao harmonizar o que é disforme, o poema propõe uma nova ordem. Assim, também é propositivo.

### 2.2.2 Perspectiva modernas

De modo simpático às conceituações românticas, Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética* (1969), compreende o gênero lírico como um procedimento artístico de orientação interior e confessional. Por conseguinte, o poema lírico é acessório em termos sociais, no tocante ao não fornecimento de algum modelo a ser seguido (herói) ou de algum aconselhamento (conhecimento) sobre a realidade circundante. De modo que, parecendo se apoiar no caráter expressivo-subjetivo do canto lírico, entendido como uma conduta alienante perante a sociedade, o autor suíço decreta a ineficiência da poesia lírica como um instrumento de proposta ou sugestão ao indivíduo:

Epopéia e dramas têm, portanto, uma função histórica. De uma canção *não* se deduz nada. Ela é composta, deixa-nos impassíveis, conta com a admiração de alguns. Mas ninguém pode determinar sua vida segundo uma canção, como se pode por exemplo escolher um herói a partir de uma obra épica ou de um drama. A canção *não* nos serve de modelo nem, ao contrário, é capaz de horrorizar-nos. *Não* nos aconselha, quando temos que tomar uma decisão, enquanto que uma frase pode bem nos encorajar em alguma prova difícil. As canções *não* se fazem necessárias. *Não* resolvem problemas. *Não* podemos recorrer a elas. Quem gostaria de tomar, uma vez que fosse, um perfume, algo flutuante ou atmosférico, como testemunha de qualquer coisa? Uma canção pode consolar-nos, mas *não* nos pode ajudar. [...] Tudo isso leva à conclusão de que a poesia lírica nada domina, *não* tem objeto em que incidir qualquer espécie de força, e que, enfim, é cheia de alma mas *não* tem espírito (STAIGER, 1969, p. 75 grifos meus).

É evidente que para o estudioso suíço, a poesia lírica é compreendida através da noção de falta frente aos outros gêneros clássicos (a epopeia e a tragédia): a lírica não resolve problemas e nem é auxiliadora, porque o seu conteúdo é a alma particular do sujeito que escreve e não uma proposta de sentido ao mundo, por meio da criação de personagens e de situações enredadas que proporcionem um sentido à existência humana, a partir de modelos universais. Contudo, essa é apenas uma das opiniões sobre a poesia lírica que circulou pela modernidade. Aliás, há quem pense que a o canto lírico é dotado de uma importante funcionalidade social: ser objeto de conhecimento e de reconhecimento. Sigamos, pois com o breve comentário sobre essas concepções.

Primeiramente, conforme os pensamentos de T.S Eliot em *De Poesia e de poetas* (1991), a relevância social do poema se constata por meio da revelação de uma compreensão que escapa ao familiar, justamente porque ainda não conseguimos organizá-la em palavras – que, se constituem como o principal meio de divulgação do conhecimento humano. Logo, a poesia por ser conveniente ao entendimento anterior à enunciação, se constitui como uma via mais profunda de esclarecimento, dado que contribui para a ampliação da consciência e a apuração da sensibilidade alheia. Mas, não apenas isso: a poesia é meio de conhecimento particular justamente, porque em oposição ao entendimento romântico de que o poema é um espelho direto da alma do sujeito que escreve, a concepção moderna estabelece a autoreferencialidade como pragmática da lírica: o poema é autossuficiente, é um mundo em si mesmo (PAZ, 2012). Em virtude dessa independência, a despersonalização se apresenta como procedimento principal da escrita poética.

Com efeito, nas palavras de T. S Eliot (1997, p. 42): “a crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se não ao poeta, mas à poesia”. Portanto, a poesia é emancipada da figura do seu criador e, assim é livre para significar e propor. Porém, é importante reconhecer que esse distanciamento entre poeta e poema não significa que o poema seja criação ao acaso, muito pelo contrário: a poesia moderna é despersonalizada porque é necessariamente impessoal. A mente que cria está dissociada do homem que sofre: “quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima” (ELIOT, 1997, p. 43).

Nesse sentido, a despersonalização é também uma dissociação, critérios, aliás bem convenientes ao mundo moderno. Sobre esse aspecto, Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978), afirma que a poesia moderna se define por categorias negativas, como a dissolução, fragmentação e reversibilidade, dado que o indivíduo moderno tende à desintegração, porque, recordemos o mundo não é mais sua medida e as transformações que o progresso opera são contrárias à preservação dos estados e das relações humanas. O homem precisa se adaptar, pois está em constante movimento e, ironicamente a constância dos dias modernos é a sua própria fluidez.

Considerando que a arte é uma resposta à situação social, os conceitos negativos da modernidade estão presentes na poesia. Então, a poesia lírica moderna possui um caráter negativo (como afirmou Emil Staiger), entretanto, o aspecto negativo para Friedrich é de outra ordem, porque impõe ao sujeito criador uma fundamental operação linguística, a fim de

conseguir propor significados a uma sociedade sem sentido. Assim, o poeta romântico cego pelas paixões se converte em inteligência que poetiza, um operador da língua (FRIEDRICH, 1978, p. 17). E, aqui retomamos: a paixão é matéria-prima transfigurada esteticamente e não mais o subsídio necessário a proporcionar estados superiores na alma mais adaptável aos sentimentos exaltados, como pensavam os românticos. Portanto, o poeta lírico, de acordo às percepções modernas manipula os sentimentos, em lugar de ser governado por estes.

Tendo em vista que a paixão se define como um estado interior, é oportuno perceber como os sentimentos se constituem como matéria-prima da poesia moderna, em termos de transfiguração estética, dado que o poema moderno não pretende ser confessional. Conforme os pensamentos de José Guilherme Merquior em *A razão do poema* (2013), o poema lírico transmite uma consciência reflexiva de uma emoção, porque se constitui como uma maneira de apreender e se apropriar do mundo.

Tendo em vista que compreender e significar pautam a composição lírica, então, a racionalidade é um componente imprescindível às realizações poéticas, pois “o mundo como significado é *razão*” (MERQUIOR, 2013, p.182, grifos do autor). Essa racionalidade discernida como critério fundamental de elaboração poética está associada à habilidade de manejo linguístico, conveniente à concessão de significados. Nas palavras do autor: “a lírica é também razão ou o pulso emocional de uma razão que enfrenta o mundo disposta a extrair dele um significado [...] o que na lírica se percebe é o nascimento de uma significação” (MERQUIOR, 2013, p. 193). Tendo em vista que a poesia lírica, graças ao empenho racional pode acrescentar significados à realidade, então, o poeta a partir de “um movimento organizado de apreensão” toma posse do mundo, porque o administra com suas representações mentais.

Em virtude disso, o mundo é representado artisticamente em suas nuances exteriores e interiores, já que ambas são significativas e podem ser submetidas à uma racionalidade operacional. Com efeito, Welleck & Warren (1976, p. 113 grifos dos autores) já reconheciam a possibilidade de representação dos estados interiores: “[...] a literatura “representa” a “vida”: e a vida é em larga medida, uma realidade social, não obstante o mundo da Natureza e o mundo interior ou subjetivo do indivíduo terem sido, também objeto de “imitação literária””. Sendo assim, os sentimentos, as sensações e as impressões particulares relativos à realidade na qual o indivíduo se insere são acomodados linguisticamente, com o objetivo de fornecer significados nascentes de contornos universais. Esse movimento é facultado pela razão promotora de arranjos linguísticos e imagéticos. Um deles, inclusive é a determinação do eu lírico<sup>10</sup> (um

---

<sup>10</sup> Essa categoria literária foi estabelecida pelos teóricos já mencionados Welleck & Warren (1948).

recurso textual) como o sujeito das palavras poéticas, o que ressalta o caráter de despersonalização das produções poéticas da modernidade. Essa nuance conceitual também é comentada por Carlos Reis em *Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários* (1995):

O sujeito poético, constituído no contexto do processo de interiorização que temos descrito e postulado como entidade a não confundir com a personalidade do autor empírico [...], se bem que o autor empírico possa projectar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (p. ex: a vivência de uma determinada manhã, num certo mês de Setembro), também é certo que a voz que nesse texto nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar, etc.) essas experiências. Essa voz será entendida, então, como a de um sujeito poético inerente ao texto; enquanto tal, ele participa do mesmo estatuto de existência de objectos, situações e emoções (um acorde, o vento, a água, a ausência de mágoa) que no texto se encontram representadas, existência essa que não tem que ser empiricamente atestada (REIS, 1995, p. 316).

Essa existência metaforizada e instituída textualmente está atrelada ao que Félix Bonati (1972) estabelece como “falante fictício” (sujeito imaginário) ou seja, sem existência empírica comprovada. De acordo com o teórico, o discurso poético se particulariza por ofertar “pseudofrases”, diferenciando-se, assim, do ato linguístico imediato, uma vez que as pseudofrases representam as frases autênticas. Ao conceber a poesia como um discurso imaginário, o autor também compreende o “falante fictício” como um elemento textual conveniente à consolidação das sentenças imaginárias, já que toda poesia se constitui como um produto imaginário, seja lírica, épica ou dramática. Sendo assim, retomando o pensamento de Reis (1995), a existência do sujeito poético não precisa ser empiricamente atestada. E, mais uma vez há a dissonância e despersonalização com relação ao sujeito do poema.

Sobre essas afirmações teóricas convenientes à teoria da despersonalização do sujeito frente à composição lírica, acrescento as perspectivas de Eliot (1997, p. 47): “[...] A poesia não é a liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”. De modo semelhante, Merquior (2013, p. 194 grifos do autor) prioriza o caráter propositivo (em termos de significado) do poema, frente à personalidade do poeta: “[...] devemos entender por atuação da voz individual, “da primeira pessoa do singular”, algo verdadeiramente pessoal? Não, porque o objetivo dessa atuação é o desenvolvimento de significado”. E como conclusão aos pensamentos expostos sobre o princípio da despersonalização, acrescento as reflexões de José Maria Pozuelo Yvancos em *Teoría del lenguaje literario* (1994, p. 225 grifos do autor): “o autor literário é sempre a imagem de quem escreve, não de quem existe, forma parte de um mundo imaginário [...] forma parte *do*

*imaginado*, da ficção literária, é um ser de papel, um personagem<sup>11</sup>”. Conforme o autor, a pragmática da lírica é autorreferencial, devido à sua função reflexiva e imanente: o poema não é a reflexão direta da alma transbordante do sujeito que poetiza, mas uma totalidade criada, um mundo em si mesmo – e, assim o sujeito lírico como parte desse mundo, necessariamente se estabelece como um personagem, um ser de papel.

Finalmente, vamos às ponderações sobre o tópico:

- (1) De acordo com a perspectiva moderna, o poeta é um artífice da linguagem, uma inteligência que poetiza. Assim, assume o processo de despersonalização, necessário à apropriação consciente do mundo por meio da palavra;
- (2) Se o poeta é capaz de se apropriar do mundo, então pode fornecer significados a este. Logo, a poesia moderna é propositiva, porque instaura novos significados;
- (3) O poema é um objeto de conhecimento e de reconhecimento: oferta uma imagem ao mundo e à condição do homem no mundo, visto que os sentimentos humanos constituem matéria-prima de representação poética;

## 2.3 O POETA DIANTE DA PALAVRA IMAGEM: A revelação indireta da condição humana

### 2.3.1 A Imagem No Poema

A funcionalidade social do artista é efetivada quando ele atua como um instrumento de visão, porque é capaz de oferecer uma imagem ao ser e do ser, cumprindo o propósito de propiciar um conhecimento da realidade (MERQUIOR, 2013). Nesse sentido, a arte é reveladora, porque é missão do artista descerrar o véu da “totalidade oculta da vida<sup>12</sup>”, através de uma apreensão atenta: o artista é um observador invulgar, porque as manifestações estéticas são visuais. Na poesia, essa visualidade se dá de modo implícito, porque as imagens poéticas são palavras. De acordo com Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (2010): “o que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem

<sup>11</sup> Informo que todos os textos em língua estrangeira foram traduzidos por mim ao Português.

<sup>12</sup> Essa expressão é de Georg Lukács (2009).

um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” Por conseguinte, a imagem é palavra no poema, mas uma palavra *articulada*. E o que vem a ser essa articulação linguística da imagem poética?

Segundo Octavio Paz (1976, p. 45): “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras” e, dessa maneira, a imagem é mais intrépida do que as palavras no processo de significação da realidade, pois a imagem é capaz de harmonizar perspectivas contrárias e dizer o indizível. Além disso, ainda conforme o autor, a imagem é cifra da condição humana. Por outro lado, o autor reconhece o significativo impasse concernente à relação entre imagem, homem e palavra. Em *O arco e a lira* (2012), o teórico afirma que o homem é um ser de palavras, porque a linguagem é condição da existência humana, e mesmo que a realidade seja maior do que as palavras, ainda assim é apenas explicável por elas. Logo, o homem não escapa das palavras, mas isso não significa que as imagens não possam realizar essa façanha, especialmente, as imagens poéticas.

Com efeito, “pela palavra, o homem é a constante produção de imagens [...] feitas de matéria inflamável, as palavras ardem no momento em que são tocadas pela imaginação e pela fantasia [...] o poema é linguagem erguida” (PAZ, 2012, p. 42-43). Elevação e articulação são dois meios de manter a linguagem eficiente, devido à potencialidade imagética que torna a linguagem plurissignificativa no seu mais alto grau de significação, como propôs Ezra Pound (2006). E mais: “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido –, o poema é o que está além da linguagem”. E o que está além da linguagem? A palavra articulada, a imagem no poema. Portanto, “o artista é criador de imagens: poeta” (PAZ, 2012, p.31). Então, a arte é essencialmente visual e o poeta é um visionário, um instrumento de visão e, assim, opera um ofício necessariamente óptico, ainda que também linguístico.

Ademais, a imagem poética é predicativa e a palavra no poema é motivada (BOSI, 2000) e assim, desempenham a função reveladora de uma perspectiva imprevista. Com respeito à revelação poética, Octavio Paz (2012, p. 144) reconhece que se trata de um movimento reflexivo, dado que “é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” e também afirma que “a experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana” (PAZ, 1976, p. 57). De tal sorte que o poema se constitui como um objeto de conhecimento ao homem, dado que lhe disponibiliza uma imagem sobre a sua natureza, o que aproxima a palavra-imagem ao espelho, em termos de performance em ocasionar uma imagem ao indivíduo que se coloca diante. Ao pôr-se a defronte à palavra-imagem, o sujeito se torna imagem, à proporção que se

torna outro:

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. [...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (PAZ, 1976, p. 50 grifos do autor).

Por consequência, a imagem poética possui uma habilidade de transmutação: o objeto se converte em imagem, se faz outro. É oportuno destacar o caráter de reflexividade nesse movimento: o artista configura a obra e a obra configura o artista através de uma imagem aperfeiçoada disposta em palavras erguidas – e, assim se constitui como objeto de conhecimento e de reconhecimento, porque à proporção que o poema é orientado para o futuro, também é um artefato de retorno e de reencontro, ou nas palavras de Merquior (2013, p. 230): “a realidade que a arte conhece, nela o artista, um homem, se reconhece”.

Em suma:

- (1) O poema, entendido como realização artística, se estabelece como via de conhecimento e de reconhecimento, devido ao fornecimento de imagens aperfeiçoadas;
- (2) a palavra-imagem se constitui como uma via de conhecimento indireto, porque é plurissignificativa, de significação nascente e inconstante e, assim, enigmática, como um espelho disforme, porque inaugura ângulos imprevistos.

### 2.3.2 A Lírica Como Um Espelho Deformante

“Arte é mimese, mas não do produto da vida, e sim da vida em produção” (MERQUIOR, 2013, p.232), uma vez que a obra de arte é promotora de uma significação nascente, em outras palavras: é sugestão a realizar-se. Contudo, se pensarmos sobre a condição mimética-ficcional do gênero lírico, veremos que se trata de uma situação melindrosa. Efetivamente, conforme os estudos de Pozuelo em *Lírica y ficción* (1997), a perspectiva idealista, pertencente ao movimento romântico, conferiu à poesia lírica ao âmbito do verdadeiro e do confessional, como resultado, alguns teóricos não identificaram a capacidade do gênero em ofertar à sua maneira, mundos imaginários. De semelhante maneira, Meyer Howard Abrams (2010) aponta a atribuição de um caráter de inferioridade ao gênero lírico, por apenas

ser capaz de expressar diretamente um estado de espírito, e assim, não ser apto à representação artística:

O caráter expressivo algumas vezes atribuídos aos poemas líricos não oferecia qualquer desafio real às definições miméticas e pragmáticas da poesia em geral, contanto que as líricas continuassem sendo as trivialidades insignificantes entre os gêneros poéticos. Devido à sua falta de magnitude e de efeito útil, e ao próprio fato de que, em vez de elementos representativos, considerava-se que seu assunto era, sobretudo, os próprios sentimentos do autor, a elas foi reservado um *status* inferior na escala dos gêneros (ABRAMS, 2010, p. 124).

Entretanto, se a dimensão subjetiva-expressiva é conveniente às concepções românticas acerca do poema lírico, não parece bastar às perspectivas modernas. Ainda segundo o teórico norte-americano, os estudos posteriores identificam um poema como um heterocosmo (uma segunda natureza), destarte “o poema é fiel a si mesmo, um universo de discurso fechado em si mesmo, do qual não podemos exigir que seja fiel à natureza, mas apenas que seja fiel a si mesmo” (ABRAMS, 2010, p. 361).

De acordo com esse prisma, a poesia lírica está apta para inaugurar mundos (uma segunda natureza), porque a criação final do poeta é “uma espécie de mundo ou cosmo, um mundo concretamente verbalizado e uma imagem do mundo real” (ABRAMS, 2010, p. 378). Essa imagem de mundo propiciada pelo poema é uma imagem é aperfeiçoada, dado que é verossímil: “o verossímil não é condição para o real, mas garantia para a construção modelizadora [...] de modelo possível de realidade, de um mundo imaginado” (POZUELO, 1997, p. 264). O poema é, então, capaz de arquitetar uma outra versão da realidade: é um produto imaginário:

A poesia lírica representa o geral verossímil, o valor extensível ao conjunto dos homens, sua semelhança para com os outros e a representação do humano em geral, verossímil e não verdadeiro, artístico e não real, modelo e não natureza, falar imaginário e não comunicação histórica (POZUELO, 1997, p. 260).

Sendo assim, a poesia lírica prepara palavras-imagem não correspondentes à natureza, ou seja, há uma distorção de ordem criativa, porque a arte é propositiva e o artista, recordemos, é um instrumento de visão. E, assim o poeta pode se posicionar, não apenas como aquele que vislumbra nuances discretas da realidade, porém também como aquele apto a estabelecer-lhe uma nova ordem, uma supernatureza criada: “o sobrenatural poético não imita a natureza criada por Deus, mas constitui uma segunda supernatureza criada pelo poeta” (ABRAMS, 2010, p. 364). Se Deus é conhecido por ser o artífice do universo, o poeta ao fabricar um mundo paralelo em palavra-imagem, pode ser considerado um artífice de espelhos (imagens aperfeiçoadas e deformantes do real, da natureza). Com efeito, “a obra de arte continua a ser considerada como um tipo de refletor, embora seja um refletor seletivo. O próprio artista é

imaginado como o agente que segura o espelho diante da natureza” (ABRAMS, 2010, p. 65-66). É importante salientar que, além de confeccionar e de segurar os espelhos, os artistas se posicionam diante dele, justamente porque o poema é também uma autorrevelação disfarçada (ABRAMS, 2010).

Sobre o relacionamento entre os componentes esféricos e a palavra, Jean Vergara Ciordia (2009) distingue a voz espelho como uma forma de conhecimento e de observação indiretos, a partir da análise de textos que assumem a missão de disponibilizar uma imagem modelar e esclarecedora direcionada à condição humana. Trata-se de uma perspectiva teórica associada ao simbolismo catóptrico que compreende o estudo de textos, como as Sagradas Escrituras, ou demais textos meditativos ou encaminhadores da existência humana, como os Espelhos de Príncipe, com a pretensão de averiguar nessas obras um caráter especular, em termos simbólicos e metafóricos.

Segundo os preceitos teóricos em evidência, o espelho se constitui como um gênero textual, os *specula*, e a partir de sua leitura, seria permitido ao homem a compreensão de si mesmo e do mundo, através de uma transcendência da realidade. Tal consequência é mais evidente, se considerarmos o *Speculum Scripturae* (Sagradas Escrituras) e o *Speculum mentis* (escritos que facultam a meditação interior). Esses gêneros literários seriam semelhantes aos espelhos por dois motivos: o primeiro porque oferece uma imagem modelar à situação humana, dado que reflete diretamente a vontade e os encaminhamentos divinos, sendo assim, norteador. O segundo, remete à uma imagem interior, porque trata de uma introspecção em busca de um entendimento superior para alguns temas da vida, se aproximando, portanto de uma espécie de iluminação mística. Então, se espera o acesso a imagens acrescentadas. De um modo ou de outro, a condição humana é indiretamente revelada por meio dessas vozes especulares<sup>13</sup>.

Ainda sobre a perspectiva indireta de conhecimento, o historiador Einar Mar Jónsson, em *Le miroir: naissance d'un genre littéraire* (1995), compreende o espelho como um elemento solidário à ficção – especialmente, ao considerá-lo como um instrumento de visão indireta – pois, ao revelar indiretamente o objeto, a superfície refletora deforma. O autor também distingue dois tipos de espelhos orientados ao conhecimento de si, que por sua vez desemboca na polêmica tarefa do reconhecimento: o espelho da alma e o espelho modelo.

---

<sup>13</sup> Similarmente, M. H. Abrams (2010, p. 54) distingue alguns espelhos dispostos na literatura universal, como *Mirror of the World* (Espelho do mundo), *The Mirror of the minds* (O espelho das mentes) e *Glass of Government* (Espelho do governo), o que caracteriza o relacionamento entre a palavra e o espelho, relativo ao fornecimento de imagens modelares.

O espelho espiritual propõe a introspecção e a pureza da alma, já o espelho modelar disponibiliza uma imagem ideal, aperfeiçoada e acrescentada do objeto. Ao reunir as duas vias de contemplação, é oportuno perceber o ajuntamento entre elas, dado que a meditação espiritual é fundamentalmente inclinada ao acréscimo, porque compreende um campo enigmático e misterioso. E, por sua vez, o espelho modelar é necessariamente um projetor de uma imagem aperfeiçoada que serve de modelo ao mundo real. Logo, os dois espelhos acomodam imagens propositivas, e assim, esquivadas com relação ao mundo empírico. E mais: os dois espelhos discernidos por Jónsson (1995) se aproximam das vozes espelhos apreciadas por Ciordia (2009), no que concerne aos aspectos de se constituírem como proposta de conhecimento indireto, por meio da introspecção meditativa e da busca por uma imagem idealizada frente ao real.

E mais: ao considerar que “por meio da significação das palavras, a poesia reflete indiretamente o mundo visível (ABRAMS, 2010, p. 55), é viabilizado compreender a composição lírica como um espelho espiritual e modelar, justamente porque a palavra-imagem constitui a cifra da condição humana, além de também ser uma espécie de “autorrevelação disfarçada” (ABRAMS, 2010), o que indica o aspecto da meditação interior, porque na criação poética “debruçado sobre o papel, o poeta se precipita em si mesmo” (PAZ, 2012, p.169 -170). Essa atitude reflexiva de precipitar-se em si mesmo, entretanto, não corresponde à subjetividade romântica, não esqueçamos que o poema lírico é mimético-ficcional, porque instaura uma imagem ao mundo, um mundo particular com suas regras e suas medidas autossuficientes, assim, a lírica também é refletora de imagens aperfeiçoadas, deformantes ao mundo empírico.

Por meio do caráter deformante da palavra-imagem, distinguimos o seu aspecto modelar, visto que o poema, entendido como arte é uma maneira de interpretar o mundo e, sendo assim, não pode ofertar uma imagem simétrica deste (MERQUIOR, 2013), afinal de contas, a funcionalidade social do artista se efetiva não apenas na apreensão atenta dos elementos da realidade com fins representativos, porém também dimensiona modos de conduzi-la e de enfrentá-la. E, assim, transcendê-la ou reformulá-la, acrescentando-lhe significados nascentes. Em suma, nas palavras de Hugo Friedrich (1978, p. 16) “quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com um calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os”. Por conseguinte, a poesia lírica é um espelho deformante, porque

conduz a outros horizontes visuais, a outros mundos arquitetados linguisticamente pelo seu artífice, o poeta.

Outrossim, observando que “[...] a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada” (LUKÁCS, p. 34, 2015), retomamos a noção de que a arte é propositiva, pois oferece uma imagem aperfeiçoada à realidade e, dessa maneira, estabelece sua emancipação ao criar um mundo para si, este por sua vez, é arquitetado linguisticamente<sup>14</sup>. Mas, além disso, as produções ficcionais compreendidas como um espelho também são simpáticas ao movimento, visto que conduzem a um outro lugar: “o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção” (BERNARDO, 2010, p. 01). Com relação à poesia, é conveniente lembrar que a palavra-imagem é ascensora, porque volta o homem para si, tornando-o imagem não correspondente, porque lhe é reveladora. Assim, se “a poesia é entrar no ser”, como concluiu Octavio Paz (1976, p. 50), por não ser correspondente, é também um modo seguir adiante do ser.

Sigamos, por hora, em direção à conclusão do capítulo:

- (1) A mimese entendida como procedimento de representação artística possui uma característica propositiva, observável desde os primórdios de categorização estética. Aristóteles, aconselha o verossímil que convença como promotor do efeito artístico. Mesmo que admita o bom senso como característica basilar da produção artística, Horácio, confessa a liberdade e a ousadia concedida aos poetas e aos pintores. Longino aconselha o arrebatamento como procedimento estético de imagens grandiosas. Em suma, é notável a capacidade de imaginação das manifestações artísticas, no sentido de disponibilizar uma imagem acrescentada à realidade;
- (2) Com relação ao gênero lírico, Charles Batteux o compreende como uma espécie poética submetida ao princípio geral de imitação e seu principal objeto são os sentimentos humanos, os quais também podem ser imitados pela tragédia e pela epopeia. Então, por que a poesia lírica não poderia representar as ações humanas?

---

<sup>14</sup> Sobre a arquitetura linguística do poema: “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua (FRIEDRICH, 1978, p.79).

- (3) Os românticos foram enfáticos em atribuir ao gênero lírico uma dimensão subjetiva-expressiva, ditando-lhe um caráter confessional. Por outro lado, algumas perspectivas reconhecem o caráter de poeta como um ser superior (e, assim, capaz de ofertar uma via de conhecimento ao mundo, nem que seja ao mundo interior). Além disso, também foi verificada uma capacidade de ordenação por parte do poema lírico, porque o movimento romântico, devido à sua busca pela independência dos modelos clássicos, instituiu um câmbio de perspectiva: a mente refletora de modelos se converteu em mente projetiva. (ABRAMS, 2010). E, assim, capaz de lançar significados e uma ordenação ao mundo exterior. Entretanto, a poesia lírica foi considerada, em termos predominantes, uma produção autocentrada. Logo, a mente projetiva está direcionada à iluminação interior;
- (4) As concepções modernas reataram o relacionamento do gênero lírico ao panorama mimético-ficcional, especialmente, por reconhecer que o poema constitui um mundo em si mesmo, arquitetado linguisticamente. Além disso, ao instituírem a despersonalização do poeta, garantiram à poesia lírica, a contemplação do mundo exterior e a capacidade de propiciar-lhe imagens acrescentadas (não correspondentes) da realidade empírica. De tal sorte que, a lírica pode ser entendida como um espelho deformante e, conseqüentemente, o poeta como um artífice de espelhos.

E, finalmente, respondendo à pergunta realizada no início desse capítulo: a que categorias de ações o gênero lírico se disporia a imitar, grandiosas ou pequenas? As duas e todas elas, visto que “o ato poético é revelação da condição humana” (PAZ, 2012, p. 155). E, evidentemente, a condição humana possui aspectos nobres e condenáveis: é tarefa do poeta confeccionar espelhos com a finalidade de que o homem moderno se depare com uma outra versão de cada uma delas.

### 3 FLORBELA ESPANCA DIANTE DA PALAVRA: Notas sobre a grande poeta da literatura portuguesa

*Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem quem sou?  
Um fogo-fátuo, uma miragem... Sou um reflexo...  
Um canto de paisagem ou apenas cenário! Um vaivém.*

Florbela Espanca

#### 3.1 VIDA E OBRA

Florbela d’Alma Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa, um aglomerado populacional que abarca a região do Alentejo, a qual figura em alguns de seus poemas sobre a terra natal. Fruto de uma relação ilegítima entre João Maria Espanca<sup>15</sup> e uma empregada doméstica, Antônia da Conceição Lobo, a escritora veio ao mundo na madrugada do dia 08 de dezembro de 1894. Tratou-se de um adultério consentido, tendo em vista que a esposa legítima de João Maria, Mariana do Carmo Inglesa, não podia gerar filhos.

Em 10 de março de 1897, veio ao mundo o segundo fruto dessa união não oficial: Apeles Demóstenes da Rocha Espanca, irmão amado de Florbela, do qual ela cuidou e protegeu com muita dedicação, especialmente, após o falecimento de Antônia Lôbo, ocasionado por “doenças nervosas” em 1908.

Com relação à vida amorosa, Florbela Espanca se casou muito jovem com Alberto de Jesus Silva Moutinho, aos 19 anos, com quem a poeta possuía uma sólida amizade, desde 1904. Essa união durará até 1921, quando a escritora se divorcia do primeiro esposo e se casa novamente com António José Marques Guimarães, um alferes da artilharia da guarda republicana. Contudo, aos poucos, a relação se desgasta, configurando um convívio bastante conturbado, em que a rigidez do marido converteu o matrimônio em um verdadeiro martírio,

---

<sup>15</sup> Conforme os estudos de Maria Lúcia Dal Farra, o pai da poeta era considerado: “sujeito sem peias, anarquista a ser perseguido como republicano já no tempo da monarquia [...] um homem de mente aberta” (DAL FARRA, 2012, p. 13).

resultando em agressões físicas e psicológicas. Após grave desavença, Florbela opta pelo divórcio, deixando para trás pertences pessoais e, especialmente, literários. É válido acrescentar que é somente por meio desse espólio, conservado por Guimarães e, posteriormente, descoberto e vendido em 1984 para o Estado Português, que o mundo teve acesso aos primeiros contos e projetos literários anteriores à publicação dos poemas em 1919, conforme os estudos de Dal Farra (2012).

Não é à toa que a saúde de Florbela se tornou cada vez mais debilitada, especialmente, ao enfrentar esse divórcio litigioso no qual foi acusada de abandono do lar e de injúria. Em 1925, a poeta experencia sua terceira e última união conjugal com o médico Mário Pereira Lage, ao lado de quem ficará até a sua morte em 08 de dezembro de 1930, após ingerir uma dose mortal de veronal, uma substância para driblar a insônia: “Aurora vê a Poetisa abrir uma gaveta, retirar dela um frasco de veronal, e, dirigindo-se à jornalista com um frasco na mão, enfatizar: *eis como hei de morrer*” (DAL FARRA, 2012, p. 27 grifos da autora)<sup>16</sup>. Entretanto, a finitude foi simbólica, dado que o corpo de Florbela não descansou em paz.

Conforme os estudos de Dal Farra (2012), em 1964 os restos mortais da poetisa recebem autorização da Igreja e do Estado para serem transladados do Porto ao Alentejo. Apesar das homenagens cedidas à memória da poeta, fatos de tamanha insensibilidade acompanharam o percurso. Alguns interessados nos restos mortais da escritora obtiveram uma licença do viúvo, Mário Pereira Lage: a de retirarem dos despojos pequenas “reliquias” que seriam guardadas como se fossem sagradas. Em 1985, essas “reliquias” seriam expostas na *Fotobiografia de Florbela Espanca*, publicada por Rui Guedes, empresário português. De modo que: “numa febre de apropriações indevidas e muitas vezes vis por que passou tanto a obra quanto a própria pessoa da Poetisa, sequer seus restos mortais descansam hoje em paz.” (DAL FARRA, 2012, p. 29).

De fato, à escritora portuguesa nunca coube um perfil conformado e habitual, o que se por um lado provocou a admiração de alguns, por outro, incomodou muita gente, pois Florbela representava: “o antimodelo feminino, da concepção de mulher – e nisto reside, sem dúvida, a força mais primária da sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher (DAL FARRA, 2012, p. 20). E, devido à essa audácia perante o mundo que a escritora portuguesa enfrentou muitos preconceitos e desafios durante a vida e, após a morte sua memória ainda foi desrespeitada e exposta de modo frívolo e inconsequente. Porém, se o corpo de Florbela Espanca ainda não

---

<sup>16</sup> Trata-se de um testemunho da jornalista Aurora Jardim, fornecido a Maria Lúcia Dal Farra em 1984.

está liberto das perseguições sociais, seu espírito é fundamentalmente livre e libertador. E, isso se verifica na pertinência transtemporal de suas obras, de seus poemas.

Aliás, a escritora audaciosa e subversiva apenas se encontrou submetida às demandas de sua essência profunda e do seu espírito livre e libertador e, assim, incondicionalmente poético. Não nos esqueçamos de que a atividade poética é propositiva. Desse modo, a palavra é a realização da liberdade essencial em Florbela, uma vez que perante a palavra, ela pode conhecer e imaginar outros horizontes e perspectivas, porque o mundo real lhe resultava deveras tedioso, ou seja, não lhe bastava: “Feliz e elegante, exprimindo grande desprezo pelas convenções sociais, parecia querer significar, nas suas atitudes e nos seus gestos, que só o orgulho a determinava e só o seu altivo desdém poderia dar a nota exterior da sua personalidade independente e rara (COSTA, 1931 Apud DAL FARRA, 2012, p.15).

Dessa forma, foi a partir da palavra que Florbela Espanca conseguiu se manter imperiosa diante do mundo convencional, porque poderia propor-lhe significados e perspectivas melhores, uma vez que a realidade não lhe bastava e nem lhe cabia. Recordemos que o poema se constitui como uma totalidade, um mundo criado e, sendo assim, graças ao seu ofício, o poeta se apropria de uma autonomia perante o mundo e perante a sua própria existência, dado que há uma influência reflexiva entre obra e artífice: ao oferecer uma imagem ao mundo circundante, o poeta também se torna imagem, se torna outro. Portanto, ao se posicionar defronte à palavra-imagem, efetiva sua liberdade destemida perante a realidade.

Vejamos, por fim, uma síntese de seu percurso pelo universo das palavras. A obra inaugural da escritora portuguesa foi *Livro de Mágoas*, publicada em 1919, coletânea de trinta e dois sonetos publicada em Lisboa. Em 1923, foi publicada a segunda coletânea de sonetos *Livro de Sóror Saudade*. Postumamente, foram publicados os seguintes livros: *Reliquiae*, *Charneca em Flor* e *Juvenília* publicados em 1931<sup>17</sup>, pelo professor italiano Guido Battelli com quem a poetisa manteve uma significativa correspondência, o que comentaremos brevemente a partir de agora.

---

<sup>17</sup> Nesse mesmo ano, os livros de contos de Florbela Espanca também foram publicados: *As Máscaras do Destino* e *Dominó Preto*.

### 3.1.1 Cartas A Guido: *Uma Imagem Atribuída*

Em um primeiro momento, é necessário contextualizar a relação entre a poetisa portuguesa e o professor italiano. Tudo começou em abril de 1930, quando Guido Battelli estava ministrando a disciplina de História da Literatura Italiana como professor convidado da Universidade de Coimbra. Nesse momento, o professor entra em contato com os poemas da escritora portuguesa e se impressiona com o talento da poetisa, ao ponto de buscar mais informações sobre aquela que viria ser o grande nome da Literatura Portuguesa. Então, o professor italiano consegue escrever à Florbela Espanca por intermédio de Maria Amélia Teixeira, na ocasião, diretora da revista *Portugal Feminino*. A partir desse momento, Florbela Espanca e Guido Battelli trocaram cerca de vinte e quatro missivas, nas quais a poeta portuguesa inscreve as impressões relativas à sua própria condição, ao mundo circundante e à sua obra<sup>18</sup>.

Outrossim, é inegável que o professor italiano proporcionou uma atmosfera agradável ao cotidiano turbulento vivenciado pela poeta, tendo em vista a cumplicidade estabelecida nessa amizade que também compreendeu empatia, gentileza e aconselhamentos. É por isso que Florbela Espanca é grata pela oportunidade de poder compartilhar seus pensamentos e suas angústias com uma pessoa de um “grande coração e de um alto espírito”. Ademais, não nos esqueçamos de que para a escritora, o cotidiano lhe era maçante, então, se corresponder com alguém disposto a ler suas apreciações sobre a vida e a realidade – e, ainda por cima se preocupar com a tradução e publicação dos seus poemas mundo afora, se constituía como uma atividade empolgante para a poeta portuguesa:

A sua imensa bondade para comigo ficará uma das melhores recordações da minha vida. Poderei dizer com orgulho: “Guido Battelli veio a mim espontaneamente, com toda a generosidade dum grande coração e dum alto espírito. Devo tê-lo merecido um pouco”. Dever-lhe-ei o que nunca julguei possível: saber os meus pobres versos compreendidos longe, muito longe, como se lhes tivessem nascido asas. Obrigada pelo delicioso milagre (ESPANCA, 1930 Apud DAL FARRA, 2012, p. 347).

Apesar da notória divulgação das obras *Charneca em Flor*, *Reliquiae* e *Juvenilia* em 1931, Guido Battelli não mostrou cumplicidade com relação ao empenho da portuguesa em assumir uma imagem feminina avessa às formalidades do seu tempo: por convicções pessoais, o seu amigo italiano forjou uma imagem de mulher cândida e conformada que nunca correspondeu à Florbela Espanca. Esse retrato desleal foi composto a partir de adulterações,

---

<sup>18</sup> Informo que a autora recorreu aos estudos de Maria Lúcia Dal Farra (2012) a fim de obter informações sobre as correspondências trocadas entre Guido Battelli e Florbela Espanca.

montagens e acréscimos presentes nas *Cartas de Florbela Espanca à Dona Júlia Alves e a Guido Battelli*. A manipulação das correspondências pretendeu:

Esconder do público leitor a verdadeira Florbela: a insurrecta, a anarquista – numa palavra: a inconstitucional! Assim, a Florbela forjada por Battelli é uma mulher bem comportada, temente a Deus, que não convive com contradições, de modo que a pagã e a panteísta cedem lugar, nesse modelo erigido por ele, à mulher de fé, enquanto a pantera fica domada em ovelha, e o orgulho, de que Florbela tanto se ufanava, acaba por restar abafado pelos gritos patéticos que ela soluça pedindo compaixão pela sua desventura (DAL FARRA, 2012, p. 325).

Por conseguinte, se a intenção do correspondente italiano foi poupar a amiga portuguesa de maiores difamações ou de censuras mais enérgicas, suas ações, na verdade resultaram numa injustiça e em um apagamento daquela que se colocou, através de palavras, diante dele. Portanto, houve a atribuição de uma imagem à escritora que longe de corresponder-lhe, também não recebeu sua autorização, dado que as cartas alteradas foram publicadas em 1931.

Além disso, o perfil destoante proposto por Guido Battelli apenas corroborou com as críticas fervorosas realizadas contra a escritora, a qual não obteve o reconhecimento necessário por seus escritos, devido ao seu estilo de vida não correspondente aos padrões. Na verdade, ao tentar encaixá-la ao perfil desejado, Battelli parece não reconhecer que era justamente a inadequação de Florbela Espanca ao mundo que possibilitava uma meditação tão genuína e profunda sobre este. Logo, antes de ser modificada para fins de aquietação dos olhares críticos da época, a natureza indômita de Florbela Espanca deveria ser apreciada atentamente, dado que é por conta desse ímpeto de remodelar a realidade à sua volta, dado que essa não lhe convence ou agrada, que a poeta portuguesa se dedica a escrever e, assim, a instaurar imagens e significados maiores ao cotidiano enfadonho.

Cotidiano, aliás que Florbela foi incansável em se desviar, pois se portava como: “uma escritora rebelde e irreverente, avessa à publicidade, à glória, aos críticos e jornalistas” (DAL FARRA, 2012, p.326). Entretanto, essa avessão não pode ser entendida como uma espécie de alienação, muito pelo contrário: Florbela Espanca não se satisfazia com a realidade circundante justamente porque a conhecia em profundidade e, sendo assim, é permitido conhecer e reconhecer perspectivas discretas relativas à condição humana, a partir da leitura dos seus bem arquitetados sonetos. Mais uma vez: o ofício poético se constitui como um instrumento de visão e, por consequência de revelação.

Dessa forma, o poema disponibiliza imagens aperfeiçoadas das circunstâncias humanas e estabelece um conhecimento por vias indiretas, porque poesia é sugestão, é uma instauração nascente de significados. E é por isso que a poeta portuguesa ao meditar obstinadamente sobre os meandros da essência humana “transforma a ‘dor’ em *força produtiva*” (DAL FARRA,

1995, p.33 grifos da autora), por meio do fornecimento de imagens acrescentadas e propositivas. Afinal de contas, o mundo circundante não era confortável à escritora portuguesa, porque não lhe bastava, conforme uma declaração em uma das cartas destinadas a Guido Battelli:

O meu mundo não é como o dos outros, quero demais, exijo demais, há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que se não sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê! (ESPANCA, 1930 Apud DAL FARRA, 2012, p. 351).

Com efeito, essa sede de infinito e essa exigência por algo que se encontra além do habitual se constituem como uma inclinação artística e poética, porque a arte é visão e o poeta um visionário, um instaurador de uma outra imagem ao mundo e, por conseguinte, de um outro mundo. Essa condição é perceptível nos versos da poeta portuguesa: “Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior / Do que os homens! [...] É ter fome, é ter sede de Infinito! [...] É condensar o mundo num só grito!” (ESPANCA, 2002, p. 77).

Vejamos, agora, o que dizem os críticos sobre a poética florbeliana.

### 3.2 FLORBELA ESPANCA DIANTE DOS CRÍTICOS

Antes de mais nada, é pertinente retomar o caráter autônomo da produção poética da escritora, que por meio de seus versos, tomou posse dos aspectos e das circunstâncias humanas, ao instituir-lhes significados nascentes por palavra-imagem. Dessa forma, os poemas florbelianos se constituem como imagens esclarecedoras à condição dos homens em caráter transtemporal e, assim, resulta em uma poética difícil de classificar, especialmente, pelos conteúdos de seus poemas. Com efeito, a poética florbeliana possui traços de anacronismo e vertigens, pois além de tangenciar o modernismo português, é também caracterizada por “um limbo misto de parnasianismo/simbolismo extemporâneo” (DAL FARRA, 2008, p.52).

Em contrapartida, a produção poética de Florbela Espanca foi, em algumas perspectivas, caracterizada como uma extensão de sua rotina tumultuada, de suas condutas polêmicas e de suas escolhas frustradas. Estabeleceram-se, assim, concepções simplistas e

preconceituosas acerca de suas potenciais obras literárias<sup>19</sup>, o que, conseqüentemente, impediu a devida justiça à exímia versificadora que era.

Aliás, o embargo à escritora alcançou o seu auge nos anos iniciais da década de 30, quando os admiradores da autora decidem homenageá-la com a feitura de um busto, monumento este que foi denunciado e guardado em depósito: sua inauguração só viria a ocorrer em 1949, nos jardins de Évora. Nessa mesma época seu pai decidiu, finalmente, reconhecê-la como filha em cartório. Sendo assim, percebe-se que a instalação desse busto é polêmica, especialmente, porque:

uma estátua a uma mulher cuja obra reflete uma posição perante à vida, diametralmente oposta à que está na própria base da Constituição do Estado Português, é praticar um ato de sabotagem, porque representa uma traição ao que se jurou defender (ALEGRIA, 1952 Apud DAL FARRA, 2012, p. 20).

É justamente o preconceito social contra o perfil controverso da escritora portuguesa que afetou negativamente a recepção e a apreciação de suas obras. Assim, seus sonetos eram reprováveis não por critérios estéticos, mas por convicções sociais. Além disso, essa situação desfavorável à poeta contribuiu para a manutenção de leituras apressadas de seus livros, os quais jamais poderiam funcionar como objeto de conhecimento, já que foram elaborados por uma mulher subversiva e desequilibrada. Por conseguinte, sua obra não se prestaria a elevação dos costumes sociais em vigência, dado que seus poemas seriam apenas lamentações de uma mulher descabida aos padrões. Entretanto, essas percepções ficaram no passado, pois:

O ser que nasce dessa produção resulta apenas da convincente expressão literária que Florbela, enquanto artista, imprime a seus versos – o que significa que a mulher que dessa obra emerge é tão só o fruto do poder encantatório da verossimilhança, sendo precisamente isso que torna estética essa poesia (DAL FARRA, 2012, p.22-23).<sup>20</sup>

E ademais do efeito de verossimilhança, a poética florbaliana é propositiva: “a produção literária de Florbela Espanca apresenta testemunhos do inconsciente, ilustrando o saber sobre o homem e sua existência no mundo” (BARROS, 2014, p. 16). Dessa forma, os versos florbalianos também se constituem como um constante reverberar de pensamentos, imagens e proposições necessárias ao desvendamento do homem e ao reconhecimento de sua condição humana, através de modelos de realidade ofertados, de sensações e de impressões postos em palavras articuladas nas arquiteturas lógicas de seus sonetos.

De semelhante maneira, Renata Soares Junqueira, em seu ensaio intitulado *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas em Florbela Espanca* (1992) alarga o

<sup>19</sup> Sobre esse aspecto, indico a leitura de Dal Farra (2012) em que há o detalhamento sobre a censura que a obra florbaliana sofreu por ser considerada “perniciosa” e não dignificante; críticas, diga-se de passagem, não baseadas na leitura atenta de seus escritos, porém, compostas de uma atenção indevidamente orientada à sua vida pessoal.

<sup>20</sup> Informo que a autora se baseou nos estudos de José Régio (1946) afim de chegar a esse entendimento.

entendimento da verossimilhança nas projeções florbelianas, introduzindo a noção de teatralidade, fundamental à poetização da vida:

Isto, porém, não nos faz pensar tanto na influência da vida de Florbela sobre a sua poesia quanto no movimento contrário, isto é, na orientação que a poesia de Florbela eventualmente deu à sua própria vida. É como se Florbela Espanca, de acordo com os seus propósitos de escritora pós-romântica e pós-simbolista, tivesse reelaborado a concepção de arte que adotou e pudesse, a partir dessa reelaboração, dar-se ao luxo de viver poesia. Noutras palavras, é como se, por vezes, a poetisa fosse apenas a intérprete na vida real, do papel que conferiu ao “Eu” lírico dos seus sonetos (JUNQUEIRA, 1992, p. 08).

Ao assimilar as colocações de Junqueira, somos levados a compreender a poesia lírica de modo instaurador e propositivo, pois o fazer poético se envolve de uma eficácia em reelaborar as concepções e os papéis concernentes à arte e à vida. Trata-se, portanto, de uma poesia intrometida, criativa e reformadora – e, não apenas de simples deleite e de impressões emocionadas postas em verso sob uma iluminação mística. Essa mudança de direcionamento “vida-arte” para “arte-vida” ilustra o desenvolvimento de outras formas de representar e de se representar perante a modernidade, e mais uma vez: o poema é uma totalidade criada, em que o poeta ao fornecer imagens, também se torna uma imagem, um outro.

Em mais um estudo, intitulado *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* (2003), Renata Junqueira reconhece a autoprojeção de Florbela – através de seu caráter de excessão e da sofisticação de sua linguagem – a poeta adota máscaras e assume poses, já que no século XIX: “o mundo de máscaras em que o escritor se projeta *radicalmente* parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo que compensa a perda de identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18-19 grifos da autora). Portanto, o poeta precisa fabricar um mundo que lhe seja mais agradável do que o existente. Com efeito, o poema é um protesto contra uma realidade hostil e insuficiente. Nas palavras de Adorno (2003, p.69): “o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente”.

Arquitetar linguisticamente uma outra perspectiva ao mundo é uma herança do movimento simbolista:

Aos grandes poetas franceses que inspiraram o movimento simbolista – é justamente aí que nasce a estética da teatralidade tendo em vista a construção de um mundo artificial que compense o artista das suas frustrações com a realidade que o circunda. É na esfera da arte, no universo estético que se apresenta ao artista *fin de siècle* como uma espécie de *palco* construído paralelamente ao cenário da vida real – é aí que se vai projetar toda e qualquer ação, que agora tende a ser, frequentemente, apenas *imaginação* (JUNQUEIRA, 2003, p.24 grifos da autora).

Portanto, a partir dessas considerações, se percebe a tendência relativa à poesia lírica em elaborar mundos em imagens acrescentadas (imaginação), com o propósito de

disponibilizar uma outra versão de realidade mais agradável e coerente aos olhos de quem se presta ao ofício<sup>21</sup>. Novamente, o poema é uma totalidade criada e, assim se apresenta como uma projeção do mundo real, uma vez que lhe escapa. Recordemos: o poema não estabelece uma imagem simétrica e é por isso que se assemelha ao espelho deformante. E, ao se colocar defronte à palavra, o poeta também elabora uma imagem de si mesmo, com a finalidade de melhor perscrutar a essência humana. Daí que convém a perspectiva da teatralidade, da despersonalização, com o propósito de êxito em se tornar outro.

Destarte, para se manter nesse mundo insustentável, o poeta pousa diante dele e inicia uma meditação acentuada, a fim de vislumbrar novas perspectivas e compor seus próprios mundos. Nessa operação um tanto custosa, Florbela Espanca como poeta visionária e reformadora assumiu o árduo desafio de empreender o seu mundo particular, dado que a realidade circundante não lhe era satisfatória. E, assim, a autora conseguiu efetivar seu ímpeto de liberdade, ao se colocar à disposição das palavras em um empreendimento propositivo.

Sendo assim, o poeta com o intuito de instaurar significados nascentes à realidade “se torna, assim, um poderoso interventor, um demiurgo capaz de remodelar toda a matéria natural ao seu bel-prazer” (JUNQUEIRA, 2003, p. 38). É a partir do manuseio relativo aos recursos linguísticos que o poeta moderno consegue negociar com o caos existencial, por meio da reorganização da realidade em palavra artística: o poeta é um artífice de um mundo proposto por palavra-imagem. E, se os poemas são espelhos, porque proporcionam imagens acrescentadas e assimétricas, que visam ao conhecimento de perspectivas implícitas – e, assim, entabulam uma outra concepção de mundo, o poeta é um artífice de espelhos.

Se conforme as perspectivas platônicas, o ofício dos poetas não era adequado para fins políticos e sociais, dado que a poesia se distanciava da verdade: “tal poesia não deve ser tomada a sério por não ser ela própria coisa séria nem achegada à verdade” (PLATÃO, 2014, p.348). Por consequência, os poetas foram percebidos como indivíduos nocivos e lunáticos, o que lhes garantiu a expulsão de sua *República* ideal. Em contrapartida, a modernidade, justamente, por ser fracionária e incerta impõe caminhos – e, não apenas um caminho – então, nesse contexto desmedido, os desequilibrados surgem como os mais pertinentes norteadores.

Recordemos, o homem não é mais a medida do mundo, assim, o mundo não lhe cabe: é um desajustado. Nas palavras da poeta portuguesa: “Já viste um artista sem desequilíbrio? Eu nunca vi...” (ESPANCA, 1920, p.99). O desequilíbrio, na verdade, se impõe como a medida

---

<sup>21</sup> Conforme Adorno (2003) a lírica institui uma perspectiva de mundo agradável ao escritor e à sociedade. Dessa maneira, o poema se insere como resposta à reificação da realidade. Assim, Florbela Espanca ao considerar-se como uma inadaptada e uma isolada, institui a necessária suspensão da realidade hostil, com o propósito de poetizar a vida, através de um mundo arquitetado linguisticamente.

necessária para um discernimento não previsível sobre o mundo moderno e, por conseguinte, mais eficaz. E, não esqueçamos de que o poeta é um visionário, mas não apenas isso: é um visionário desmedido, porque enfrenta a realidade em observação incansável, com o propósito de suspendê-la.

Logo, o poeta moderno pode elaborar o seu próprio mundo de versos que compõem as suas próprias verdades, ainda que tudo não passe de representação e de sofisticação linguísticas. E, assim, exerce a sua liberdade perante o mundo. Florbela Espanca era afeita ao transbordamento, porque possuía um espírito livre. Essa manifestação de liberdade, através da palavra também se verificou no seu Diário, no qual é possível distinguir a tendência da escritora à imaginação, porque a realidade não correspondia à sua medida. Vamos analisá-lo brevemente no último tópico.

### 3.3 O DIÁRIO: A procura pelo conhecimento de si

O *Diário do Último Ano* é uma obra que se constitui por relatos breves e fragmentários. Com respeito ao conteúdo, é possível encontrar, especialmente, as impressões relativas aos últimos momentos da escritora, dado que foi confeccionado em 1930, porém publicado apenas em 1981 pela livraria Bertrand. Além disso, esse Diário se constitui como uma tentativa de conhecimento e de reconhecimento, através da recorrência à palavra escrita. Dessa forma, Florbela imerge em uma ponderação acentuada sobre a sua condição defronte ao mundo, construída através de sentenças que representam os seus pensamentos e impressões relativos à realidade: “reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo” (ESPANCA, 2009, p.07). Então, o Diário é uma proposta de conhecimento e reconhecimento, extensível a todos aqueles que compartilham semelhante inquietação relacionada à compreensão do universo interior:

Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me (ESPANCA, 2009, p.08).

Com efeito, o Diário de Florbela parece se endereçar a um leitor disposto a compreendê-la: “restam-me os outros... talvez, por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto” (ESPANCA, 2009, p.07). Assim, é permitido afirmar que a escritora estabelece uma imagem de seu estado interior, por meio dos descosidos monólogos. Essa imagem é lançada ao mundo como uma alternativa de conhecimento e de

reconhecimento. E, nesse sentido, é uma imagem modelar, porque é condescendente à contemplação própria e alheia. Em termos de atuar como um objeto característico de contemplação, de introspecção profunda, o espelho também encontra o seu lugar nas considerações apresentadas por esses relatos:

Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face... E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê? Afinal, para que pensar? Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurasténicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se não procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver? (ESPANCA, 2009, p. 1920).

Em primeiro lugar, é perceptível que o espelho aprofunda o enigma da complexa condição humana, uma vez que trama perspectivas indiretas: “Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se não procura”, ou seja, o espelho é um instrumento de dúvida e de hesitação. Recordemos que no início do trecho o indivíduo está a se ver em detalhes e, não chega a afirmações, porém à relutância: “E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa...”. Portanto, o espelho se comporta como um elemento de discórdia, dado que propõe significados: há outra coisa. E, assim, não oferta uma imagem correspondente ao objeto.

Aliás, essas perspectivas indiretas são postas em imagens fugazes: só se encontra o que se não procura, de um modo que o encontro pelo conhecimento almejado é sempre sinuoso. É um desvio e, se dedicar ao discernimento de perspectivas desviantes da condição humana é um ofício poético: “Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurasténicos.” Então, o poeta é aquele que busca pela revelação da complexa condição humana. Recordemos que a revelação poética se viabiliza por meio de imagens, uma vez que a imagem é cifra da condição humana. Assim, o ofício poético assimila um instrumentalizar óptico: é disposição de imagens acentuadas por significados nascentes. E, assim o poema é uma via de conhecimento tão enigmática quanto os refletores metálicos: é um espelho de palavras motivadas.

É interessante perceber, após a leitura do trecho acima, que Florbela questiona sua condição de poeta (versificadora) defronte ao espelho e, em lugar de respostas, há questionamentos, sugestões acerca de sua inquietação. Desse modo, o espelho analogamente ao ofício poético atua de maneira propositiva: é uma nascente de sugestões. E, talvez seja por essa semelhança procedimental que as duas vias indiretas de discernimento humano não se reduzam

uma à outra. É por isso que a condição de poeta perante o espelho se mantém enigmática: o poeta também propõe imagens e, assim, fabrica seus próprios espelhos.

Outrossim, ainda com respeito à instauração de significados concernente à condição de poeta, a escritora portuguesa não satisfeita com o mundo circundante, se presta à imaginação, como uma tentativa de escapar ao cotidiano tedioso. Assim, estrutura para si um mundo imaginado e, por consequência uma imagem de si mesma:

- Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... Tanta coisa! Bichos, flores, bonecos...brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos (ESPANCA, 2009, p.19).

Tal intento se configura como um ato de libertação, obtido através da escrita. Mais uma vez: a escrita é o território de liberdade para a artista, para a poeta que se dispõe a propor: “Eu que tenho esgotado todas as sensações artísticas, sentimentais, intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha tem sabido bordar no tecido incolor da minha vida medíocre” (ESPANCA, 2009, p. 12). Então, a escritora observa o seu intento incansável em suspender a realidade vigente, conferindo-lhe um outro sentido, um sentido que lhe seja mais aprazível. Essa atribuição de significados se realiza por imaginação e por manuseios linguísticos, uma vez que o poeta é um ser inabitual (fantástico e estranho) que se assenhora do mundo real, através das palavras motivadas. Dessa maneira, pode tornar-se outro, tornar-se imagem e superar a mediocridade de sua existência.

Em síntese, a experiência de escrita literária exerce para Florbela uma autonomia indispensável a contornar o seu acentuado desdém pela realidade: a escritora se apodera do mundo pelas palavras e, assim, o instrumentaliza a seu bel-prazer. À proporção que a nascente realidade é arquitetada pelas metáforas e artimanhas da linguagem e da imaginação, a personalidade que lhe concede força significativa também é moldada: a obra é uma profunda reflexão do criador, pois ambos são unidades paralelas de sentido que aperfeiçoam os referentes empíricos.

Logo, se instaura a hesitação permanente da condição de artista que se apropria dos efeitos ilusionistas dos refletores metálicos, dado que: “Talvez por ser artista e ter ao seu dispor uma grande variedade de sentidos imagináveis – talvez por isso mesmo seja melhor deixar-se enredar pela *ilusão* do espelho e contentar-se com as cores *aparentes* das imagens que se lhe oferecem” JUNQUEIRA, 2003, p. 115 grifos da autora). Esse contentamento é provisório: é por isso que o artista imagina incansavelmente. E, assim se permitir chegar à uma imagem aperfeiçoada sobre os desígnios humanos, sobre os seus próprios desígnios.

E, com relação à condição de poeta, não nos esqueçamos: o poeta também é constituído pelo poema, uma vez que se converte em outro, em imagem pela contemplação das palavras. É a vigência da despersonalização, entendida como uma representação de si mesmo. Conforme Maingueneau (1995, p. 46-47): “o escritor vive entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir.” Destarte, ser poeta é conviver com o ilusionismo dos espelhos e, além disso: é confeccioná-los em palavra-imagem conveniente à revelação indireta da condição humana.

Portanto, com o intuito de concluir esse capítulo, é pertinente ponderar sobre as considerações de Maria Lúcia Dal Farra acerca do Diário de Florbela:

Assim, desprende-se do seu Diário um aroma de camarim, de quem se apronta para encenar o último ato, de maneira a seduzir, já agora o absoluto. Ela se põe diante do espelho para que seja desencantada do seu clichê de caçadora de frêmitos: mas, o espelho não dá tréguas e só reflete escombros. Nessa instância, diante da superfície polida impassível, ela monologa com a solidão, em busca da Outra em si que, todavia, apenas vai existir enquanto transfiguração obtida pelo prodígio da morte. É assim que Florbela se prepara para entrar na urna de vidro, na transparência (DAL FARRA, 2012, p. 129).

Com efeito, na madrugada do dia 08 de dezembro de 1930, Florbela Espanca se despede do mundo que a entediava. As últimas sentenças do seu tumultuado Diário demonstram o interesse pelo afastamento derradeiro do mundo, da vida: “A morte definitiva ou a morte transfiguradora? Mas que importa o que está além? Seja o que for, será melhor que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!” (ESPANCA, 2009, p. 23-24). E, assim, enfrentou a morte definitiva: deixou de existir.

Contudo, a escritora se encontra imortalizada, através de seus sonetos, os quais sondam as nuances da condição humana, de modo particular e esclarecedor. Trata-se, aliás, de uma façanha daqueles que não se convenceram com o mundo aparente e buscaram ofertar imagens enigmáticas, segurando os espelhos da palavra-imagem. Finalmente, é preciso afirmar o desprendimento do real empírico na atividade poética, a fim de melhor compreender a desequilibrada poetização da vida, por meio do ato contemplativo e, conseqüentemente, imaginativo. Recordemos: “o trabalho do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico” (RICOEUR, 2006, p.81), então, a poeta portuguesa ao lidar com os espelhos, se torna uma guia da nossa conturbada existência.

## 4 SOBRE A VIDA DE UMA VIAJANTE: O recolhimento de espelhos na trajetória de Cecília Meireles

*Porque uns expiram sobre cruzes,  
outros, buscando-se no espelho.*

Cecília Meireles

### 4.1 VIDA E OBRA

Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu em 07 de novembro de 1901 na cidade do Rio de Janeiro. A trajetória existencial da poeta foi marcada pela perda de seus familiares desde a infância: morreu-lhe o pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, três meses antes de seu nascimento e, após três anos, perdeu a mãe, Matilde Benevides Meireles, sendo criada pela avó materna açoriana, Jacinta Garcia Benevides. Em 1917, tornou-se professora, desenvolvendo uma notória especulação sobre as condições de ensino na sociedade brasileira, conseqüentemente, elaborou materiais didáticos e literários destinados à infância, como *Criança, meu amor* (1924) e *Leituras infantis* publicado em 1934, ano em que também funda uma biblioteca especializada em literatura infantil no Rio de Janeiro. Profundamente atenta, a professora e pesquisadora de ensino e de literatura não mediu forças em incentivar o gosto pela leitura e as descobertas oriundas do universo das palavras, compreendendo as bibliotecas como um ambiente de conhecimentos dinâmicos e multifacetados:

O gosto de contar é idêntico ao de escrever – e os primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem estas infinitas estantes, com as vozes presas dentro dos livros, forma vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas (MEIRELES, 1979, p. 42).

Ainda com respeito às produções orientadas à tenra idade, em 1939, a autora publica *Olhinhos de gato*, um livro que apresenta as suas memórias de infância (GOUVÊA, 2001). A obra também considerada como uma “poética narrativa autobiográfica” conforme consta no

comentário da edição consultada<sup>22</sup>, nos apresenta, de modo fragmentário, a rotina da pequena Cecília, com o pseudônimo de “Olhinhos de gato”, compartilhada com sua avó, chamada por “Boquinha de doce” e sua ama, “Dentinho de arroz”. Através dessas páginas, o leitor pode ensimesmar-se por um relato que, em linhas suaves, esboçam uma menina curiosa, embora bastante solitária e assombrada pela morte e pela perda: essa sombra, aliás, a perseguirá por toda sua trajetória:

SOLIDÃO, solidão... Acumulam os dias solidão. No entanto, as pessoas passam, param, entram, falam... Mas há valas, grades, muros [...] As crianças chamam por ela: “Coisinha! vem cá, coisinha!” Ela, porém, não pode ir. Não a deixam ir – e mesmo não tem muita vontade. (MEIRELES, 1983, p. 69- 70 grifos da autora).

A liberdade juvenil da futura escritora não se concretizava nas relações sociais, porque no mundo exterior “[...] há sarampos, coqueluches [...] “é a morte certa!”” (MEIRELES, 1983, p. 70), e sua avó já perdera a filha, o genro e os outros netos, restando-lhe apenas “[...] uma criança muito boa, muito boa... Com tão bom coração, nunca vi, mesmo. Mas é tão teimosa, tão teimosinha... Muito esquisita” (MEIRELES, 1983, p.103). Ademais, essa criança rememorada pela autora em sua fase adulta não era de mostrar-se fácil: “[...] mas, nem com o pó-de-arroz e os cachinhos enrolados a menina se animou a aparecer” (MEIRELES, 1983, p. 104), o que sugere uma certa postura de desdém perante algumas convenções sociais, pois Cecília parecia, aos poucos contemplar seu mundo particular e obter com êxito uma liberdade particular. Conforme entrevista cedida ao jornalista Pedro Bloch em maio de 1964:

Minha primeira escola foi a Estácio de Sá, que depois passou a Escola Normal, onde me formei. Olhando para trás me sinto uma criança extremamente poética. Em casa de meu padrinho, Louzada, onde brincava, sempre silenciosa e observando-a, via estátuas, pinturas, coleções de pequeninos, objetos e leques em vitrinas, coisas que me levaram a fazer o “Inventário Lírico” (MEIRELES, 1964, n. 630).

É oportuno observar que os resquícios de uma realidade marcada pelo silêncio e uma percepção atenta aos detalhes compuseram, aos poucos, o “inventário lírico” de uma mulher poética, colecionadora, como veremos, de espelhos. Por hora, consideremos que a mencionada autobiografia poética de Cecília Meireles se apresenta como um retrato de sua infância, pautado nas suas lembranças e disposto linguisticamente. É, portanto, uma imagem acrescentada, porque se trata de um imaginário, dito de outra forma: temos uma imagem harmonizada da jovem Cecília, realizada por ela mesma. Ademais dos meandros da escrita autobiográfica, que não constitui o objeto de análise desse trabalho, é válido perceber como a autora, ao reorganizar as lembranças de sua infância, se refere aos espelhos. Observemos, então, alguns trechos da obra em que o componente esférico aparece.

<sup>22</sup> Trata-se da edição publicada em 1983, conforme consta nas referências desse trabalho.

Em um primeiro momento, o elemento esférico é percebido pela personagem, que representa a jovem Cecília Meireles, como um componente de infidelidade e de mistério: “[...] OLHINHOS DE GATO pousava então a vista no espelho, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deviam ter passado por ali...Mas o espelho ainda é mais infiel do que a memória humana...” (MEIRELES, 1983, p. 07, grifos da autora). E, assim, o espelho é um componente suspeito. Em um momento posterior, a jovem Cecília se lança ao espelho mais uma vez, entretanto, não é para buscar o rosto dos outros, mas para desencontrar-se de si mesma: “E viu-se a si mesma, de novo, no espelho, — mas uma outra, diferente da anterior, (MEIRELES, 1983, p. 129).” Sendo assim, o espelho perante a jovem Cecília se sustenta em um aspecto de deformidade, porque é um instrumento de projeção.

Outrossim, em uma crônica chamada *O homem e o seu espelho* (1967)<sup>23</sup>, a autora comenta o caráter sugestivo de um espelho capaz de reproduzir o objeto cinquenta vezes, através de pequenos cordões convexos. E, há um detalhe: um indivíduo com alma de artista ficou indiscutivelmente encantado pelo espelho e, queria possuí-lo. Ao final da pequena narrativa, Cecília Meireles se pergunta o porquê de alguém apreciar a sua imagem repetida cinquenta vezes pelo espelho e, conclui: “Os espelhos têm essa propriedade maravilhosa de nada reterem, de nada escravizarem. Refletem todas as confidências, e logo as apagam. Sabem guardar segredos” (MEIRELES, 1983, p. 48).

Sendo assim, o espelho para a poeta é um instrumento de libertação e de imagens fugazes. E, além disso: guardam segredos e refletem confidências (perspectivas discretas da realidade), assim, podem ser considerados instrumentos de perspectivas indiretas, porque deformam, porque projetam. Dessa maneira, o espelho se constitui como um elemento aliciante ao artista, porque a realidade não parece bastar-lhe.

Contudo, isso não significa que o artista seja um sujeito distante das atividades sociais e políticas. A trajetória biográfica da poeta carioca testemunha o contrário. Após a pequena digressão relativa à concepção dos espelhos nas duas obras de Cecília, voltemos para os seus aspectos biográficos. Cecília Meireles inicia sua carreira literária muito jovem, aos 18 anos de idade, com a publicação de *Espectros* (1919). Em 1922, Cecília se casa com o artista plástico português, Fernando Correia Dias e terá três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda. Em 1935, a morte mais uma vez assombra sua existência: seu marido se suicida<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> O texto consultado se encontra em *Janela Mágica* (1983).

<sup>24</sup> Conforme na apresentação da Poesia Completa de Cecília Meireles, Alberto da Costa e Silva (2017, p. 13 grifos do autor) percebe mais uma vez a presença da morte e do luto na vida da escritora: “[...] muitos dos poemas de *Viagem* lhe foram ditados pela solidão, a amargura e o desamparo que a afligiram durante os meses que

Entretanto, essa adversidade não impediu a poeta de comunicar ao mundo e participar ativamente deste.

Sobre a sua participação e contribuições sociais, em 1940, a escritora brasileira ministra aulas de Cultura e Literatura Brasileira na Universidade do Texas, nesse mesmo ano, se encontra com o romancista americano, William Faulkner, e com a poeta chilena, Gabriela Mistral. Em 1951, participou como secretária e membro da Comissão do Folclore do Primeiro Congresso Nacional do Folclore. Em 1953, ao participar de um simpósio sobre a obra de Gandhi, recebeu o título de doutor *honoris causa*, concedido pela Universidade de Délhi, na Índia. No mesmo ano, Cecília Meireles publica o *Romanceiro da Inconfidência*, após uma árdua pesquisa sobre o momento histórico representado. Das suas viagens, a autora nos presenteou com as seguintes produções poéticas: *Poemas escritos na Índia* (1953), *Poemas italianos* (1953-1956) e *Poemas de viagens* (1940-1964). Além dessas obras citadas, a escritora nos proporcionou diversos textos em verso e em prosa, conferindo um caráter vasto à produção de uma pessoa atenta ao mundo.

Portanto, é incontestável que Cecília Meireles instaurou significados à realidade. Por meio de suas produções poéticas, a poeta ofertou imagens ao mundo, com o propósito de esclarecimento da complexa condição humana. Finalmente, por possuir um caráter inclinado à meditação e uma alma inconfundível de artista, a escritora carioca é predisposta ao espelho da palavra, buscando a totalidade enigmática da vida. Vejamos, pois, o que dizem os críticos.

#### 4.2 CECÍLIA MEIRELES DIANTE DOS CRÍTICOS

Nos primórdios de sua carreira literária, Cecília Meireles recebeu alguns comentários negativos acerca de sua obra. Conforme a crítica de Agrippino Grieco, relativa às obras *Nunca mais* e *Poema dos poemas* (1923), a poesia de Cecília Meireles é pouco original, porque é cópia dos modelos europeus. Além de falta de originalidade, segundo o crítico, a poeta é “uma artista que parece ter abdicado de toda alegria, de toda esperança de felicidade”, e mais: “não consegue animar os fantasmas desconexos do seu espírito [...] seus cacoêtes de repetição

---

antecederam e se seguiram ao suicídio de seu primeiro marido, o artista plástico português Fernando Correia Dias, vitimado por uma depressão sem remédio”.

acabam fatigando” (GRIECO, 1932, p. 201-203). Como é perceptível, nem sempre o poeta consegue agradecer ou se fazer compreensível a todos.

Por outro lado, Otto Maria Capeaux (1960) considera a poeta carioca inconfundivelmente brasileira, embora reconheça que sua arte escapa à evolução histórica da poesia nacional: “sua arte não é parnasiana nem pertence ao ciclo da revolução modernista nem se enquadra em qualquer conceito possível de pós-modernismo” (p. 205). Ponto de vista, aliás, reiterado por John Nist (1963), ao pontuar que Cecília Meireles, se conservou fiel a si mesma, se mantendo independente com relação às correntes artísticas do seu tempo. Então, a poesia cecilianiana resiste a classificações, porque tem um modo particular de comunicar, de organizar a linguagem poeticamente.

De fato, nas palavras de Lilian Gouvêa em *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles* (2008), na fase madura da escritora, a atenção à linguagem é algo que almeja a perfeição:

A busca de um ideal artístico da “perfeição”, como fruto da permanente insatisfação com o já realizado [...] É como se a poeta elegesse a atividade com a linguagem como terreno de busca do absoluto e do inefável que atravessaria quase toda a sua lírica, assim conferindo “fundamento ontológico” à forma poética (GOUVÊA, 2008, p. 27).

Porventura, a perseguição pelo ideal de perfeição linguística haja conferido a eficiência transtemporal dos signos que compuseram a poesia cecilianiana, a qual possui ressonância simbolista, decadentista e barroca, especialmente, no que se refere à temática da brevidade da vida à luz da consciência crítica da modernidade (GOUVÊA, 2008, p. 36). Além disso, é relevante assinalar o empenho das obras de Cecília Meireles em captar os temas que fundam o drama da condição humana, de maneira a oferecer respostas eficazes àqueles que se permitem compartilhar de semelhante circunstância.

Assim, os poemas garantem a sua conveniência à sociedade moderna, justamente, porque os sentimentos, as impressões e as sensações abruptos são arranjados linguisticamente – e, então, conformam modelos articulados (imagens aperfeiçoadas) que refletem os contrassensos dos estados humanos. Com efeito, conforme as investigações de Kenneth Stackhouse (1981), um dos temas em destaque na lírica de Cecília Meireles é a consciência sobre a insignificância relativa à condição existencial do homem.

De semelhante modo, Ruth Villela Cavalieri, em *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida* (1984), pontua:

A poetisa se exime dos preceitos nacionalistas do fazer poético, o que lhe permite manter-se fiel à sua filosofia (no sentido etimológico do termo) do mundo, e ser universal no sentido mesmo da tecnicidade da estruturação poemática que bebe em todas as fontes. Há mesmo certo virtuosismo, em Cecília, nessa escolha e síntese da

tradição e da modernidade, de modo que ela pode encerrar a mais profunda reflexão sobre homem (CAVALIERI, 1984, p. 96).

Por conseguinte, ao transitar entre a tradição e a modernidade, a lírica ceciliana adquire um aspecto de universalidade, porque se encontra apta a captar as circunstâncias do homem e do mundo de um modo amplo, profundo. E, assim, os poemas de Cecília Meireles têm êxito como um instrumento de revelação, de conhecimento ao homem. Recordemos que os poemas compõem imagens acrescentadas e, por isso, se assemelham ao espelho como instrumento de discernimento indireto.

Então, podemos concluir que a poeta brasileira disponibilizou imagens à complexa condição humana, através de seus poemas, porque, justamente por ser uma observadora atenta à realidade circundante, tentou perscrutá-la de modo profundo, meditou sobre ela. De fato: “A beleza das coisas seduz o olhar ceciliano, que tenta recriar o universo visível através das imagens, da sugestão, enfim da imaginação” (TITO, 2002, p. 75).

Por consequência, as imagens proporcionadas pelos poemas cecilianos são aperfeiçoadas, porque são imaginárias e colocam o real em suspense. Mais uma vez, o poema se comporta como um espelho que fornece imagens destoantes que revelam indiretamente. O poema é um produto imaginário, uma totalidade criada pelas mãos de uma incansável observadora do mundo e dos homens. Essa busca obstinada por uma distinção abrangente da condição humana é verificável na postura de viajante da autora.

#### 4.3 CECÍLIA: Uma viajante inclinada às imagens do mundo

Primeiramente, é oportuno distinguir nas palavras da escritora, uma tendência para o exercício olhar “gente”, de se permitir o deslumbre ocasionado pela atenção e dedicação às tonalidades do mundo exterior, compreendido de maneira ampla e difusa. Essa vocação da poetisa se justificou a partir de inúmeras viagens realizadas para distintos lugares: Portugal, Argentina, Holanda, Israel, Grécia, entre outros. De fato, todos esses deslocamentos proporcionaram experiências transformadoras na vida da escritora afeita a gostar de gente<sup>25</sup>. Contudo, houve uma viagem que se destacou entre todas outras realizadas até então, especialmente no que diz respeito à condição de poeta:

---

<sup>25</sup> “Meu vício é gostar de gente. Você acha que isso tem cura? Tenho tal amor pela criatura humana, em profundidade, que deve ser doença.” (MEIRELES, 1964, n. 630).

É preciso vir ao Oriente para se ver a importância atribuída à palavra dos poetas. É bem verdade que estes poetas do Oriente, quer os antigos, quer os de hoje, estão sempre com os olhos muito acima dos temas que dão renome à maior parte dos seus colegas ocidentais. Aqui, o poeta é verdadeiramente uma criatura de eleição, um inspirado, um mensageiro de avisos sobre-humanos. Neste mundo, banhado de filosofia e misticismo, não há lugar para a pequena confiança do poeta do Ocidente, com problemas sentimentais (MEIRELES, 1999 p.211-215).

É apropriado notar nessa peculiar distinção entre o poetizar ocidental e o oriental, a atribuição de profeta ao poeta oriental, responsável por dar a ver uma perspectiva maior ou universal, justamente, por superar a tendência à individualidade, tão caracterizadora dos paradigmas de conduta ocidentais. Tal atitude exhibe uma capacidade de abertura ao mundo exterior, com o objetivo de captá-lo através da visão, como um vidente: “[...] o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 88). Logo, o poetizar oriental seria um ato de meditação empática sobre a realidade. É válido notar que Cecília Meireles, ao se considerar uma viajante, e assim, uma atenta observadora do mundo, parece se revestir de uma postura oriental, a fim de entender os meandros das circunstâncias humanas, de modo a compreendê-las de maneira profunda, conferindo-lhes um outro significado.

Outrossim, o artista é aquele que, de certa forma, se põe à visão ou simplesmente, à contemplação cautelosa da realidade, uma vez que: “[...] a arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou fantasma; e quem aprecia a arte dirige o olhar para o ponto que o artista lhe apontou, olha pela fresta que lhe abriu e reproduz em si aquela imagem” (CROCE, 1997, p.35). Como a arte é um intento predicativo, a consciência do artista é instauradora, e assim, conforma uma nascente de significados que são recepcionados pelo mundo circundante. E, mais uma vez, a arte é um instrumento de conhecimento e de reconhecimento.

Dessa maneira, perspectivas discretas sobre a realidade podem ser lançadas, porque a realidade é distinguida e rerepresentada sob o viés colaborativo, em que o presságio poético se converte em suspeitas para o leitor, e, então o mundo exterior é observado de outras maneiras: é deformado por lentes de ampliação ou de redução. Não nos esqueçamos: a arte é um artefato social e, além disso: um modo de pertencer e de participar do mundo. É uma atividade que se efetiva colaborativamente.

Por conseguinte, o leitor também pode se reconhecer no ofício poético de intuir sobre a realidade, como se assumisse o papel de viajante, no sentido de ponderar, não apenas sobre os estados interiores, mas também sobre os contextos e as mudanças sociais que afetam os modos habituais de se colocar como indivíduo perante o mundo. Em síntese, essa troca de papéis e de

olhares é arquitetada linguisticamente, porque o poema, como uma manifestação artística, é uma totalidade criada, um outro mundo e, inevitavelmente, reclama por um alargamento visual que, aliás, só se realiza a partir de uma consideração atenta sobre o mundo circundante.

Sobre a obstinada tarefa de inclinar-se perante as imagens do mundo, a poeta brasileira adotou uma postura de viajante, que não se contentava em ser turista: ao contrário é justo afirmar que autora foi uma ávida especuladora de espaços concretos e abstratos. Aliás, para Cecília, o turista é uma criatura feliz, preocupada apenas com a fotografia, o exótico e com suas poucas palavras mal faladas em idioma estrangeiro; já o viajante, é menos feliz, por ser vagaroso, afetado e profundamente interessado em abstrair o lugar, as pessoas e a experiência (MEIRELES, 2003)<sup>26</sup>.

Em outras palavras, o turismo pode ser concebido como assintomático e superficial, enquanto que a viagem pode ser entendida como algo desestabilizador, incerto e profundo. O turismo é o olhar de relance, já a viagem se constitui a partir de uma apreciação ponderada sobre os reflexos de realidade que nos surpreendem, e por conseguinte, estipulam novas frestas de acesso ao mundo, resultando em um alargamento do horizonte humano: “cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano” (MEIRELES, 1964, n. 630).

Esse transcender de limites como marca do viajante, também pode ocupar a tarefa do poeta disposto a apreender o universal, a partir dos relativos pedaços de realidade em consideração atenta: examinam-se paradigmas, com a finalidade de construir novos, e assim, o mundo exterior é aperfeiçoado, através de uma linguagem motivada que instaura novos significados e novas ordens. Então, a atividade artística se assemelha a uma viagem, dado que ambas não dispensam uma meditação acentuada e propositiva perante a realidade.

Além disso, é oportuno notar que a conduta de viajante da escritora brasileira, por operar entre os universos interiores e exteriores, contribuiu para o desenlace da produtividade

---

<sup>26</sup> É curioso perceber que tal distinção também foi tema para a reflexão do também poeta, Michel Leiris, que ao ser impactado pela missão de Dakar-Djibouti, escreveu *L'Abyssinie intime* (1935), no qual se encontrava o já citado paralelo: “[...] De acordo com ele, o modo como se viajava costumava alterar sobremaneira a percepção que se poderia ter de um lugar ou de um povo. Viajantes turistas, por exemplo – que deveriam ser, ainda segundo ele, “soberanos *flaneurs*”, mas que, frequentemente, não passavam “de vulgares pessoas apressadas” – jamais conseguiriam estabelecer uma relação de intimidade com as regiões pelas quais transitavam. Uma viagem verdadeira, portanto, não deveria seguir horários, calendário nem mesmo itinerário, configurando-se simplesmente como uma partida à aventura” (THEOPHILO, 2015, p.204 grifos da autora).

do espírito, em busca de tangenciar a totalidade oculta da vida no contexto da modernidade. Ou seja: esse ímpeto de ver com devoção e reverência, à medida que perfis e paisagens são recolhidos e arquitetados em forma e sentido. E, mais uma vez, o poeta é um visionário, porque abastece o mundo de imagens desconcertantes, mas também é um pouco viajante, porque seu olhar é minucioso e obstinado. Cecília Meireles assumiu com veemência os dois papéis: foi uma autêntica desbravadora do interior humano. E mais: uma artífice de espelhos, porque se comprometeu com o alargamento do horizonte humano e incorporou vida à morte:

Incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa, tal deve ser a atividade dos construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que tem por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo, que portanto nos alçam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e sua própria derrisão (LEIRIS, 2001, p.75).

O entrelaçamento paradoxal entre vida e morte é algo não apenas presente nos temas e nos motivos relativos à poética de Cecília Meireles, mas também justifica a apropriada transtemporalidade do dizer poético que se mantém eficiente, por causa de seu aspecto lacunar e transitório: o poema revela de maneira indireta, porque sugestiva. E, assim a revelação poética é sempre outra. É uma constante nascente de significados a desvendar a complexa circunstância humana por imagens acrescentadas, a partir das quais o homem pode tangenciar o mundo e a si mesmo. Novamente: o poema é proposta de conhecimento e de reconhecimento. É a constante reativação de sentidos, perspectivas e olhares, porque o poema é um espelho que promove imagens fugazes.

Embora sejam fugazes, as imagens poéticas constituem objetos de conhecimento e de reconhecimento, porque reorientam a visão. Dessa forma, devido ao caráter propositivo de seu ofício, o poeta se coloca atuante frente à realidade em vigência. Com relação a Cecília Meireles, seu papel social é incontestável, como se mostrou anteriormente, a autora é legitimamente reconhecida pela manifestação da sua voz poética, suas visões de mundo e suas ações políticas e pedagógicas.

Segundo Dal Farra (2005, p. 335) a escritora, que nunca se espantou em perder, jamais poderia passar despercebida, pois: “nascida sob um signo a que nada faltaria para ser funesto, Cecília reconhece, nesse infortúnio, o sinal ativo de forças que lhe serão muito próprias, capazes de esclarecer o seu estar no mundo e a sua especificidade existencial”. E sobre a aptidão da alquimia poética ceciliana em nos revelar traços discretos do cotidiano, o filósofo Ângelo Monteiro declara:

A sensação provocada por sua poética é a de um encantamento não deste mundo, porém de uma fonte que, jorrando do imemorial, desperta-nos para latitudes ignoradas e jamais redutíveis ao peso do cotidiano. Numa poesia, cuja qualidade está além dos padrões de elegância costumeira e, por igual, da última onda de rupturas dos receituários mais recentes do novo, o moderno está sempre um pouco abaixo do eterno... E por isso ela se encontra, em seu caráter imprevisível e, portanto, não programático, dentro daquela ordem ideal preconizada por T. S. Eliot, sempre reajustável a cada contribuição original – diríamos originária – que venha para enriquecê-la. De modo que na indissolubilidade do seu tecido poético nunca tem vez a cansada discussão entre forma e fundo, tema e expressão propriamente artística (MONTEIRO, 2011, p. 94).

Talvez, a indissolubilidade do tecido poético ceciliano não se detenha apenas ao mundo material<sup>27</sup>, ainda que o influencie e encante de distintas maneiras. De acordo com as palavras da própria autora, a sofisticação linguística, utilizada como ferramenta de empreitada artística é efetiva para invadir o espírito humano: “Não estudo idiomas para falar, mas para melhor penetrar a alma dos povos” (MEIRELES, 1964, n. 630). Trata-se de sua pretensão perfeita e absoluta de poeta, que ousada como uma viajante abre esta porta além do mundo, mas não passa, porque lhe é proveitoso o umbral para ver sob outra perspectiva, ou simplesmente, para iluminar os caminhos ocultos e, dessa maneira, efetivar a consciência instauradora do artífice de espelhos:

Abro esta porta além do mundo, mas não passo.  
Basta-me o umbral, de onde se avista o ponto certo,  
O grande vértice a que sobe o olhar do mundo.  
Fala impossível. Que conversam, na onda insone,  
As formações de prata e sal que o oceano tece?  
(MEIRELES, 2017, p.288).

A fala impossível pode ser compreendida como o silêncio inescapável à compreensão plena sobre a condição humana, a qual se põe, ocasionalmente, em revelação poética. Além disso, não esqueçamos de que, conforme à teoria do simbolismo catóptrico, os espelhos distorcem e acrescentam, dando a conhecer por sugestão e fantasia: tal empreendimento também é inevitavelmente poético. Finalmente, ao conceber a atividade poética como um entendimento particular sobre o mundo e os modos de ser, é conveniente percebê-la como um instrumento óptico, destinado a inaugurar perspectivas inusitadas sobre as circunstâncias humanas, uma vez que: “Cada poeta é, no mundo, a grande voz que exprime a maneira de ser, de sentir e de pensar do seu povo” (MEIRELES, 1934 Apud GOUVÊA, 2001, p.61).

---

<sup>27</sup> Sobre a transtemporalidade poética, Cecil Bowra (1972, p. 156) afirma: “não se trata de uma permanência fria e inumana. A obra de arte tem sua vida própria que é mais vívida que a vida real”.

## 5 O POETA DIANTE DO ESPELHO DA PALAVRA POÉTICA: uma imagem da condição humana

*A poesia descerra o véu da beleza oculta do mundo  
e faz com que objetos familiares se apresentem como se não o fossem;  
recria tudo o que representa.*

Percy Shelley

*O espelho aprofunda o enigma  
O espelho devora  
a face.*

Orides Fontela

### 5.1 A CONTEMPLAÇÃO ESPECULAR DELINEADA EM VERSO: A lírica como um espelho deformante

A acomodação de imagens em superfícies refletoras é algo intrigante não apenas àqueles que precisam ver para crer, porém, especialmente, àqueles que necessitam distinguir, de maneira prática, as dimensões do elemento posto à vista. Considerando esse embaraço, muitos estudiosos e filósofos, em tempos remotos, se puseram diante dos espelhos com o objetivo de enumerar suas características, funções e seus potenciais resultados.

Na Antiguidade, Platão, Sêneca e Plutarco já asseguravam o caráter translúcido e cognoscente da natureza, que, ao ser disposta à refração, tornaria possível a obtenção de respostas às grandes perguntas sobre Deus, o mundo e o homem.<sup>28</sup> Essas respostas, por outro lado, não poderiam ser cognoscíveis de modo direto, já que conforme o filósofo idealista, a

---

<sup>28</sup> Personagens reconhecidos como Platão, Sêneca, Plutarco, etc. Haviam considerado a natureza como um grande espelho, cujo reflexo continha as respostas às grandes perguntas sobre Deus, o mundo e o homem (CIORDIA, 2009, p. 1).

visão, o único meio de encarar os refletores, se constitui como um sentido vulnerável, quando exposto a aparências distoantes da verdade. Outrossim, não apenas os refletores biológicos foram passíveis de condenação, mas também aqueles criados pelo engenho humano: os curiosos e intrigantes espelhos compostos por prata e vidro.

Baseando-se no exame das condições naturais representadas pelos fenômenos astronômicos sondados por Sêneca, o historiador Einar Mar Jónsson, em seu livro *Le Miroir: naissance d'un genre littéraire* (1995), fornece pertinentes contribuições sobre a função do elemento espelho atuante na percepção e projeção do mundo natural. Ao analisar as já mencionadas *Questões Naturais*, o teórico francês destaca duas distinções fenomenológicas oriundas do pensamento senequiano: os fenômenos reais e os fenômenos irrealis. Os primeiros se caracterizam por possuir impactos concretos na superfície física, como os meteoros (deixam rastros), os segundos apenas parecem ser reais, pois, embora sejam visíveis, não resguardam provas físicas e tácteis de que realmente existam, podendo muito bem configurarem uma ilusão.<sup>29</sup> Esse aspecto ilusório, predisposto à interposição de imagens e à vulnerabilidade dos olhos, entusiasmará a indagação sobre o papel especular em abastecer de incomuns perspectivas à unidade aparentemente resolvida da realidade, especialmente, tendo por base o confronto entre uma visão indireta (relacionada à reflexão e à refração) e uma visão direta (relativa aos corpos materiais e substanciais) (JÓNSSON, 1995).

Após se aprofundar nos estudos sobre as armadilhas das imagens e a fragilidade do olhar, o estudioso francês compreende o espelho como um instrumento de perspectiva indireta, ou seja, se trata de um utensílio desconciliador à proporção que revela algo oculto, que se encontra além da visão periférica: eis a atmosfera ambígua do refletor metálico que concentra a mistura entre a realidade e a fantasia. De modo semelhante ao fazer artístico, a imagem especular é passível de hesitação, uma vez que oferta simulacros da realidade dotados de uma falsa semelhança<sup>30</sup>, novamente, pondo em suspense a noção estável da realidade.

Decerto, o princípio da discórdia permanece sob o prisma de dois espelhos já mencionados nesse trabalho: o espelho da alma e o espelho modelar (JÓNSSON, 1995). Como já foi comentado, o espelho da alma se configura como o lugar da introspecção, da meditação profunda que anseia por uma imagem excedente à própria existência. O segundo espelho

---

<sup>29</sup> Sobre este aspecto, baseando-se em Sêneca, Einar Mar Jónsson destaca como os fenômenos reais os meteoros e como os aparentemente reais os arcos-íris: “[...] Sêneca estudou primeiramente as razões dos fenômenos ígneos da atmosfera, em seguida ele falou brevemente sobre os fenômenos reais (meteoros), e mais demoradamente sobre aqueles que não são algo além de simples aparências (arco-íris, etc.)” (JÓNSSON, 1995, p. 33).

<sup>30</sup> Conforme o segundo caso, a imagem especular pode ocasionar ao objeto uma condenação, já que ela é um simulacro, uma imagem irreal dotada, de alguma forma, de uma (falsa) semelhança (JÓNSSON, 1995, p. 61).

compreende o que está além do objeto de contemplação e, sendo assim, recolhe imagens acrescentadas e aperfeiçoadas. Logo, os dois espelhos são convenientes à suspensão da realidade, uma vez que seus efeitos se justificam mais pela sugestão do que pelo esclarecimento direto.

Com efeito, ao associar o simbolismo catóptrico<sup>31</sup> às teorias sobre ficção, Figueredo (2012, p. 12) pontua que “o espelho não duplica a imagem objetivamente, mas a condiciona a sua estrutura, oferecendo outra visão do objeto ou um novo objeto, assim como a ficção.” E, assim, o espelho, de modo análogo à ficção, sugere ao homem que a estabilidade da realidade é provisória, porque insinua a perspectiva do desvio, da não correspondência entre o objeto e a sua imagem. Então, o espelho, como os textos ficcionais, funciona como escultor do mundo natural, na medida que o suspende e o virtualiza, devido à concessão de uma outra perspectiva.

Ainda em tempo: recordemos que os gêneros miméticos-ficcionais ofertam uma outra perspectiva à realidade, justamente porque estabelecem um mundo particular arquitetado linguisticamente. Com efeito, a palavra-imagem não estabelece correspondências diretas ou resolutivas: de maneira similar ao componente esférico, o poema articula um conhecimento, uma revelação indireta e um mundo particular, daí a autossuficiência da poesia lírica como emanção literária.

A lírica, como foi discutido anteriormente, se constitui como um gênero literário capaz de ofertar imagens aperfeiçoadas à realidade e inaugurar outros modos de interpretar a realidade, dado que o poeta é um visionário. Orientado ao futuro, o poeta através de seus espelhos versificados propõe imagens que revelam aspectos relativos à condição humana, de modo indireto, porque o poema, assim como os espelhos, não é resolutivo: “o espelho como um analogismo da poesia sofre do evidente defeito de ter imagens fugazes” (ABRAMS, 2010, p.55). Entretanto, é essa incapacidade de se manter constante que garante o triunfo das imagens poéticas com relação ao imperialismo do tempo. Recordemos, o poema é significação nascente. E, sendo assim, a palavra-imagem não pode ser estática ou correspondente: é deformante.

Finalmente, o objetivo desse capítulo está pautado na demonstração relativa à aptidão do poema lírico em ofertar imagens que revelam indiretamente a condição humana. É válido lembrar que esse processo resulta na conversão do homem em imagem, em outro. Além disso, se trata de uma tarefa necessariamente reflexiva: se, por um lado, o poeta revela o homem, criando-o, por outro também se faz criação poética (PAZ, 2012), visto que o poeta, apesar de

---

<sup>31</sup> Essa nomenclatura pode ser encontrada na já mencionada obra de Jónsson (1995). O autor também diferencia Óptica de Catóptrica: a primeira se relaciona aos objetos reais, iluminados por raios visíveis; a segunda, se refere à deformidade do objeto, não ser mais o que era.

ter uma atuação divina (cria mundos) é também humano. Logo, ao desvelar a condição da existência humana, está também a desvendar a si mesmo – e, o movimento contrário também é realizável: ao colocar-se diante da palavra poética como o indivíduo que poetiza, também está a revelar a condição humana indiretamente através de si próprio, o que aliás, pode servir de imagem modelar àqueles que compartilham de semelhante situação. Então, uma vez que o poeta é um observador atento e trabalha com uma espécie de instrumento óptico, o poema é um espelho e o poeta o seu artífice. Assim, é pertinente observar por quais perspectivas o sujeito lírico se contempla diante do espelho da palavra-imagem, a partir da análise dos poemas florbelianos e cecilianos.

## 5.2 FLORBELA ESPANCA

### 5.2.1 Eu: *A Imagem Da Incompreensão Humana*

*Livro de Mágoas* (1919) foi o primeiro livro de poemas escritos por Florbela Espanca a ser publicado. Examinada por Raul Proença<sup>32</sup>, a obra dedicada ao pai e ao irmão surpreendeu e encantou a muitos em Portugal, esgotando-se rapidamente. Sob ecos do decadentismo<sup>33</sup>, o eu lírico, em tons pessimistas, reflete sobre a angústia da incompreensão, que constitui a indiferença dos olhares alheios, à medida que alimenta a nociva sensação de invisibilidade:

#### EU

Eu sou a que no mundo anda perdida,  
 Eu sou a que na vida não tem norte,  
 Sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
 Sou a crucificada ... a dolorida ...

<sup>32</sup> Conforme Junqueira (1992, p. 14), Raul Proença nesta época era o diretor adjunto da Biblioteca Nacional de Lisboa e mais tarde, em 1921, viria a fundar a *Seara Nova*.

<sup>33</sup> De acordo com Junqueira (2003, p. 17 grifos da autora) a produção literária de Florbela Espanca vincula-se: “[...] ora aos quadros do romantismo, ora aos do decadentismo-simbolismo; e há de outro modo, os que preferem apontar o *caráter de exceção* e a concreta situação de marginalidade literária que em Florbela são devidos a uma linguagem *singular*”.

Sombra de névoa ténue e esvaecida,  
 E que o destino amargo, triste e forte,  
 Impele brutalmente para a morte!  
 Alma de luto sempre incompreendida! ...

Sou aquela que passa e ninguém vê ...  
 Sou a que chamam triste sem o ser ...  
 Sou a que chora sem saber porquê ...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,  
 Alguém que veio ao mundo pra me ver  
 E que nunca na vida me encontrou.

(ESPANCA, 2015, p. 127)

O soneto apresentado acima dispõe de estrofes com rimas interpoladas e cruzadas. As interpoladas registram adjetivos femininos: “perdida”, “dolorida”, “esvaecida” e “incompreendida”, os quais revelam o gênero feminino da voz poética que assume as palavras do texto. A recorrência do verbo “ser” munido das desinências número-pessoais de primeira pessoa do singular parece indicar, enfaticamente, de quem parte as palavras proferidas: trata-se da primeira pessoa do discurso “eu”, que também intitula o poema. Por meio das excessivas descrições, o poema configura uma atitude de reconhecimento, no sentido da busca pela compreensão de uma existência.

O poema seria uma tentativa de responder à caótica pergunta “quem sou eu”, à proporção que tenta distinguir a essência do sujeito em contemplação. Considerando que a palavra-imagem promove a revelação da condição humana, o eu lírico ao colocar-se diante das palavras motivadas, tem a possibilidade de se converter em imagem, de se tornar outro e, assim, se reconhecer por outra perspectiva. Logo, o poema atua como um espelho direcionado ao discernimento interior, por meio de uma meditação profunda acerca da condição humana. E, por ofertar uma via indireta de percepção interior, o poema funcionaria em conformidade ao espelho da alma.

Como já se discutiu anteriormente, o espelho da alma não é conciliador, porque assim como a poesia, o espelho arranja imagens fugazes, uma vez que é uma fonte de sugestão e de significados nascentes. Destarte, o eu lírico na tentativa de encontrar uma imagem plena de seu estado, apenas se depara com: “a sombra de névoa, ténue e esvaecida”, culminando na possibilidade de converter-se em uma imagem maior: uma visão onírica. E, por conta dessa mesma natureza utópica e impalpável do sonho, sua sina é não conhecer-se plenamente: seja pelos seus próprios olhos e perscrutação autocentrada, seja pelos olhos de outro alguém, porque

não é facultado aos homens a consciência e o domínio pleno de sua existência. Então, o que resta ao indivíduo são as hipóteses, nunca as certezas.

O “talvez” concernente ao desencontro e à insatisfação perante os mistérios e as lacunas do existir. Entretanto, é justamente graças à manutenção da dúvida e da hesitação existenciais que o indivíduo se põe diante de si mesmo, por meio de introspecções pontuais e profundas. Esse movimento circular e permanente é fundamental ao lampejo de significados nascentes por meio de imagens maiores que a própria existência habitual e conformada. Nos tempos modernos, é costumeira a percepção de perda, melancolia e frustração, uma vez que esses substantivos constituem predicativos conformes à condição desnordeada do indivíduo moderno, cuja essência parece se afigurar à “alma de luto sempre incompreendida” que o destino “amargo, triste e forte impele brutalmente para a morte”, para o imperioso fim dos tempos.

Entretanto, não é assim que o eu lírico termina sua contemplação. Não é com a morte, que é solidária ao aspecto do nada e do ausente, mas sim com a possibilidade do sonho, de ser uma imagem maior e melhor do que a encontrada na realidade. E, mesmo que o eu lírico não corresponda à imagem ideal e, por isso não seja encontrado e se mantenha no campo da projeção, o efeito propositivo se instaura, através da constatação relativa à alternativa de tornar-se outro, de tornar-se imagem acrescentada e, em certa medida, mais viva por ser mais enlevada do que a cravada situação real. Destarte, o eu lírico encerra o seu canto, concedendo à sua conversão em imagem, o preço de sua liberdade e de possibilidade de encontros e de entendimentos.

Finalmente, o eu lírico sobrevive como a visão idealizada que alguém sonhou. E essa condição imaginária parece ser melhor do que a sua condição real. Essa abstração é solidária à uma introspecção acentuada, que por sua vez, é solidária ao espelho espiritual, entendido como um elemento instaurador de perspectivas implícitas. E, assumindo a imagem poética como reveladora da condição humana e como a potencial conversora do sujeito em imagens acrescentadas, porque, recordemos: o poema não ofertas imagens simétricas à realidade, semelhante aos espelhos da ficção, transporta o indivíduo para outro lugar: além da realidade de si mesmo.

Portanto, partindo de uma meditação profunda, que exige o enfrentamento de si mesmo, a fim de encontrar perspectivas não convencionais, o eu lírico florbeliano se configura como imagem da constituição existencial do indivíduo moderno deslocado ao colocar-se diante do espelho. Outrossim, não esqueçamos que essa situação é imaginária, dado que o poema é um produto imaginário e, assim, disponibiliza uma imagem à vida, uma imagem arquitetada linguisticamente pelo poeta que comunica através do eu lírico (ser de papel, representativo).

Por conseguinte, o poeta se postou perante o espelho da palavra, perante o poema, e confeccionou uma imagem modelar, porque se constituiu (se constitui) como objeto de reconhecimento relacionado à existência humana que é por natureza deveras incompreendida. Logo, parece ser facultado ao indivíduo moderno, melancólico e deslocado, verificar-se diante da palavra-imagem elaborada pelo poeta.

### 5.2.2 Cegueira Bendita: A Contraditória Imagem Do Poeta Desnorteado

#### CEGUEIRA BENDITA

Ando perdida nestes Sonhos verdes  
De ter nascido e não saber quem sou,  
Ando ceguinha a tactear paredes  
E nem ao menos sei quem me cegou!

Não vejo nada, tudo é morto e vago...  
E a minha alma cega, ao abandono  
Faz-me lembrar o nenúfar dum lago  
’Stendendo as asas brancas cor do sono...

Ter dentro d’alma a luz de todo o mundo  
E não ver nada nesse mar sem fundo,  
Poetas meus irmãos, que triste sorte!...

E chamam-nos a nós Iluminados!  
Pobres cegos sem culpas, sem pecados,  
A sofrer pelos outros ’té à morte!

(ESPANCA, 2015, p. 87)

“Cegueira bendita” é um poema publicado no livro *Trocando Olhares* (1915-1917). O soneto composto por rimas alternadas nas primeiras estrofes e emparelhadas nas últimas, traz um título bastante insólito aos olhos comuns: cegueira bendita. Ao considerar a menção explícita à condição iluminada de poeta “e chamam-nos a nós iluminados!”, o eu lírico assume a cegueira como um modo de enxergar além, de vislumbrar as artimanhas do visível e do invisível.

A cegueira, é, então, o atributo necessário para conhecer indiretamente, pois é preciso repousar a vista, com o propósito de enxergar o que os outros não veem. Além disso, é

necessário aprimorar a visão, com o objetivo de desenvolver um modo particular de apreender a realidade. Refinar os modos de ver se estabelece como uma atividade no escuro (é vendada), uma vez que encontrar uma maneira não acostumada de olhar, implica a renúncia de imagens habituais. Então, é recomendado reorientar a visão, porque assim, se torna possível a revelação de aspectos implícitos à condição humana.

Com efeito, não esqueçamos de que a mente do poeta é um projetor luminoso e não apenas reprodutora do mundo empírico. Por conseguinte, o poeta necessariamente avista o que os outros indivíduos não conseguem ver, porque na busca pelo entendimento dos homens e do mundo, instaura significados e estabelece imagens acrescentadas. Fabrica um mundo particular, imagens- modelos. É um visionário e, justamente por isso, a realidade não lhe basta e, às vezes, não lhe convém. Daí que o eu lírico, assumindo a condição de poeta, se encontre perdido e tateante em um mundo que não lhe apresenta imagens satisfatórias. É preciso esquivar o olhar e investir em uma outra perspectiva, um outro caminho, porque ao revelar as circunstâncias implícitas do mundo e dos homens, o poeta pode reconhecer e retomar a sua condição de artífice de instrumentos ópticos.

Logo, ele pode ser entendido como um cego iluminado: cego porque vê de modo avesso ao convencional e, iluminado, porque a palavra-imagem confeccionada por ele, inaugura perspectivas indiretas sobre a realidade e a condição dos homens (sua mente é projetiva e, assim, o poema propõe, através de recursos linguísticos e imagéticos). Então, a aparente cegueira pode converter-se em uma maneira não acostumada de designar o mundo, através das “palavras articuladas”.

Além disso, o poema também traz à tona a situação contraditória dos artífices de espelho: a de esclarecer os sentimentos e perspectivas alheias, ofertando-lhe imagens, enquanto o entendimento concernente às suas necessidades se mantém obtuso: “Ter dentro d’alma a luz de todo o mundo/ E não ver nada nesse mar sem fundo,/ Poetas meus irmãos, que triste sorte!...”, destarte, como o poeta pode ser eficiente em promover imagens modelares à existência humana, se ao mesmo tempo diante de si mesmo se encontra perdido, difuso, um mistério? O que sucede é que a premissa de fabricar espelhos e, conseqüentemente imagens ao mundo, é tornar-se imagem, converter-se em outro a cada instante e, obter como efeito uma imagem fugaz, reveladora, mas não estável. É por isso que o eu lírico representando a condição de poeta se observa como um desnordeado, um tateante.

Ademais: o movimento de tornar-se outro e de ser imagem, também pode ser entendido como uma forma de empatia diante da realidade e dos indivíduos circundantes. Poesia também é alteridade, uma vez que se colocar no lugar do outro é também imaginar-se outro, no sentido

de permitir ser alguém diferente de si: “pobres cegos, sem culpas, sem pecados/A sofrer pelos outros 'té à morte!”. Destarte, o poeta é um indivíduo simpático à atuação, dado que precisa esquecer de si mesmo e de suas próprias necessidades, a fim de melhor compreender a condição humana e, indiretamente, a sua própria situação existencial. Finalmente, esse parece ser o requisito dos artífices de espelhos: propiciar uma revelação indireta da condição humana, por meio de imagens acrescentadas, porém conservar-se como um cego bendito, sempre disposto a reabrir os olhos e instaurar uma perspectiva encabulada à realidade, um mundo particular.

### 5.2.3 Poetas: A Imagem Da Condição Espiritual Dos Artífices De Espelhos

#### POETAS

Ai as almas dos poetas  
 Não as entende ninguém;  
 São almas de violetas  
 Que são poetas também.

Andam perdidas na vida,  
 Como as estrelas no ar;  
 Sentem o vento gemer  
 Ouvem as rosas chorar!

Só quem embala no peito  
 Dores amargas e secretas  
 É que em noites de luar  
 Pode entender os poetas

E eu que arrasto amarguras  
 Que nunca arrastou ninguém  
 Tenho alma pra sentir  
 A dos poetas também!

(ESPANCA, 2015, p. 23)

“Poetas” constitui um poema também publicado em *Trocando Olhares*. Novamente, o eu lírico aprecia a condição de poeta como um ser incompreendido, perdido e melancólico. Entretanto, a diferença principal desse texto, com relação ao anterior, é a ênfase concedida ao

aspecto espiritual, à alma dos poetas. Com efeito, a apreciação sobre o desempenho do espírito poético perante o mundo se constitui como objeto de consideração do eu lírico: “Andam perdidas na vida,/Como as estrelas no ar;/Sentem o vento gemer/Ouvem as rosas chorar!”.

Por conseguinte, a situação espiritual do indivíduo que escreve poemas é moldada por uma aptidão em ouvir e sentir as circunstâncias do mundo natural, atribuindo uma espécie de personificação a este, como se a natureza fosse capaz de imitar as atitudes humanas. Contudo, o sujeito que é capaz de perceber os detalhes do mundo afora, não consegue ser compreendido por essa realidade exterior: “Ai as almas dos poetas/Não as entende ninguém”, logo, os escritores de poemas portam essências que resistem à compreensão habitual e circundante: o mundo externo não é medida para o poeta, entretanto, pode ser (re)dimensionado por ele.

Aliás, o eu lírico indica um meio de reconhecimento espiritual dos poetas: a carga sentimental amarga e secreta, que apenas os “eleitos” podem suportar. E, mais uma vez, o mundo não é medida para os poetas, dado que são seres desmedidos, porque sustentam o desconforto de pensar e sentir as circunstâncias do mundo e dos homens e, assim, atribuir-lhes significados: “Só quem embala no peito/Dores amargas e secretas/É que em noites de luar/Pode entender os poetas”. Logo, conforme os versos dispostos acima, o caráter espiritual do indivíduo que escreve poemas é taciturno, uma vez que elaborar poemas reivindica uma meditação profunda sobre a realidade, descortinando o que há de secreto (o que os outros não veem ou sentem).

E, novamente o poeta é um indivíduo que provém a realidade de significados implícitos e de imagens acrescentadas, porque busca pelo entendimento substancial do mundo e dos seres, mesmo que essa atitude o converta em um sujeito desajustado ao mundo por instituir-lhe outros modos de ver e, assim ampliar as consciências e a sensibilidade humanas. Dessa maneira, o espírito poético é propositivo, porque oferta imagens ao mundo, embora não seja hábil em desvendar a si mesmo, a não ser que se depare com alguém que se encontre com o mesmo desacerto: “E eu que arrasto amarguras/ Que nunca arrastou ninguém/ Tenho alma pra sentir/A dos poetas também!”. Ou seja: os poetas se compreendem, pois é necessário o compartilhamento de uma mesma situação espiritual, dedicada a compor imagens ao mundo. E mais, a atitude de reconhecimento entre os poetas é essencialmente reflexiva: o poeta realiza uma imagem de si mesmo, dado que o mundo não lhe cabe.

Assim, entendido como aquele que confecciona e manipula instrumentos ópticos, o poeta está destinado ao oferecimento de imagens fugazes à condição dos homens, dos outros. Porém, com respeito à revelação de sua própria condição, o mundo exterior e o olhar acostumado da sociedade não parecem lhe bastar, então, o poeta se põe diante de si mesmo,

diante de poetas, a fim de esclarecer a sua própria condição espiritual: há uma troca entre os espelhos, entre os reflexos de uma semelhante condição.

Portanto, esse poema se estrutura a partir de um artifício especular de conhecimento e reconhecimento, dado que à proporção que o eu lírico tenta entender o estado espiritual dos poetas, está a conhecer o seu próprio estado, a se reconhecer. Considerando que o discernimento proposto pelas palavras articuladas é essencialmente imagético, ao elaborar uma imagem do estado espiritual dos poetas, está a articular uma imagem relativa à sua própria condição. E, assim a identificação entre os poetas e o eu lírico se pauta em um intercâmbio de imagens, ou melhor, em uma troca sinuosa de reflexos, visto que, se por um lado, o eu lírico elabora uma imagem relacionada ao caráter espiritual do poeta, por outro lado, esse reflexo espiritual também serve de modelo a ser seguido pela voz lírica, que ao enfrentar essa imagem, reconhece os detalhes, nos quais se baseiam sua própria condição espiritual.

Finalmente, esse poema é um espelho, dado que se estabelece como uma via indireta de conhecimento e do reconhecimento, relativos à condição espiritual de poeta. Ao conferir uma imagem aos poetas, o eu lírico também se converte em imagem: se reconhece como outro, como poeta, porque uma perspectiva sobre sua condição particular lhe é lançada, a partir de um jogo de reflexos. Mais uma vez, o poema é um espelho, porque se constitui como um instrumento de avaliação humana: espiritual e modelar.

#### **5.2.4 Tortura: *O Poema Como Espelho Deformante***

##### **TORTURA**

Tirar dentro do peito a Emoção,  
A lúcida Verdade, o Sentimento!  
– E ser, depois de vir do coração,  
Um punhado de cinza esparso ao vento! ...

Sonhar um verso de alto pensamento,  
E puro como um ritmo de oração!  
– E ser, depois de vir do coração,  
O pó, o nada, o sonho dum momento ...

São assim ocos, rudes, os meus versos:  
Rimas perdidas, vendavais dispersos,

Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,  
O verso altivo e forte, estranho e duro,  
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!

(ESPANCA, 2015, p.130)

“Tortura” é um poema que se encontra presente em *Livro de Mágoas*. O soneto apresenta como tema a situação torturante que o eu lírico, assumindo-se como poeta, se depara ao tentar versificar a lúcida verdade interior. Com efeito, a tradução plena do estado espiritual do poeta é inalcançável, dado que apenas se efetiva no âmbito da projeção, da idealização, do sonho: “Sonhar um verso de alto pensamento, /E puro como um ritmo de oração! /– E ser, depois de vir do coração, / O pó, o nada, o sonho dum momento...”. Ao sair do coração, do campo do abstrato e insondável em direção ao tratamento linguístico, visto que o idioma constitui uma das principais maneiras de representar o mundo exterior e as disposições interiores, o objeto a ser representado se modifica, dito de outra maneira, torna-se outro (se perde), justamente porque se faz linguagem, e com relação ao poema: se faz palavra-imagem. E assim, se instala o princípio da discórdia entre o que se encontra no coração (interior) e o que se apresenta no papel (poema), ou entre o que se sente e o que se representa por meio das palavras articuladas.

A tortura é então a hesitação eminente do poeta diante da palavra, ou melhor, diante do espelho da palavra poética, porque em lugar de ofertar uma imagem correspondente à sua condição espiritual e, ser um espelho puro da alma (semelhante ao que discutimos sobre o espelho das Sagradas Escrituras), o espelho do poema é inevitavelmente deformante, porque acrescenta. O espelho do poema instaura significados nascentes à medida que projeta imagens fugazes e, assim, revela indiretamente a condição humana, paralelamente, a condição de poeta que também é humano. Por conseguinte, o poema é um espelho que escapa ao seu artífice, porque o supera e apenas pode lhe ofertar imagens acrescentadas das circunstâncias humanas próprias e alheias.

Outrossim, ao observar o caráter de intransigência e de dispersão das palavras erguidas: “São assim ocos, rudes, os meus versos:/ Rimas perdidas, vendavais dispersos, /Com que eu iludo os outros, com que minto!” , o poeta admite que confecciona instrumentos de desvio e de ilusão, ou seja, que não correspondem à realidade. Por consequência, há a sugestão de que o poema é uma totalidade criada, um mundo em si mesmo, ou seja, um “vendaval disperso” e,

mais uma vez, escapa ao seu criador. E mais: o poema por ser palavra erguida e motivada jamais pode se equiparar a qualquer tipo de submissão, uma vez que o poeta “liberta a matéria-prima” e, esta se torna, necessariamente, plurissignificativa.

Finalmente, o eu lírico lança o seu último desejo irrealizável: “Quem me dera encontrar o verso puro,/ O verso altivo e forte, estranho e duro,/ Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!”. Encontrar versos correspondentes e adaptados ao estado espiritual do sujeito que escreve poemas é um empreendimento contrário à natureza poética, dado que os poemas instauram significados e imagens nascentes: o poema é propositivo, deformante e não proporcional. Por conseguinte, a inescapável tortura dos artífices de espelho é perder-se entre os seus próprios espelhos.

### 5.3 CECÍLIA MEIRELES

#### 5.3.1 Retrato: *A Imagem Da Efemeridade Da Condição Humana*

##### RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

(MEIRELES, 2017, p. 250)

O livro *Viagem*, de Cecília Meireles, publicado em 1939, e curiosamente, dedicado aos amigos portugueses, revela a maturidade da escritora em sondar o interior humano, por meio da

interposição de imagens, cores e sons, arranjados sob uma destreza linguística que delegou à obra, o prêmio Olavo Bilac de poesia, da Academia Brasileira de Letras em 1938. “Retrato” é o nome do quarto poema do livro.

Embora no poema composto por três estrofes e doze versos não se verifiquem rimas estabelecidas, a musicalidade, característica marcante da poética cecilianiana, se faz presente através da repetição de certas estruturas, como “eu não tinha”, “assim” e “tão”. Essa recursividade entre termos posicionados de forma estratégica contribui para a progressão de tom e de sentido à contemplação de si, realizada pelo eu lírico que se coloca perante ao espelho.

É oportuno perceber que o espelho, diante do qual o eu lírico se encontra, é não correspondente: surpreende o sujeito porque revela uma imagem insólita: “Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/nem o lábio amargo.” E, assim, o eu lírico se depara com alguém distinto do que costumava ser, a partir da observação dos aspectos físicos que ganham contornos sentimentais, como se o estado espiritual se materializasse nas características físicas. Trata-se, portanto, de uma percepção reorientada, estabelecida pelo enfrentamento especular.

Ainda sobre o prisma da não correspondência, o espelho se estabelece como um instrumento de revelação inesperada, como um arauto de uma consciência há muito negligenciada: “Eu não tinha estas mãos sem força,/ tão paradas e frias e mortas;/ eu não tinha este coração/que nem se mostra.”, dado que solidário à uma meditação profunda, o espelho pode instituir uma outra perspectiva de visão e, assim, encaminhar o indivíduo que se contempla ao que se encontra imperceptível por uma vista cansada: o coração que se esconde, que é atropelado por exigências práticas e objetivas. Essa imagem, aliás é pertinente à situação relativa à condição do sujeito moderno, que negligencia suas vontades e sentimentos, com o propósito de se adaptar ao mundo que lhe cerca. Entretanto, no momento em que o indivíduo decide se demorar diante de si mesmo, portando um espelho, percebe que não se conhece, percebe o quanto se tornou outro, o como a realidade, em suas influências sociais, temporais e espaciais lhe fez outro, quando comparado à imagem que costumava ter de si mesmo.

Mais uma vez, o espelho se constitui como um instrumento de revelação indireta, porque instaura perspectivas à proporção que deforma. Então, é objeto de conhecimento: “Eu não dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil” e, nesse sentido, desvela a efemeridade da condição dos homens modernos. É impossível se conservar em uma modernidade líquida, pois viver é adaptação, adaptação inconsciente. É por isso que o eu lírico,

que representa as circunstâncias existenciais do indivíduo moderno, não se encontra nos espelhos, porque o espelho é uma via de reconhecimento indireto à essência extraviada.

Outrossim, é oportuno perceber que esse discernimento acerca da condição do homem moderno se efetiva em linguagem poética, em palavra-imagem. E, sendo assim, o poema se constitui como uma imagem modelar às subjetividades modernas, porque funciona como um meio de conhecimento e de reconhecimento. E, esse discernimento é direcionado à consciência, no sentido de retomada, então, o aspecto modelar tangencia o essencial, com o objetivo de compor uma imagem acentuada, relativa à existência humana. Por conseguinte, o ofício poético é conveniente à manutenção de espelhos (imagens acentuadas), em que o poeta se faz outro (imagem), ao assumir a conduta do indivíduo moderno para melhor esclarecê-la, através da voz do eu lírico. Finalmente, “Retrato” é uma imagem modelar conduzida por um artífice de espelhos.

### 5.3.2 Motivo: *O Reconhecimento Da Condição De Poeta*

#### MOTIVO

Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,  
- não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
- mais nada.

(MEIRELES, 2017, p. 245 -246)

“Motivo” é um dos poemas também pertencentes ao livro *Viagem*, publicado em 1939. O poema apresenta rimas externas e alternadas, o que garante os seus efeitos sonoros. O eu

lítico, assumindo o lugar de poeta, busca compreender a sua condição, à medida que a justifica: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta.”, logo o motivo de cantar está pautado na existência do instante e na completude da vida. O instante se caracteriza por ser um momento particular numa sucessão temporal e, não esqueçamos que o tempo é uma unidade de medida criada e utilizada pelos homens, com a finalidade de definir os dias, as noites, os anos; em outras palavras: a vida. Sendo assim, o poeta canta porque tudo o que se insere na sucessão temporal é possível de ser cantado, porque existe, uma vez que o tempo se materializa na existência.

A realidade se estabelece por tempo e espaço, por conseguinte, pode motivar uma canção. E mais: tendo em vista que o poeta é um atento observador do mundo empírico, cada instante peculiar dessa realidade apreciada pode ser rerepresentado por palavra-imagem. É justamente esse caráter propositivo do poema, em ofertar imagens aperfeiçoadas, que viabiliza a independência do poeta: sua existência se completa, porque lhe é permitido proporcionar significados nascentes ao seu redor, então, a tristeza ou a alegria pouco lhe convém, dado que são apenas estados emocionais a serem harmonizados linguisticamente. Recordemos: se esse mundo não lhe basta, o poeta pode criar outros.

Além disso, o eu lírico aponta um laço de fraternidade entre o poeta e os elementos fugidios: “Irmão das coisas fugidias, / não sinto gozo nem tormento. /Atravesso noites e dias/ no vento.” É válido recordar também que o espelho é um objeto escorregadio, porque oferece imagens deformantes, não correspondentes. A ficção e a fantasia também estão associadas à ideia de escapismo, porque sugerem. Então, o poeta é fraterno à imaginação e a proposição significativa, porque lhe permite driblar a realidade. E, mais uma vez, é independente: não sente tormentos, atravessando os instantes (dias e noites), com a leveza de sua pluma.

Posteriormente, o eu lírico acrescenta à sua situação obstinada, algumas incertezas: “Se desmorono ou se edifico, / se permaneço ou me desfaço, /- não sei, não sei. Não sei se fico / ou passo.”. Essa incerteza diante de sua própria sina ilustra a disposição, pertencente ao sujeito que escreve poemas, em tornar-se outro, converter-se em imagem, com o propósito de melhor descortinar as perspectivas implícitas da condição humana. O poeta se encontra à deriva no momento da criação, seus sentimentos e intenções pouco importam, são acessórios, tendo em vista que sua concentração se volta à operação linguística.

Sobre esse aspecto de manusear as palavras e compor um poema como totalidade criada, o eu lírico anuncia, finalmente: “Sei que canto. E a canção é tudo. /Tem sangue eterno a asa ritmada. / E um dia sei que estarei mudo: / - mais nada.”. Com efeito, cantar é a

justificativa da condição de poeta e, a canção como um mundo autossuficiente: é tudo, porque a palavra imagem tem pulso firme, é palavra erguida e propositiva a instaurar perspectivas encabuladas da realidade. A asa ritmada é, por isso eterna: seu voo não se dimensiona, ao ponto de superar o próprio poeta que um dia, enfrentará o silêncio irremediável inerente à sua condição humana. Por fim, “Motivo” se constitui como uma imagem modelar relativa à condição de poeta como um indivíduo disposto a cantar as circunstâncias da vida humana.

### 5.3.3 Tempo Viajado: *Uma Imagem Da Fragilidade Da Vida*

#### TEMPO VIAJADO

Dos meus retratos rasgados  
me recomponho,  
com minhas espumas de acaso,  
meus solos vivos de fogo.

Muito se sofre.  
As doces uvas sabem a enxofre.

Vulcões mordem as raízes  
das minhas plantas.  
Em barcos postos a pique,  
nafragaram minhas lembranças.

Dizei-me por que lugares  
que pastores pastoreiam  
até sempre estas saudades  
a mim mesma tão alheias.

Muito se pena.  
E vimos na areia morrer a sirena.

Procuro pelo meu rosto  
o tempo que se desprende.  
Que agulhas de desencontro  
separaram minha gente?

Dos meus retratos rasgados  
me levanto.  
E acho-me toda em pedaços,  
e assim mesmo vou cantando.

Muito se perde:  
pela terra negra ou pela água verde.

(Se Deus agora me visse,  
abaixaria seus olhos  
e ficaria mais triste.)

(MEIRELES, 2017, p. 616-617)

Em “Tempo Viajado”, poema publicado em *Retrato Natural* (1949), o eu lírico se depara com os pedaços de sua imagem esfacelada. Diante de um cenário tão confuso, o eu lírico pretende se recompor: “Dos meus retratos rasgados/me recomponho, /com minhas espumas de acaso, /meus solos vivos de fogo”. Essa reconciliação de fragmentos ilustra o anseio por uma reordenação de perspectivas, com o objetivo de conseguir uma imagem aperfeiçoada, recomposta de si. Também é perceptível que essa reorganização se viabiliza por meio do acaso e do entusiasmo, aliás, encaminhamentos contrários, embora complementares: é preciso ter coragem, “um solo vivo de fogo”, a fim de se lançar ao acaso da recomposição da vida em desarranjo. Além disso, reordenar a vida exige um momento de meditação interior como uma via de se encontrar conforme outra perspectiva: para refazer-se é preciso desfazer-se, mas antes de tudo, é fundamental confrontar a si mesmo.

Posteriormente, o eu lírico contempla a desordem do mundo, materializada em navios afundados e em uma natureza deteriorada, como se essa estivesse incidida nas nuances de seu estado espiritual de nostalgia e transitoriedade: “Muito se pena”, “Muito se sofre” e “Muito se perde”. Por conseguinte, o que se mantém estável ao eu lírico é a imprevisibilidade, uma vez que ele não é apenas espectador, mas constituinte desse horizonte embaraçoso: “Vulcões mordem as raízes / das minhas plantas. /Em barcos postos a pique, /naufragaram minhas lembranças.” E, assim, o sujeito do poema segue sem rumo, sem lembranças, sem chão, porque precisa reestabelecer-se (está disperso, como os retratos rasgados).

Em meio a apreciação sintomática de uma situação desgovernada, o eu lírico questiona pela presença daqueles que deveriam comandar eternamente os sentimentos que lhe são alheios: “Dizei-me por que lugares /que pastores pastoreiam /até sempre estas saudades /a mim mesma tão alheias.” E, assim o eu lírico ao buscar por orientação e explicações, se mantém hesitante diante da contemplação desse universo descomposto: uma vez que está desencontrado, carece de um recurso de recomeço. Mantém-se distante (alheio) à proporção que intenciona recompor as imagens fragmentadas, conferindo-lhes um sentido mais integrado possível, uma vez que são apenas as frações das suas imagens que lhe restam como tentativa de reconhecimento.

Com efeito, em: “Dos meus retratos rasgados /me levanto. /E acho-me toda em pedaços, / e assim mesmo vou cantando.”, o eu lírico converte as imagens parceladas em lastro (porque, mais uma vez, a instabilidade da situação é o elemento de constância) e, se ergue dessas figuras dispersas que fundamentam sua condição. E, além disso, a canção se conserva: é outro modo de obstinação defronte ao caos circundante. Recordemos que o poeta elabora canções propositivas e norteadoras. E, que a poesia é capaz de transmutar o homem em imagem, torná-lo outro, menos incompleto, dado que oferta imagens acrescentadas.

Destarte, o eu lírico se apropria da canção como uma potencialidade, favorável à reordenação compulsória da desajustada condição humana. E, se o eu lírico toma posse da canção e de sua habilidade propositiva, se encarrega da condição de poeta, no sentido de, distinguir uma imagem acrescentada, através da recomposição relativa a um estado disperso e, assim, propor uma nova ordem, um novo mundo a si mesmo. Novamente: “a canção é tudo”.

Finalmente, é essa condição de desarranjo que está posta em palavra-imagem. Uma situação pertinente à condição humana, e sendo assim, os indivíduos podem conhecer e se reconhecer nessa imagem aperfeiçoada de um estado espiritual deveras conveniente ao mundo moderno. E, uma vez mais o poema se estabelece como um espelho, não apenas espiritual, dado que distingue uma situação interior, mas também como um espelho modelar, uma vez que projeta uma imagem arquitetada linguisticamente, relacionada à essa circunstância, com o propósito de instituir-lhe significados nascentes.

#### **5.3.4 Pastora Descrida: *A Imagem Da Condição Vacilante Dos Pastores De Sonhos***

##### **PASTORA DESCRIDA**

Eu, pastora, que apascento  
estrelas da madrugada  
pelas campinas do vento,

fui falar ao eco antigo,  
a cuja voz fui criada,  
e que supus meu amigo.

"Sou sempre a de antigamente",  
murmurei-lhe, enternecida.

E ele anunciou longe: "Mente!"

Mas era a minha verdade  
e, vendo-me assim descrida,  
padei com a falsidade.

"Eco amigo, eu não te iludo:  
pastora sou destes prados  
onde se confunde tudo;

mas sou de ontem e de agora,  
dentro dos despedaçados  
instantes de nenhuma hora...

A amargura não me aumentes..."  
E o eco antigo, infiel e exato,  
repetiu-me perto: "Mentes..."

Vergada em móveis espelhos,  
vi nas águas meu retrato,  
chorei sobre mim, de joelhos.

Mas o gado que pascia  
pelas colinas da aurora,  
mascando as margens do dia,

veio a mim sem que o esperasse,  
lambeu-me os olhos de outrora,  
- reconheceu minha face.

(MEIRELES, 2017, p. 677-678)

“Pastora descrida” é um poema que também se encontra publicado em *Retrato Natural* (1949), em que o eu lírico assume os contornos de uma pastora de fantasias, dado que “apascenta as estrelas da madrugada pelas campinas do vento”, o que é um desígnio conveniente àqueles que se permitem enxergar perspectivas além da realidade habitual. Aliás, a observação atenta de estrelas e do universo em si, é um ato meditativo, a partir do qual o homem percebe sua pequenez perante a criação e, justamente, é essa consciência que é disposta a imaginação, como uma tentativa de alcançar horizontes distintos. Essa apascentadora de estrelas, por sua vez, parece ter sido conduzida pelo eco antigo, uma vez que é uma criação deste: “Eu, pastora, que apascento /estrelas da madrugada / pelas campinas do vento, /fui falar ao eco antigo, /a cuja voz fui criada, /e que supus meu amigo.”

O eco, tradicionalmente, se caracteriza por ser a reflexão sonora da própria voz. Assim sendo, a voz familiar se escuta por outra maneira, de outro modo. É outra. E, é essa voz intrusa e, ao mesmo tempo, familiar que responde à pastora: ““Sou sempre a de antigamente”, / murmurei-lhe, enternecida. /E ele anunciou longe: "Mente!"”, como se respondesse ao questionamento relativo à manutenção de sua essência, o eu lírico replica positivamente,

porém, com hesitação, através de um brando murmúrio. E, o eco, como uma outra versão de sua voz, lhe anuncia “mente” (um verbo), que é retirado do advérbio “antigamente”. Assim, lhe mostra uma verdade implícita, por não ser aceita: uma pastora de fantasias jamais poderia se conservar a mesma, dado que seu ofício não lhe permite uma atitude estática perante o mundo. Por isso que sua resposta ao eco é flexível e vulnerável.

Por conseguinte, o eu lírico se observa por outra perspectiva, ou seja, aquela que lhe foi apresentada pelo eco antigo: “Mas era a minha verdade / e, vendo-me assim descrida, /padei com a falsidade”. Com efeito, a manutenção de uma conduta é solidária ao pastoreio comum, devido às ações repetitivas, pois pastorear é uma espécie de ritual. E, essa pode ser “a verdade” desejada pela pastora, porém, não nos esqueçamos de que se trata de uma pastora de sonhos e de fantasias e, sendo assim, seus componentes de ofício possuem uma natureza livre, porque propositiva. É esse paradoxo que faz a pastora hesitar: sua tarefa jamais pode se realizar do mesmo modo e, assim, suas atitudes e modos de apreensão não podem ser habituais.

Entretanto, o eu lírico resiste à essa outra possibilidade de ser e, tenta se conservar: ““Eco amigo, eu não te iludo: /pastora sou destes prados /onde se confunde tudo; /mas sou de ontem e de agora, /dentro dos despedaçados /instantes de nenhuma hora... / A amargura não me aumentes...””, em que a pastora tenta assumir uma posição intermediária, com a finalidade de se manter fiel à sua verdade, ao seu modo de apreciar sua própria situação. Logo, se por um lado é a responsável por conduzir prados onde acontece a confusão de tudo, o que caracteriza a atribuição norteadora do pastoreio, por outro lado a pastora não consegue delimitar a existência de si mesma: está à deriva e em lugar nenhum. Situação, à qual o eco antigo, infiel e exato responde: “Mentes”, um verbo, retirado de outro verbo “aumentes”. E, que mais uma vez busca instaurar um outro significado às especulações da pastora acerca de sua condição.

Posteriormente, a pastora se coloca diante dos móveis espelhos: “Vergada em móveis espelhos, /vi nas águas meu retrato, /chorei sobre mim, de joelhos.”. Os espelhos, assim como o eco, têm a habilidade de propor revelações implícitas à condição humana, justamente, porque propõem o reencontro consigo mesmo, a partir de outros ângulos, de um outro modo de conhecer. E, nesse instante, o eu lírico foi capturado pelo enigma do espelho, entrou em uma meditação profunda, em busca sobre a verdade do seu ser: tornou-se imagem, a ser reconhecida por um ser alheio, porque o espelho, como instrumento deformante, não possibilita imagens correspondentes.

Finalmente, se considerarmos que o eco constitui a metáfora da outra voz<sup>34</sup>, ou seja, daquele outro que é ele mesmo que sempre acompanha o poeta, é permitido identificar na pastora de sonhos, uma condição poética, porque, recordemos: a pastora é criada pelo eco antigo, pela voz. E, de semelhante modo, o poema (canto) também forma o poeta, convertendo-o em imagem aperfeiçoada. É por isso que o poeta não pode se conservar o mesmo diante da canção e, também é por esse motivo que mente. O que resta ao artífice de espelhos é a imprevisibilidade, proposição e, por conseguinte, não encontrar uma imagem satisfatória, porém, acrescentada. E, dessa forma, a postura vacilante da pastora de fantasias é semelhante à condição de poeta como confeccionador de espelhos, devido à potencialidade em acrescentar significados à realidade, imaginar.

---

<sup>34</sup> Sobre a conceituação da “outra voz”, me utilizei da leitura do capítulo “A Revelação Poética” em *O Arco e a Lira* (2012).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nas coisas luminosas deste mundo,  
a minha alma é o túmulo profundo  
onde dormem, sorrindo, os deuses mortos.*

Florabela Espanca

*E assisto à decadência de tudo, nestes espelhos sem reprodução.*

Cecília Meireles

Sabe-se que desde Platão<sup>35</sup>, o poeta foi sentenciado à solidão, por motivações políticas e por critérios racionais, dado que a poesia era um instrumento nocivo de ilusão. Além disso, em tempos posteriores, houve quem defendesse que a poesia lírica não proporcionava alguma espécie de conhecimento, uma vez que não passava de lamentações. E mais uma vez, o poeta se encontrou sozinho, fechado em si mesmo a confessar seus sentimentos. Ou seja: a poesia lírica se constituía como um modo de alienação do mundo, dedicada a reproduzir um estado espiritual.

Entretanto, nos caudalosos tempos modernos, o indivíduo não se reconhece mais como medida do mundo. É solitário e, sendo assim, inclinado à introspecção necessária ao entendimento de sua condição, do seu estar-no-mundo. Defronte a esse novo contexto, a canção se constitui como um protesto contra à reificação oriunda de uma realidade avessa aos detalhes da essência humana e, assim assume um caráter propositivo, conforme indicaram os estudos de Adorno (2003).

Esse caráter propositivo é justamente a habilidade do poema em ser um objeto de conhecimento e de reconhecimento ao sujeito moderno, através da revelação poética. Essa revelação, por sua vez, se viabiliza por imagem que é cifra da condição humana. Destarte, o

---

<sup>35</sup> “[...] a *mimèsis* é subversiva, ela põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos guardiões” (COMPAGNON, 2014, p. 96 grifos do autor).

poeta através de manuseios linguísticos oferta imagens acrescentadas e, assim, instaura perspectivas à complexa condição humana.

Dessa forma, o poema é protesto e resistência às lacunas da modernidade, através das palavras motivadas, o poeta moderno é um norteador, porque é visionário. Recordemos: a poesia não é prática, mas teoria e visão (BONATI, 1972, p. 132). De modo que, o instrumentalizar poético é óptico, uma vez que projeta imagens ao mundo. Assim, a poesia mantém sua autonomia perante à realidade: não se trata mais de alucinações ou de um desprendimento casual da vida. O poema é um produto imaginário e, dessa forma, é uma obra autônoma por se manter em uma constante atualização. Recordemos: o poema instaura significados nascentes e, é por isso que se mantém erguido perante a imperatividade do tempo.

E ainda, conforme as perspectivas modernas: “a lírica é um modo de comunicar algo em essência *indizível*. Lírica seria assim uma revelação do ser fundamentalmente diversa (e com possibilidades diversas) tanto da épica como da filosofia” (BONATI, 1972, p. 178 grifos do autor). Logo, a lírica é uma via peculiar de conhecimento por imagem, dado que as imagens por harmonizarem os contrários são mais versáteis do que a linguagem – e, além disso: a imagem explica a si mesma (PAZ, 1976). E, considerando que a revelação poética é substancialmente imagética, a condição da tarefa poética é aperfeiçoar linguisticamente as imagens habituais das circunstâncias humanas.

Outrossim, a condição de poeta exige uma observação obstinada à realidade, uma vez que é preciso ver além para ser um visionário e instaurador de significados. Dessa maneira, o poeta longe de ser um alienado diante da sociedade é, de fato o seu investigador mais atento, porque é preciso conhecer o mundo, a fim de estabelecer-lhe novas medidas, novas perspectivas. Assim, o ofício poético novamente se caracteriza por uma proposição de imagens assimétricas à realidade, porque o poema, como produto imaginário, compreende uma totalidade criada. Recordemos: a mente do poeta moderno não é mais a simples reprodutora de modelos, porém se assemelha a um projetor luminoso, que ao fornecer imagens deformantes e fugazes, instaura sentidos nascentes.

De maneira que, compreendendo o espelho como uma peça cabível à ficção pela possibilidade de deformação dos objetos provenientes da realidade circundante, buscamos defender a condição de poeta como um artífice de espelhos. Considerando que a atividade artística é propositiva desde os primórdios dos estudos estéticos, resguardadas as suas especificidades, a arte não pode ser correspondente à realidade. Muito pelo contrário: a tarefa artística se pauta na insatisfação perante o mundo e pretende suspendê-lo por palavra-imagem. A arte é visão e sugestão. Os espelhos, quando considerados gêneros textuais, também

constituem instrumento de desvio, de acréscimo. Não nos esqueçamos dos espelhos espirituais e modelares mencionados nesse trabalho, os quais empreendem uma via indireta de conhecimento relativo à condição humana por imagem acrescentada. E, dessa maneira, o poema pode ser considerado um espelho em palavras articuladas, erguidas. É justamente nesse viés que o padrão mimético clássico adquire novos contornos.

Segundo Compagnon (2014, p. 124 grifos do autor) “a *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”. Por consequência, a mimese se assemelha a um espelho inconciliável, ainda que esclarecedor, pois se torna criativa, à proporção que acrescenta um discernimento à epistemologia humana, uma vez que: “o espelho aprisiona um atrás-do-mundo que lhe escapa” e assim fornece uma imagem invertida e complementar do objeto que jamais se torna coincidente (LAVELLE, 2012, p. 40-41). Recordemos: as imagens disponibilizadas pelo poema são assimétricas e fugazes e, além disso, o poema é um mundo em si mesmo, um outro mundo. Assim, o caráter mimético-ficcional do gênero lírico pode ser resgatado, se concebemos o poema como uma via de conhecimento indireto da complexa condição humana.

Sendo assim, a poesia lírica nas perspectivas modernas “representa o geral verossímil [...] a representação do humano em geral, verossímil e não verdadeiro, artístico e não real, modelo e não natureza, falar imaginário e não comunicação histórica (POZUELO, 1997, p. 260). Essa representação universal das circunstâncias humanas é o que mantém o aspecto modelar da imagem poética como uma via de conhecimento e de reconhecimento. A disposição à uma meditação profunda acerca do mundo empírico, em busca de uma perspectiva superior é o que impulsiona a nascente de significados arquitetada linguisticamente. Então, o poema transita entre os reflexos modelares e espirituais, com a finalidade de ajustar imagens acrescentadas à melindrosa condição humana.

Ademais, é válido retomar o artifício da despersonalização relacionado à poesia lírica moderna, dado que a condição do poeta é se tornar outro, se tornar imagem, com o propósito de potencializar a habilidade propositiva das palavras motivadas. Não nos esqueçamos de que escrever poemas demanda uma apropriação da linguagem de modo afeito à manipulação. E, à proporção que o poeta lança uma imagem ao mundo, arquitetada linguisticamente (o poema), também está a construir uma imagem para si mesmo.

Por conseguinte, a poesia consiste em “*palavras*, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do-sentido’” (SPITZER, 2003, p. 37 grifos do autor). Ou seja, a poesia lírica é mundo imaginado por palavras e, assim,

um mundo de papel. O eu lírico é um ser de papel. E, com relação à finalidade epistemológica da atividade poética:

O objetivo dos poetas, pois, é ‘dizer verdades’, mas de maneiras necessariamente complicadas pelo ‘paradoxo da palavra humana. A partir de Baudelaire (e muitos antes de Baudelaire), os poetas se bateram sem cessar com esse paradoxo fundamental; e uma vez que a escrita da poesia é um ‘feito’ — um processo de exploração e descoberta — as verdades ditas são de um tipo especial. (HAMBURGER, 2007, p. 56.)

Dessa forma, o caráter propositivo do poema adquire solidez no mundo moderno, uma vez que o poeta é capaz de utilizar os recursos linguísticos para uma significação que se mantenha eficiente e promova “sentido-além-do-sentido”, através da instauração nascente de significados. E, também porque a revelação poética implica um conhecimento indireto com respeito à condição humana, a verdade do poema é especial, porque não é correspondente. É uma verdade arquitetada linguisticamente e posta em palavra-imagem.

E, assim, persiste a não correspondência estabelecida pela sugestão: o reflexo da arte é produtivo à realidade, porque apresenta: “A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 1976, p. 50). Novamente: o poema é autossuficiente, um mundo em si mesmo. E, necessariamente por isso que não oferta imagens correspondentes e se assemelha a um espelho deformante, porque sua elucidação é fugaz e proporciona a hesitação. Finalmente, o poema é uma averiguação especial da realidade. E o poeta é um artífice de espelhos ao propor imagens aperfeiçoadas (modelares) que viabilizam o conhecimento e o reconhecimento.

Buscou-se defender essa hipótese a partir da análise dos poemas de Florbela Espanca e de Cecília Meireles, identificando como o poema se constitui como um objeto de proposição de “verdades especiais” que introduzem significados às circunstâncias humanas. Em paralelo, a condição de poeta foi discutida tanto através dos aspectos biográficos das autoras, quanto pela perspectiva estética (através da análise dos poemas). Verificamos, com relação ao aspecto biográfico, a tendência das poetisas à observação obstinada dirigida à realidade, seja para entendê-la melhor ou para suspendê-la da melhor forma. Com respeito à perspectiva estética, se observou a inclinação do poeta à imaginação e a meditação profunda acerca das circunstâncias do universo interior humano, especialmente, no contexto da modernidade.

Assim, os poemas se afiguram como um objeto de conhecimento e de reconhecimento, porque fornecem imagens aperfeiçoadas (modelares). Além disso, a relação das poetisas com os espelhos também foi comentada e, foi possível perceber que os espelhos se estabelecem

como um instrumento de desvio, porque propõe. Talvez, seja por isso que os refletores metálicos sejam convenientes às escritoras: porque representam o seu próprio ofício. Recordemos: o ofício do escritor é uma espécie de instrumento óptico (RICOEUR, 2006). E, assim, o poeta pode ser entendido como um operador de espelhos deformantes, um promotor das verdades indiretas.

Finalmente, o discernimento providenciado pela palavra poética é lançado ao mundo: sob vieses incomuns, a realidade é apresentada, porque é recriada. Sendo assim, o poema é um mundo autônomo dentro de um mundo que o recebe. Entretanto, o poeta como ser histórico e social preserva sua condição parcial, e, porventura, essa seja a causa de sua ousadia em perscrutar as percepções encabuladas da realidade, e assim, se tornar imortal como sua obra. Ademais, é importante esclarecer, como um comentário final à dissertação, que essa pesquisa não pretendeu ser resolutiva e, assim sendo, restam muitas lacunas a serem preenchidas por estudos e iniciativas de análise posteriores, dado que a investigação aqui proposta se constituiu muito mais como uma sugestão direcionada aos estudos relativos à poesia lírica moderna, especialmente, à produção poética de Florbela Espanca e de Cecília Meireles.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”; “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 55-89.
- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 17<sup>o</sup> reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, notas e introdução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARROS, Eliana Luiza dos Santos. *Florbela Espanca: laços de amor e dor*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natália Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BONATI, Félix Martínez. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. 2<sup>a</sup>. ed. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Disponível em: <http://ciudadseva.com/texto/tlon-uqbar-orbis-tertius/>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOWRA, Cecil Maurice. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.
- BRADLEY, Sister Ritamary. “Backgrounds of the Title Speculum in Mediaeval Literature”. In: \_\_\_\_\_. *Speculum: a journal of mediaeval studies*. Massachusetts: Cambridge, 1954.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In: *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 17<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014, pp. 1-16.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia intemporal”. In: \_\_\_\_\_. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1960, pp.203-208.
- CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: edições achiamé, 1984.
- CIORDIA, Javier Vergara. *Enciclopedismo especular en la baja edad media: la teoría pedagógica del espejo medieval*. Madrid: Dpto. de Historia de la educación (UNED), 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2<sup>a</sup>.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética /Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu*. Sergipe, p. 333-371, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. *A Margem dum soneto/O resto é perfume*: Florbela Espanca. Posfácio e fixação do texto, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Afinado desconcerto*: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. 2ª.ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sempre tua*. Apresentação, organização, fixação de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ELIOT, Thomas Stearns. “A função social da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *De Poesia e de Poetas*. Tradução e Prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. pp. 26-37.

ESPANCA, Florbela. “Poetas”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 23. v.1. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. “Cegueira Bendita”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 87. v.2. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. “Panteísmo”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 98. v.2. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. “Minha Culpa”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 101. v.2. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. “Eu”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 127. v.1. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. “Tortura”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p.130. v.1. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. Florbela. *Diário do Último Ano*. Porto Alegre: Pradense, 2009.

FIGUEREDO, Tiago Camara. *A Mimesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa*. 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

FONTELA, Orides. “Transposição”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015. p. 33.

\_\_\_\_\_. “Teia”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. São Paulo: Hedra, 2015. pp. 373.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Cecília em Portugal*: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GRIECO, Agrippino. “Quatro poetisas”. In: \_\_\_\_\_. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932, pp. 201-204.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 464 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “A poesia lírica”. In: \_\_\_\_\_. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. pp. 607-629.

HOMES Jeremy. *Depressão*. trad. de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; v. 14), 2005.

JÓNSSON, Einar Már. *Le Miroir: naissance d’un genre littéraire*. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os Sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). 1992. Instituto do Estudo da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1992.

\_\_\_\_\_. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

LAVELLE, Louis. *O erro de Narciso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

LEIRIS, Michel. *O espelho da Tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *Olhinhos de gato*. 3ª.ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

\_\_\_\_\_. “O homem e o seu espelho”. In: \_\_\_\_\_. *Janela Mágica: crônicas*. São Paulo: Ed. Moderna, 1983, pp. 46-48.

\_\_\_\_\_. “Périplo”. *Mar Absoluto e outros poemas*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de viagem 2*. Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

\_\_\_\_\_. “Motivo”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. pp. 245-246.

\_\_\_\_\_. “Retrato” In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. p. 250.

\_\_\_\_\_. “Medida da significação. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. p. 303.

\_\_\_\_\_. “Mulher ao espelho”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. p. 536.

\_\_\_\_\_. “Tempo Viajado” In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. pp. 616-617.

\_\_\_\_\_. “Pastora descrida” In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. pp. 677-678.

\_\_\_\_\_. A última entrevista de Cecília Meireles. In: LEITE, C.W. (Org.). *Revista Bula*. Disponível em: < <http://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. “Crítica, razão e lírica”. In: \_\_\_\_\_. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2013. pp. 187-228.

\_\_\_\_\_. “Responsabilidade social do artista”. In: \_\_\_\_\_. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 229-240.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1994. (Os pensadores).

MONTEIRO, Angêlo. *Arte ou desastre*. São Paulo: É Realizações, 2011.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. “Espejo del alma”. In: \_\_\_\_\_. *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1990. p. 350.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos; José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POZUELO, José Maria Yvancos. “Pragmática de la lírica”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría del lenguaje literario*. 4ª.ed. Salamanca: Ediciones Cátedra, 1994, pp. 213-225.

\_\_\_\_\_. “Lírica y Ficción”. In: DOMÍNGUEZ, A. G. (Org.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos, 1997 pp. 241-268.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ROSA, João Guimarães. “O espelho”. In: \_\_\_\_\_. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 438-439.

SHELLEY, Percy Bysshe. “Defesa da Poesia” In: \_\_\_\_\_. *Poéticas românticas inglesas*. Tradução e organização de Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2017. p. 107.

SILVA, Alberto da Costa e. “O meditar místico de Cecília”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. pp: 13-15.

SILVA, Fabio, Mario da. *Da Metacrítica à Psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. 2008, 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos). Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora, Évora, 2008.

SOUZA, Roberto Acízelo de. “Apresentação”. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas românticas inglesas*. Tradução e organização de Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2017. pp. 09-23.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

STACKHOUSE, Kenneth A. The Sea in the Poetry of Cecília Meireles. *Luso-Brazilian Review*, Madison (University of Wisconsin System), v.18, pp. 183-196, 1981.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão 3ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TEOPHILO, Gabriela Mitidieri. Construtor de espelhos: etnografia, literatura e mística na obra de Michel Leiris (França, 1930-1960). *Revistas Esboços*, Florianópolis, v.22, n.33, p.198-216, dez. 2015.

TITO, Maria Rejane Araújo. Entre o efêmero e o eterno: a oferta do dom. *Revista de Letras* (UNESP), São Paulo, v. 42, pp. 73-88, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3ª. ed. Tradução de José Palla e Carmo. Mira-Sintra: Europa- América, 1976.

WORDSWORTH, William. “Prefácio” In: \_\_\_\_\_. *Poéticas românticas inglesas*. Tradução e organização de Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2017. pp. 29-56.

ZAMBOLLI, José Carlos. *A poeta ao espelho: Cecília Meireles e o mito de Narciso*. 2002. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.