

## RESUMO/ ABSTRACT

### **INTEGRAÇÃO PELA PALAVRA: CAOS E COSMO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DORA FERREIRA DA SILVA**

Este artigo explora o potencial de integração da palavra poética em Dora Ferreira da Silva e Cecília Meireles, destacando, em Dora, a força recriadora (cosmogônica) do verbo frente ao mundo desencantado, repetitivo e sem sentido; e, em Cecília, a impotência ou os limites da palavra diante da desordem do mundo referencial. Além de revigorar a transcendência, a representação nessas autoras também elege formas de expressão que distam do peculiar imaginário sacral de suas poéticas. Desse modo, enformando crítica ou protesto, as poetisas tentam, do caos ao cosmo, promover a integração do mundo despedaçado e restabelecer sua ordem.

**Palavras-chave:** poesia brasileira; Cecília Meireles; Dora Ferreira da Silva; integração; palavra poética.

### **INTEGRATION BY THE WORD: CHAOS AND COSMOS IN CECILIA MEIRELES' AND DORA FERREIRA DA SILVA'S POETRY**

The article explores the potential of integration of the poetic word in Dora Ferreira da Silva and Cecília Meireles. In Dora, it may be pointed out the recreating strength (cosmological) of the verb before the disenchanting, repetitive and nonsense world, and in Cecília, the helplessness or the limits of the word before the chaotic referential world. Besides invigorating the transcendence, the representation in these authors' poetry also elects ways of expression which are distant from the peculiar sacred imaginary. Therefore, shaping criticism or protest, these poets attempt, from the chaos to the cosmos, to promote the integration of the broken world and to reestablish the order.

**Keywords:** Brazilian poetry; Cecília Meireles; Dora Ferreira da Silva; integration; poetic word.



## **INTEGRAÇÃO PELA PALAVRA: CAOS E COSMO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DORA FERREIRA DA SILVA**

*Soraya Borges Costa*

Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, Belo Horizonte-MG  
sorayabcb@yahoo.com.br

*Enivalda Nunes Freitas e Souza*

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo-USP  
Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia-UFU, Uberlândia-MG  
eni@ufu.br

### **Introdução**

Ao querer ser ouvida, a poesia esbarra nas injunções do mundo desencontrado. Em virtude disso, o mundo de palavras que o poeta constrói costuma ser uma tentativa de ordenação da realidade adversa tal qual ele percebe. Além disso, conferindo equilíbrio às impressões do meio, o cosmo da poesia pode se revelar harmônico como um espelho invertido do caos referencial. É o que ocorre na poesia de Dora Ferreira da Silva e Cecília Meireles, renomadas representantes da lírica brasileira do século XX. Em consonância com essas inflexões, este estudo investiga, em ambas, o potencial de integração da palavra poética, destacando, em Dora, a força recriadora (cosmogônica) do verbo frente ao mundo desencantado, repetitivo e sem sentido; e, em Cecília, a impotência ou os limites da palavra diante da desordem do mundo referencial.

Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva nasceu em Conchas/SP, em 01/07/1918, e faleceu em São Paulo em 06/04/2006, com 87 anos. A poeta recebeu por três vezes o prêmio Jabuti e foi contemplada pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis pelo livro *Poesia Reunida* (1999). Além de poeta, Dora era ensaísta e tradutora respeitadíssima, o que lhe valeu a coordenação dos trabalhos de tradução de Carl Gustav Jung, cujo pensamento se estendeu à sua vida e à sua poesia. Além de Jung, traduziu Rilke, Holderlin, T. S. Eliot, Valéry, D. H. Laurence, San Juan de la Cruz, Angelus Silesius, Saint John Perse. A tradução de *Elegias de Duíno* (Rilke), apreciada e respeitada por muitos, ocorreu quando a poeta tinha 28 anos.

Dora Ferreira da Silva é poeta ímpar na Literatura Brasileira, pela reconhecida habilidade com o manejo do verso e por ter criado um universo poético, do início ao fim, povoado por todos os encantos e profecias dos antigos deuses da religião grega que, com o tempo, ganharam a companhia de outras tradições religiosas, de igual forma modelos da conduta humana. Sem contar que sua palavra poética, de inconfundível tom sacral, reatualiza a criação do universo inteiro, a cada realização: seu ritmo repete a cadência cósmica; as imagens presentificam o invisível e redimensionam as coisas visíveis; os mitos propõem explicação de uma situação ou de uma forma de agir; os símbolos são irrupções do inconsciente e traduzem as imagens arquetípicas. Na poesia de Dora, as origens da poesia e do homem remontam ao sagrado. Esse fascínio da poeta pelo sagrado deve-se a uma nostalgia do tempo mítico, quando, numa expressão roseana, “tudo era falante”.

Em percurso afim ao de Dora, os símbolos da poética de Cecília Meireles convergem para um isomorfismo semântico no campo do imperecível. Como um *leitmotiv*, os versos cecilianos modulam o imorredouro cantando o infinito na brevidade do instante. O desalento diante do que se esvai e não volta, ou do que não se retém na impermanência do mundo, contrapõe-se às possibilidades do espírito que não sucumbem à temporalidade. Nesse devir, a poeta elege seus caminhos e lança suas bases reverenciando aquilo que não morre ou que está além da morte na esfera da transcendência. Desse particular emerge ainda a interlocução de Cecília com o sagrado nas imagens e símbolos que irradiam clareiras do eterno na esteira do real efêmero.

O excerto a seguir do poema 18 do livro *Metal rosicler* (1960) ilustra esse aspecto da transcendência do simbolizado na lírica ceciliana: “Pois o enfermo é triste e doce / mais do que um recém-nascido. / E chega como se fosse / da volta de ter partido” (MEIRELES, 2001 p. 1224). Se o mundo temporal traz o dissabor da enfermidade, a voz lírica deseja passar além situando o “enfermo” numa condição sobrejacente à do “recém-nascido”. Note-se o insólito da imagem, pois se a chegada de um bebê traz alegria e esperança, a do enfermo, “triste e doce”, transcende seu estado melancólico “como se fosse” o retorno de uma despedida, a “volta de ter partido”. Esse processo de transcendência dos símbolos instala-se amiúde na poesia de Cecília pelo culto irrevogável da espiritualidade.

Assim, além de revigorar a transcendência, a representação nas autoras examinadas – Dora e Cecília – pode eleger formas de expressão que distam do peculiar imaginário sacral de suas poéticas. Por essas formas, enformando crítica ou protesto, elas persistem, do caos ao cosmo, tentando promover a integração do mundo despedaçado e o restabelecimento da sua ordem.

### A dimensão cosmogônica do verso de Dora

A obra de Dora Ferreira da Silva é repleta de poemas que sondam a origem da poesia, origem esta que é também buscada, com gosto e júbilo, na música, na dança, na pintura, na escultura. Contudo, a revelação artística, assim como a cósmica e a existencial, tem suas origens no sagrado. Dessa profissão de fé, a reflexão do ofício decorre, geralmente, por meio de mitos, sobretudo os dedicados a Orfeu e Apolo, quando não às sacerdotisas, sibilas e deusas. Nestes poemas, a linguagem é densa, sacral, religiosa, imageticamente simbólica, como toda linguagem que se estabelece com o sagrado. A poesia como rito de passagem, que devolve aos homens a esperança e o faz contemporâneo dos deuses, é a crença da poeta: “temos que viver este não-ser, esta noite, esta dor como uma passagem. A fidelidade de cada um a si mesmo é o que se pede. Dar o pouco que se tem, ser fiel à sua voz interior, é o que se pede aos poetas na tentativa de suprir essa carência dos deuses”, declarou em entrevista publicada pelo *Jornal de Poesia*.

Refletir sobre poesia é, em Dora Ferreira da Silva, celebrá-la, porque a poeta crê na linhagem divina da poesia, sendo esta mediação dos deuses, revelação, mesmo quando dialoga com jovens poetas descrentes do poder da palavra, como em “Os poetas estão com medo...”, de “Poemas em fuga”, de sua *Poesia reunida*, de 1999. Dora Ferreira da Silva evoca a força recriadora da palavra frente ao mundo desencantado, repetitivo e sem sentido. Ao estabelecer diálogo com uma geração de poetas afeita a novas formas de expressão, a poeta os intima a “detonar as palavras”, uma vez que eles estão “com medo das palavras”. Sem que fiquem claras as implicações do “detonar as palavras” (se Dora partiria de uma constatação: os poetas já estão detonando a palavra, e o que isso significa: se é pulverizá-la, fragmentá-la, submetê-la a experimentos; ou, se, frente à timidez dos poetas para com o verbo, não restaria outra saída a não ser detonar a palavra), a poeta prescreve a atitude que define sua lírica: a palavra como “sopro cosmogônico”, capaz de promover a integração do mundo despedaçado e restabelecer sua ordem:

Os poetas estão com medo...

Os poetas estão com medo das palavras:  
 é o sinal evidente que devem detoná-las.  
 a vida implora: quer ser refeita  
 sob os escombros. Tantas avenidas  
 trânsito parado rios enfermiços pássaros  
 em debandada: encontrarão talvez seu pouso

num disco voador receptivo ao vôo e ao canto.  
Desencanto do presente. Economia economia  
economia e a casa em desordem.  
Um pouco de filosofia não fará mal nenhum.  
Os jovens poetas lêem Giordano Bruno  
Nietzsche e sabem que eles mais perto estiveram  
do *noumeno* do que esses fenômenos de efeito  
especial – barulho e repetição. O mal  
é o alienígena, bárbaro à vista como sempre  
e outrora. Detonem a palavra – poetas –  
poetas é outro nome de guerreiros e amorosos  
do ser. Venham com seus amores transfigurados  
com sua energia nuclear. A destruição pela  
palavra é um redemoinho no ar  
para novas configurações do imaginário,  
de um novo fabulário que liberte Andrômeda  
de seus grilhões e torne o monstro  
digestível. Tirem a palavra de sua bainha,  
o coração, sem hesitar. A palavra  
– sopro cosmogônico – nossa arma de predileção,  
nossa bomba amorosa de efeito retardado  
mas seguro. O mundo que se desmunda aí está  
à espera de aragem sagrada de vossas bocas  
dizei um novo Atharva-Veda poetas oficiantes  
buscai o ponto de união de tantos cacos  
dispersos; dizei o verso que vem aos trancos  
e barrancos dependendo de vossa ousadia  
e alegria, pois é sempre alegre  
o gesto criador, a palavra inicial  
(SILVA, 1999, p. 401-2).

De imediato, o poema rompe com a tonalidade sagrada e misteriosa, de apelo transcendente, místico e profético que caracterizam a poesia de Dora Ferreira da Silva, inserindo um inusitado “diálogo”

com outros poetas, artifício que causa estranhamento nessa poeta que prefere compartilhar a poesia a divulgar a crença na técnica que a sustenta.

Em um primeiro momento, o poema não trata da relação do poeta com os deuses, o quanto aquele está distanciado ou deveria estar aproximado destes. O que se tem, mais uma vez, é a palavra poética como “aragem sagrada”, “sopro cosmogônico”. Se as palavras dos jovens poetas estão detonadas, ou se detonam, ou se deveriam ser detonadas, prega-se a destruição pela palavra para estabelecer “novas configurações do imaginário, / novo fabulário”. Percebe-se, então, que a poeta veterana não está presa à sua tradição imagética, ao caminho solidificado por longos anos de vivência poética com o imaginário sagrado dos deuses gregos, seus ancestrais – considerando suas raízes familiares gregas – nem mesmo ao universo judaico-cristão, hindu e egípcio, nem à natureza hierofânica, à revelação mística e a tantos outros mistérios, inclusive os da dança, da pintura e da música, que povoam seu imaginário desde suas primeiras produções poéticas. Nesse poema, tematizam-se as vicissitudes de um “mundo que se desmunda” e que deve ser reconstruído por outros símbolos, outros mitos, outra cosmogonia, mas que palavra e criação se confundam.

Nos primeiros versos, instaura-se a tensão entre palavra/poeta e palavra/vida. O primeiro dístico parece referir-se a uma determinada prática poética de desconfiança na inteireza da palavra, na sua eficácia e poder fundante, harmonizador, de palavra encarnada. Contudo, a poeta não se desilude do poder salvífico da palavra: mesmo detonada, pode refazer a vida “sob os escombros”. Os versos seguintes registram a situação caótica do mundo desencantado, à espera de um novo Orfeu ou Anfion que lhe restitua vida, movimento e graça.

Ao falar do desencanto com o presente, as imagens são as do cotidiano: a arenga da economia que não resolve os problemas domésticos, a indiferença aos assuntos filosóficos, o alienígena como bode expiatório dos nossos males e temores. Nesse embate com o real desencantado, o poema dialoga criticamente em vários momentos com os avanços tecnológicos do ocidente, os quais trouxeram catástrofes e resgataram um imaginário calcado no pânico pós-explosão nuclear. Assim, da linguagem sagrada salta-se a termos ligados a uma referencialidade tecnológica e bélica, a começar pela palavra **detonar**, seguida de “escombros”, “disco voador”, “energia nuclear”, “alienígena”, “guerreiros”, “redemoinho no ar”, “bomba”, imagens que recriam um mundo em ruínas, e pouco comuns à poeta. É contemplando esse mundo devastado que Dora requer dos jovens poetas “novas configurações do imaginário”, as quais erijam novas fábulas.

Ao discorrer sobre a falta de sentido e o falseamento do real que pode advir do progresso da tecnologia, tais como os “fenômenos de efeito especial”, a poeta cita Giordano Bruno e Nietzsche, filósofos que estariam sendo lidos pelos jovens poetas em busca da essência e do sentido das coisas, *o noume-*

no, uma vez que homem e coisas formam uma unidade. Giordano Bruno era um filósofo místico ligado ao hermetismo; acreditava, portanto, no panteísmo agregador, assim como Dora Ferreira da Silva, para quem a força imanente de cada ser e objeto faz dos seres e das coisas fenômenos transcendentais e irmanados pelo mesmo princípio sagrado. De Nietzsche, sabe-se que seu projeto maior consistiu na busca de sentido para os fenômenos humanos, físicos.

No firme propósito de restituir à poesia uma função religiosa, que outrora conferia ao poeta o *status* de demiurgo, Dora Ferreira da Silva evoca ao poeta moderno o epíteto de “guerreiro”, aquele que luta ardorosamente por uma causa espiritual e que, para isso, lança mão da espada, hoje embainhada no coração. Assim, o poeta se assemelha ao Cruzado Templário, ao Cavaleiro da Távola Redonda, herói “amoroso do ser” que coloca a poesia com a mesma função do Graal: capaz de restabelecer a ordem do mundo que se barbarizou sem os valores e o conhecimento da palavra sagrada.

A poeta compara, ainda, o efeito da palavra ao efeito da bomba: a destruição pela palavra provocaria um redemoinho do qual surgiriam, diferente da monstruosidade da composição química, inspirações benfazejas e libertadoras ao povo, este comparado à inocente e frágil Andrômeda. Andrômeda foi o bode expiatório da *hybris* de sua mãe Cassiopéia. A rainha da Etiópia ousou comparar sua beleza à das Nereidas, filhas de Posídon que, para vingar o ultraje às filhas, exigiu o sacrifício de Andrômeda, a qual foi acorrentada aos rochedos da costa do País e exposta ao terrível monstro marinho Cetus, mas é resgatada por Perseu (BRANDÃO, 2008, p. 69-70). Se o poeta moderno não tem envergadura para derrotar o monstro, tal qual o fez Perseu, resta-lhe, ao menos, que “torne o monstro digestível”, esta vida desencantada, de ruas, pássaros e rios sem sentido, há muito dissociados da unidade cosmogônica e palpitante. Por isso Andrômeda é também a poesia ora acorrentada a uma materialidade de valores percíveis, que precisa ser libertada, uma vez que lhe compete apontar caminhos, dar um pouco de conforto aos homens afastados dos deuses pela própria *hybris*. Se o caminho de volta é totalmente impossível, se coisas e homens perderam para sempre a correspondência com o mundo sagrado, a palavra poética pode atenuar o “desencanto do presente”, tornar a vida menos monstruosa, assim também acredita Roberto Calasso em *A literatura e os deuses*:

O mundo – já é tempo de dizer (mesmo que a notícia venha a desagradar a muitos) – não tem nenhuma intenção de desencantar-se até o fundo, mesmo porque, se o fizesse, iria se aborrecer imensamente. (...) Por mais que seja diverso, o divino é, com certeza, aquilo que, da forma mais intensa possível, nos dá a sensação de estar vivos (CALASSO, 2004, p. 24, 33).

Desde o início, fala-se de uma concepção específica de literatura, a que crê na mediação divina da palavra poética. Assim é toda poesia de Dora Ferreira da Silva, declarada em entrevistas e verificada em cada verso seu. Poesia é palavra sagrada, com o mesmo poder de ensinamento e encanto de um Atharva-Veda, um dos livros sagrados do hinduísmo, especificamente o quarto Veda, aquele que contém o hino à deusa Terra – louvor ao panteísmo – além de ensinamentos sobre medicina e guerra. Mas é conhecido, sobretudo, como o livro das fórmulas mágicas, dos exorcismos e encantações. É importante registrar o caráter sagrado desse livro pela etimologia: *atharvân* significa “sacerdote”, e *veda* corresponde a “conhecimento”. Para maiores informações, verifique-se o verbete:

Veda (mot sanskrit signifiant “connaissance divine”), écriture sacrée de l’Inde apportée par les Aryens aux peuples autochtones, dont ils se sont peu à peu incorporé les croyances pour parfaire leur religion. Lês Veda sont dès hymnes écrits em sanskrit archaïque Du XIIe s. au Ve s. av. J. C., mais ils étaient depuis longtemps elaborés et retenus par tradition orale chez lês brahmanes, dépositaires de La science sacrée. (...) Le quatrième Veda, ou Atharvaveda, est composé de morceaux cosmogoniques et mystiques, ainsi que de prières magiques (THIOLLIER, 1982, p. 370).

Ao final do poema, o jovem poeta “detonador” de palavras, que faz versos “aos trancos e barrancos”, é o mesmo poeta oficiante que recorre à condição religiosa arquetípica, imanente a todos os homens, refazendo o rito curativo, garantindo um espólio de união e integração.

### ***Transpoemas, transpoetas***

Estranhamente, um de seus três livros póstumos, *Transpoemas* (2009) – metalinguístico, como o título sugere – não traz em seus versos nenhuma referência explícita a mitos arquetípicos do panteão grego, tão caros à poeta; ao longo do poema, registram-se as palavras “deuses” e “Homero”. Vale registrar que *Hídrias* (2004), sua última publicação em vida, é um livro todo voltado para o universo helênico, e seu poema de abertura, “A sibila”, é uma invocação e consagração dos deuses na feitura do poema. Por outro lado, *Transpoemas* apresenta recorrentes e ostensivas alusões a poemas da Literatura Brasileira, fato inusitado na obra de Dora que, em outras oportunidades, fez poemas para Drummond, Rosa, Clarice, Cecília, sem, contudo, uma incorporação significativa da tradição escrita de seus conterrâneos. Assim, a poesia de Dora se faz com deuses e poetas, de Apolo a Osiris, de Rilke a Drummond.

Com a bênção de deuses ou poetas, a palavra poética (profética) será sempre única, misteriosa, apta a recriar o mundo após cada celebração, como a poeta haveria de escrever em *Transpoemas*, livro póstumo:

V

No princípio, o Poema:  
Voz e partitura  
cantavam-se.  
Ouviam-no  
longínquas estrelas.  
A solidão  
não nascera  
nem vales verdes  
nenhuma flor ou pássaro.  
Os deuses despertaram  
(SILVA, 2009).

O poema é anterior a todas as coisas e o princípio de tudo o que existe: natureza, deuses, linguagem, assim como Deus é o Verbo anterior à fundação. O Poema maiúsculo é a unidade orquestrada, de correspondência entre sentido e existência – “Voz e partitura” – cujo som encantatório acorda os deuses e os desperta para a criação. Sobre a crença nesse poder da palavra, toda a poesia de Dora Ferreira da Silva é testemunha. O poeta Donizete Galvão fornece informações preciosas sobre a profissão de fé da amiga, ao introduzir o *Transpoemas*, sobretudo porque compara a poeta com os jovens poetas de hoje:

Há em Dora um traço que a faz diferente dos poetas modernos e contemporâneos. Ela não tem as dúvidas que cultivamos sobre o poder da palavra. Muitos de nós sentimos um rebaixamento da poesia, a falta de ressonância, uma descrença mesmo sobre o que pode representar a poesia em tempos tão difíceis (SILVA, 2009).

O título desse livro evoca a transitividade da poesia, seu acontecer atemporal, mítico, fugidio, errante, mas também como artefato expresso por poetas de épocas e formações específicas. Nesta reflexão, Dora dialoga com versos de poetas célebres da Literatura Brasileira, resgatando imagens e conceitos que versaram sobre o fazer poético envolto por procura e júbilo. No canto II, encontram-se os versos:

Recebe-o, já existe, completo;  
 por que hesitas  
 como se em ti engendrado  
 não fosse um voo livre?  
 Vens depois, nascas do ímpeto  
 desconhecido  
 que arrasta o não-dito  
 ao dizer.  
 Segue-o: são novas trilhas  
 pertences ao deambular  
 do pássaro-poema  
 adeja (tua alma o deseja)  
 caída a última flor.

Atira-te ao leito de folhas  
 ouve o que dizem  
 suas páginas seu ruído  
 supérfluo e poeirento.  
 Demora na palavra  
 contida pelo frio  
 que tenta adia-la para sempre  
 feri-la de propósito.  
 Suplica (se preciso for)  
 o inesperado atalho  
 que longe segue  
 dos vãos itinerários  
 (SILVA, 2009).

O tom imperativo e pedagógico estabelece um diálogo franco com os versos do confrade e amigo Carlos Drummond de Andrade, do “Procura da poesia”: os versos “Atira-te ao leito de folhas”, “Demora na palavra” são correspondências imediatas do “Penetra surdamente no reino das palavras”, ainda que o primeiro verso desse canto “dórico”, “Recebe-o, já existe, completo;”, pareça chocar-se com a anti-receita drummondiana que se estabelece na série infindável dos “não faças”, “não cantes”, “não

dramatizes”, “não recomponhas” (DRUMMOND, 1992, p. 95-7). Mas, se se considerar alguns termos da quinta estrofe do poeta mineiro, como “contempla”, “convive”, também há de se constatar a pré-existência da poesia – mesmo a palavra em estado de dicionário – antes de dar-se em poema escrito. É o que Dora chama de Poema, o que antecede o poeta; este, vem “depois”. Expressões como “segue-o”, “suplica”, também colocam o poema da poeta paulista no encaixe da poesia, como o de Drummond.

De igual forma, a poesia é a amante carinhosa que prepara o “Leito de folhas verdes” para um Jatir que não atende ao chamado amoroso: “Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes / À voz do meu amor, que em vão te chama! / Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil / A brisa da manhã sacuda as folhas! (DIAS, 1998, p. 378). Contudo, a poeta insiste para que não se furte ao chamado, ainda que as folhas de papel sejam supérfluas e poeirentas, e não macias, cheirosas e iluminadas como o leito da amante zelosa, ainda que Jatir também não ouça a voz da amada no que dizem o perfume das flores, das montanhas, como o poeta incapaz de ouvir o ruído das páginas.

A palavra poética é revelação das coisas ocultas neste mundo, como se lê no canto III:

o milagre das coisas  
nunca vistas  
que o olhar distante  
súbito avista  
(SILVA, 1999).

Milagre que o modernista Oswald de Andrade compartilhara com o olhar da criança: “Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca vi”, que está no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. Dora ainda faz o “retrato falado” do poema, no canto IV, com imagens que lembram um dos mais bonitos e importantes tratados sobre a poesia que o pensamento brasileiro produziu, o “Manifesto da Escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade:

Seu retrato falado:  
usava roupas largas  
ou nada. Ia nu  
por entre a folhagem  
sem mala para a viagem

renunciara à demasia  
e tudo era demais  
(SILVA, 1999).

O poema que renuncia ao excesso e caminha nu pelo tempo é “A Escrava que não é Isaura”, redimida por Rimbaud. Sabe-se que na parábola de Mário de Andrade Adão invejou Deus e quis criar também, plagiando a forma feminina perfeita, mas retirando-a da língua, e não do corpo. Assim, criou a mulher-poesia “humana, cósmica e bela”, nua, e a colocou no cume do Ararat, “para exemplo das gerações futuras”. Com a queda, os homens passaram a cobri-la com a mais “heterogênea rouparia”, até que Rimbaud deu-lhe um pontapé, desvestindo-a por completo: “E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera” (TELES, 1982, p. 303). Possivelmente, essa recriação mítica, pela fábula, da origem da poesia e sua performance ao longo dos tempos, poderia ter agradado a Dora Ferreira da Silva, poeta para quem o mito – a origem sagrada de todas as coisas – é a via mais privilegiada de se chegar à poesia. Poesia que fala a linguagem cosmogônica, por isso está no monte Ararat, acima de todas as coisas, junto dos deuses, os quais a devolvem aos homens para perpetuar na terra a porção divina que faz de cada ser um imortal que, com os deuses, compartilha o tempo e a vida do *illud tempus*, o instante sem duração, fora do tempo, como está no canto VI:

é o instante  
que se põe  
a cantar.  
(SILVA, 1999)

Nesse instante a poeta reencontra Deus, “Deus e o poema / na comunhão do instante / transitório e eterno” (SILVA, 1999, p. 374), como o místico que se abre a todas as manifestações terrenas e temporais rumo ao júbilo. Verdade poética outrora compartilhada por Cecília Meireles, musa-irmã da poesia de voos serenos e delicados que fazia de cada instante uma eternidade e motivo de sua poesia: “Eu canto porque o instante existe”.

### **A dimensão empenhada do verso de Cecília**

A poética de Cecília Meireles foi desvelando-se, gradualmente, para os leitores brasileiros, enquanto que, para os portugueses, a singularidade do seu verso revelou-se quase prontamente. O crítico Vitorino

Nemésio (1970, p. 252), por exemplo, não hesitou em incluí-la entre os “maiores líricos da língua portuguesa”. Provavelmente, o diálogo da autora com as fontes vivas da tradição<sup>1</sup> muito contribuiu para esse reconhecimento.

Contemporânea do movimento modernista, em tempos de ruptura, Cecília dirige sua inspiração não para o *locus* vanguardista que apregoava a abolição do passadismo nas artes. Ela volta-se para esse passado, faz dele matéria da sua criação, e ainda realiza incursões sobre o tempo presente. Se, por um lado, os pressupostos do modernismo como “a notação de circunstância, a preocupação com o nacional e a linguagem coloquial” (COUTO, 1996, p. 4) estão ausentes ou escasseiam da sua produção; por outro, a tradição reflete nos motivos e formas do seu verso que, ao cantar as pungências do ser, canta a universalidade humana.

De acordo com Bella Josef (2006, p. 307), a transposição da efemeridade marca o desenvolvimento da lírica cecilianiana em uma “técnica inteiramente pessoal”, pois nela a “palavra está a serviço da substância”. Dito de outro modo, sua poesia intelectualiza o perturbador sentimento do efêmero abstraíndo-o do mundo sensível para torná-lo uma experiência do eterno, o que revela a consciência da fugacidade das coisas e o entendimento acerca da “sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança” (HARVEY, 1993, p. 21) reinante na modernidade.

Nessa direção, vencer a morte é, muitas vezes, a ferida crônica que move os motivos da lírica cecilianiana. Diante da morte, mesmo quando demonstra algum ceticismo, Cecília costuma eufemizar angústias advindas em serena melancolia. E, como seus símbolos investem na superação das antinomias, tudo acaba impelindo o espírito rumo ao absoluto<sup>2</sup>. É por isso, inclusive, que seu amor pela natureza costuma revestir-se de formas absolutas. Ao analisar essa presença intermitente na escritora, o poeta Carlos Drummond de Andrade<sup>3</sup> (1975) observa acertadamente:

Suas notações da natureza são esboços de quadros metafísicos, com objetos servindo de signos de uma organização espiritual onde se consoma a unidade do ser com o universo. Cristais, pedras, rosiclères, flores,

<sup>1</sup> Eliot (1999, p. 61-3), em 1917, no ensaio “A tradição e o talento individual”, afirma que o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente em relação aos seus predecessores sendo, desse modo, capaz de revitalizar a tradição instaurada. De conformidade com essas ponderações, pode-se dizer que a obra cecilianiana opta pelo prolongamento e pela revitalização da tradição.

<sup>2</sup> Em sintonia com a filosofia indiana, a poética cecilianiana exhibe certa paixão pela unidade. Conforme Octavio Paz (1996, p. 133-4), “o Uno está antes do ser e do não-ser, antes da dualidade”. Nesse monismo idealista, o absoluto é o “princípio em cujo seio dissolvem-se todas as contradições (brahman)”.

<sup>3</sup> Citação sem página, pois foi extraída da apresentação feita por Drummond nas orelhas da coletânea *Cecília Meireles: seleta em prosa e verso* publicada pela José Olympio em 1975.

insetos, nuvens, peixes, tapeçarias, paisagens [...], todas essas coisas percebidas pelo sentido são carreadas para a região profunda onde se decantam e sublimam.

Nessa avaliação, em certa medida alquímica, constata-se que nada escapa ao olhar da poeta carioca. Sua matriz arquetípica, ao forjar o intemporal no real efêmero, instaura no espaço poético uma saída possível em face da realidade adversa. Mesmo assim, embora habite o ideal, o cosmo imperecível de Cecília, ao divisar a precariedade do real, deixa aflorar, em muitas peças, a impotência da poesia como uma voz de protesto diante do mundo que a renega ou não a compreende.

É perceptível ainda como essa vocação do verso ceciliano patenteia sua interlocução com o orientalismo<sup>4</sup> levando a poeta a cultivar símbolos da permanência em oposição à mudança reverenciada pelos ocidentais. Segundo Octavio Paz (1996, p. 64), “para a tradição filosófica indiana, seja a budista ou a hindu, a impermanência é uma das marcas da imperfeição dos seres humanos e, em geral, de todos os seres”. Nesse sentido, confrontando a mudança, o crítico defende uma visão integradora da arte mediante uma poética de conciliação dos contrários que afligem o homem na travessia de tantas modernidades. Para ele, a poesia que começou no fim do século XX

[...] é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente. [...] Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas (PAZ, 1993, p. 56-7).

Em uma aproximação, dois poemas da obra *Metal rosicler*, que exibem dimensão empenhada, podem dar pistas dessa proposição integradora de Paz e do timbre de protesto da voz ceciliana. Neles, a universalidade alia-se à busca da reconciliação, ao tempo de convergência, uma vez que ambos se contrapõem à hora contingente do modernismo. Se este momento celebrava a voragem do progresso com o advento das máquinas, o texto da poeta celebra o avesso da hora buscando reconciliar o passado, relegado ao futuro incerto, ao presente da poesia. O primeiro desses poemas é o

---

<sup>4</sup> Em *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, Edward W. Said (1990, p. 13-39) discute o orientalismo nas suas implicações políticas e ideológicas. Aqui, o termo é tomado em sentido geral, ou seja, como “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre o ‘Oriente’ e [...] o ‘Ocidente’”. A amplitude do imaginário ceciliano enfeixa, além da cultura do ocidente, também a do oriente notadamente em conexão com o budismo e o hinduísmo. A esse respeito, consultar *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*, de Ana Maria Lisboa de Mello e Francis Utéza (2006).

de número 7, que revela um “coche só de fantasmas”, porquanto os cavalos foram substituídos pela locomotiva a vapor:

Ai, senhor, os cavalos são outros,  
e o coche não pode rodar.  
Nem já se encontra quem o conduza,  
quem se assente neste lugar.  
Mas também os caminhos agora  
não se sabe aonde é que vão dar.  
Não há jardins de belos passeios,  
e acabou-se o tempo do luar.  
Nem chegarão novos passageiros  
para este coche secular:  
em solitários nem sonhadores  
nem qualquer encantado par..  
[...] (MEIRELES, 2001, p. 1214-5).

No fragmento destacado, a locomotiva a vapor põe de lado o coche dos cavalos, o que torna a vida menos airosa e acaba por minar a poesia, afinal “acabou-se o tempo do luar”. Tempo que, na era da máquina, deixa de reconciliar o passado ao futuro na agoridade do presente, como diria Paz. Na fala do sujeito-lírico, perde-se o concurso dos enamorados, dos solitários e sonhadores, pois o “coche secular”, que serviu a tantas jornadas, não mais deve seguir soçobrado na sua razão de ser pelo desinteresse das pessoas agora seduzidas por novos inventos. As perdas sucedem-se e só a poesia consegue compreender sua extensão na vida dos homens. De certo modo, a poeta entrega-se a uma lembrança nostálgica como se pudesse resgatar o tempo original das alegrias proporcionadas pelos cavalos. Todavia, a impossibilidade de manter a ordem da vida atrelada ao cavalo é o tom predominante do poema imprimindo desolação à voz lírica.

Como se sabe, as raízes históricas da explosão tecnológica do século XX remontam à era moderna que fincou o progresso no ir e vir do homem. Consoante David Harvey, desde o esteio do pensamento iluminista, o progresso vem atrelado às movimentações humanas. Para o teórico, “os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado” (HARVEY, 1993, p. 23). Diante disso, a expectativa acerca do mundo era incrivelmente

otimista em que o progresso seria o corolário da excelência humana trazendo justiça, felicidade e compreensão.

Na contramão dessa confiança excessiva, a capacidade de realização do homem logo mergulharia a sociedade numa crise que assolaria todas as instâncias da vida pública. Apesar das conquistas, nas primeiras décadas do século XX, começa-se a duvidar do progresso. A esse respeito, Octavio Paz (1993, p. 53) anuncia a enfermidade da modernidade e, com isso, anuncia também o decesso do mito do progresso: “A modernidade está ferida de morte: o sol do progresso desaparece no horizonte e ainda não vislumbramos a nova estrela intelectual que há de guiar os homens. Não sabemos sequer se vivemos um crepúsculo ou um despertar”.

Entrementes a essas convulsões, no trecho exposto do poema, assiste-se ao progresso descartando o coche dos cavalos pela novidade da locomotiva e o quanto essas inovações perturbaram a poeta, na medida em que levaram à rejeição dos hábitos amados para impor o primado da máquina. Em consonância, mais uma vez, as considerações de Paz ganham pertinência, quando ele se refere “à terrível novidade das máquinas” e à profunda solidão decorrente. Segundo ele, foi

[...] uma mudança de realidade: mudança de mitologias. Antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam [...] Descobrimos que estamos sozinhos no universo. Sozinhos com nossas máquinas (PAZ, 1993, p. 44-5).

De igual modo, o eu-lírico do poema parece antever essa solidão arquetípica na era do descarte massivo em que tudo passa a ser suplantado pela técnica como revela o verso inicial: “ai, senhor, os cavalos são outros”. Há, de antemão, uma provisoriedade reinante que prenuncia iminentes substituições. Com efeito, a palavra em voga na regência do mundo era – ou talvez seja sempre – a impermanência. Dela se esquivando, Cecília, na arte e na vida, buscou pares emblemáticos que nutrissem sua poesia de valores contrários a essa inconstância mesmo sabendo quão baldado podia ser o tentame.

Dentre esses pares, Mahatma Gandhi foi uma das suas maiores inspirações. Alguns aspectos da doutrina do indiano, que se relacionam à mundividência lírica da autora, são também retomados por Paz. Para o crítico, Gandhi

[...] era nacionalista e acreditava na democracia, mas, ao mesmo tempo, odiava a técnica, a indústria e a civilização ocidental, a qual considerava uma ‘doença’. Suas invenções, em si mesmas, perniciosas. [...] Via na estrada de ferro e no telégrafo inventos funestos... mas os usava. [...] Sua pregação tinha um duplo e contra-

ditório objetivo: libertar o povo indiano da dominação britânica e regressar a uma sociedade, fora do tempo, dedicada à agricultura, inimiga do lucro, pacífica e crente em sua religião tradicional (PAZ, 1996, p. 110-1).

Sobre esse ideário contraditório, o mexicano declara que, embora compreenda e compartilhe o horror do líder pacifista, não comunga de muitas das suas ideias, pois “os remédios que nos propõem são uns quiméricos e outros, nocivos” (PAZ, 1996, p. 111). Em linha com essas cogitações, os versos do poema ceciliano não deixam de acirrar o impasse sobre o que fazer diante dos impactos ocasionados pelo avanço tecnológico. Embora não possa integrar ou harmonizar a queixa, a palavra poética de Cecília é lamento com estatuto de protesto que exaspera a impotência do eu-lírico diante do real adverso. Afinal, quando não se vislumbra uma saída possível, a angústia parece ser ainda mais visceral.

Também em dimensão empenhada, o poema 21 enfatiza a crítica ao modernismo em um protesto ainda mais veemente:

Vão-se acabar os cavalos!  
bradai no campo.  
Possantes máquinas de aço  
Já estão chegando  
Adeus crinas, adeus, fogo  
das ferraduras!  
Adeus, galope das noites,  
curvas garupas...  
Já não falo de romances  
nem de batalhas:  
falo do campo florido,  
das águas claras,  
da vida que andava ao lado  
da nossa vida,  
dessa misteriosa forma  
que nos seguia  
de tão longe, de tão longe,  
de que tempos!  
Desse nosso irmão antigo  
De sofrimentos.

Vão-se acabar os cavalos!  
 bradai no mundo.  
 Rodas, molas, mecanismos  
 nos levam tudo.  
 Falo do olhar que se erguia  
 para a nossa alma.  
 Do amor daquilo que vive  
 e serve e passa.  
 Vão-se acabar os cavalos!  
 Bradai aos ecos,  
 ao sol, ao vento, a Deus triste,  
 aos homens cegos  
 (MEIRELES, 2001, p. 1228-9).

A ênfase exclamativa do primeiro verso que se repete ao longo do poema – “vão-se acabar os cavalos!” – denota o apelo do sujeito-lírico para que se entenda o alcance de uma mudança radical trazida pela modernidade mecanizada em tempos de modernismo. Trata-se da suplantação do mundo natural dos “cavalos” pela velocidade das “máquinas de aço”, vertente enaltecida pelos partidários da vanguarda futurista que, para a poeta, representam os interesses destrutivos do mundo mecanizado. Assim, a sintaxe imperativa dos versos ancorados no verbo “bradar” ordena o grito “no campo”, “no mundo” e “aos ecos” para que os homens atentem para a destruição do mais fiel dos serviçais humanos. Note-se a pungência do eu-lírico nas alusões ao cavalo ameaçado pelas locomotivas de aço: “vida que andava ao lado / da nossa vida”; “misteriosa forma / que nos seguia”; “nosso irmão antigo / de sofrimentos”.

Se para Cecília a poesia sempre foi um “grito transfigurado”, nesse poema, em particular, ela instila o grito por toda a parte para que o maior número de pessoas saiba das “rodas, molas, mecanismos” que, em seu clamor, “nos levam tudo”. Esse “tudo” é sintomático do que ela percebe como uma irmanação da sua natureza à do cavalo chamado “irmão antigo”. O tom não deixa dúvidas. É uma imprecação contra as “possantes máquinas de aço” e uma aclamação poética dos cavalos. Esta, por sua vez, exalta o que esses animais ajudaram o homem a construir em tantos séculos de serviço. Em conformidade com essa ideia, Paz lembra a adoração ao cavalo no passado e, por outro lado, os novos ícones dos tempos modernos saudados também por outros poetas:

Os antigos veneravam o cavalo e o barco a vela; a nova idade, a locomotiva e o navio. Provavelmente, o poema de Whitman que mais impressionou seus seguidores foi o dedicado a uma locomotiva. [...] Os futuristas cantaram o automóvel e mais tarde se multiplicam os poemas ao avião, ao submarino e a outros veículos modernos (PAZ, 1993, p. 45).

A voz do poema ceciliano, porém, diz do seu sofrimento sem o “galope das noites”, sem as “curvas garupas”, em um adeus pesaroso, ao mesmo tempo em que, nos rastros do panteísmo, reconhece o olhar cúmplice dos cavalos como uma forma “do amor daquilo que vive / e serve e passa”. Essa oposição visceral entre o mundo da técnica, cruel e desumano, e o mundo da natureza dos cavalos, em extinção, pela ação exterminadora da tecnologia, condensa o mote que enforma a dimensão empenhada da palavra ceciliana em todo o poema.

Para a poeta, ao usurpar o lugar dos cavalos, os novos inventos destroem a natureza benfazeja da vida humana. Porta-voz desse mundo em agonia, o eu-lírico evoca a natureza que abriga os cavalos e tantas outras belezas afins ao homem: “falo dos campos floridos / das águas claras / da vida que andava ao lado / da nossa vida”. Essa afinidade primordial entre o homem e a natureza é reiterada em vários momentos escancarando o protesto da autora contra o mundo mecanizado que se revela na imagem nuclear das “possantes máquinas de aço”.

No tocante à forma, mimetizando o galope dos cavalos, o poema tem ritmo ágil mesclando versos de quatro sílabas poéticas às redondilhas maiores. Essa velocidade evocada pelo ritmo galopante figura a velocidade com que o mundo dos cavalos é destruído ou sobrepujado pela técnica. Tal celeridade acirra ainda o confronto entre o mundo natural dos cavalos e o mundo cruel da técnica que carrega destruição e morte. Como diz a poeta, são “rodas, molas, mecanismos” que “levam tudo”. Essa enumeração, por si só, revela o sem-sentido do mundo tecnológico fragmentado e dividido. Tais expressões opõem-se a harmonia do mundo natural, onde os cavalos são uma “misteriosa forma / que nos seguia”. Mais uma vez, sublinha-se a sintonia original entre o homem e a natureza.

Além de protestar, o tom de insurreição do eu-lírico resvala para a impotência solidarizando-se, ainda mais, com o cosmo agonizante dos cavalos. Nos versos finais, celebrando o espírito de serviço desses animais, – em meio “ao sol, ao vento”, mas também “a Deus triste”, sabedor do mérito desses amigos, e “aos homens cegos” – o poema critica a incapacidade humana de ir além do próprio imediatismo reconhecendo a devoção dos cavalos para com o homem. Na expressão compassiva da poeta, o cavalo é “nosso irmão antigo / de sofrimentos”, ou seja, ele é um parceiro, um companheiro do ser em sua jornada temporal de dor e morte. Numa palavra, o cavalo é irmão, o que configura o ápice do reconhecimento do sujeito-lírico em relação a esses serviços que compartilharam tantas lutas humanas.

Em última instância, a eleição dos cavalos como símbolo da natureza dizimada pelo mundo da técnica ressalta a submissão resoluta desses animais. Como salienta o eu-lírico, “falo do olhar que se erguia / para a nossa alma”, ou, ainda, “do amor daquilo que vive / e serve e passa”. Assim, a poeta não fala dos cavalos terríficos que aniquilam e intimidam o imaginário humano, mas, em outra medida, dos cavalos benfazejos e singelos, servis e humildes. Não há dúvidas de que essa humildade humaniza o simbolismo dos cavalos, em toda a peça, cingindo de amor sua aura irmã que existe para servir ao homem.

Por fim, além da dimensão empenhada dos poemas mencionados, a palavra cecilianiana pode tecer críticas incisivas apartando-se, mais uma vez, da suavidade melancólica predominante em seus versos. É o que ocorre no poema 35 que, exprimindo o culto do intemporal, é uma crítica do sujeito-lírico a certa obstinação do poeta moderno em relação à rosa, motivo amplamente recriado pela tradição poética e também caro à poética da autora:

Embora chames burguesa,  
ó poeta moderno, à rosa,  
não lhe tiras a beleza.

A tua sanha imprevista  
contra a vítima formosa,  
é um mero ponto de vista.

Pode a sanha ser moderna,  
pode ser louvada, a glosa:  
mas, sendo a Beleza eterna,

que vos julgue o Tempo sábio:  
entre os espinhos, a rosa,  
entre as palavras, teu lábio  
(MEIRELES, 2001, p. 1242).

Na apóstrofe do segundo verso, já endereçada ao poeta moderno, a poeta replica a má vontade dos modernos para com a rosa aludida como metáfora do seu estilo de poesia. Ambas se irmanam porque a rosa emblematiza a luta frágil da poesia intemporal de Cecília por espaço e acolhida em

um momento avesso às poesias da sua estirpe. Nas duas estrofes iniciais, à alcunha de burguesa, ela argumenta que os refratários não podem tirar-lhe a beleza e termina por reduzir a “sanha imprevisita” deles a “um mero ponto de vista”. Também ponderando que tal rancor pode ser alvo até de reconhecimento, a partir do último verso da terceira estrofe, a poeta declara que, “sendo a Beleza eterna”, a sabedoria do tempo deve julgar o ressentimento contra a vítima que ora defende, isto é, sua própria poesia.

E, nos versos derradeiros, Cecília traça curioso jogo imagético que, de certo modo, desqualifica a postura dos modernos selando quase uma apologia ao seu fazer poético: se a beleza da rosa existe entremeadada aos espinhos, a beleza da poesia pode resistir às palavras ásperas daqueles que a julgam sem, no entanto, compreendê-la. Assim, tomando a rosa como símbolo, o poema transpõe a transitoriedade da crítica legitimando, ainda que esteticamente, o culto do eterno na poesia.

Como se depreende das considerações expostas, as inflexões da palavra poética em Dora e Cecília apontam para uma perspectiva de integração do mundo desbaratado. Enformando protesto em dimensão empenhada ou crítica em dimensão cosmogônica, as poetisas exploram o potencial da palavra capaz de integrar as contradições mundanas ou mesmo os limites com que se deparam ao tentar proceder tal ordenação. Em inflexão contrária ao tom de serenidade e melancolia predominante em suas poéticas, a leitura dos poemas selecionados evidenciou, no intercurso da palavra, o alcance da crítica revelando, em Dora, a dimensão cosmogônica do verso e, em Cecília, o tratamento empenhado dos temas no verso. Em uma e outra, a fidelidade à vida, ao trabalho com as palavras e a si mesmas confluem harmoniosamente. Ressaltando tal sintonia, uma composição da poeta paulista para a poeta carioca encerra nossas ponderações. Nela, Dora destaca as ambivalências de luz e sombra, revelação e segredo, do verso ceciliano, que coadunam admiravelmente com sua própria mundividência lírica:

Cecília

Sépalas de sol e vento  
 suaves (sem que o ácido se furte)  
 e as folhas mortas.  
 Oculta-se o musgo  
 mas a chuva o desvela  
 e às violetas: veladas

sob a confissão de um seio.  
 Cecília estes sóis  
 e a sombra de um vôo  
 (SILVA, 1999, p. 178).

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa e poesia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Cecília”. In: MEIRELES, Cecília. *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. v. I. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COUTO, José Geraldo. “Cecília concreta”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996. Caderno Mais!, p. 4-5.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- ELIOT, Thomas S. “A tradição e o talento individual”. In: CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GALVÃO, Donizete. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. *Jornal de Poesia*, mai. 1999. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html> >. Acesso em: 13 mar. 2011.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade –: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.
- NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Lisboa: Verbo, 1970.

PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia: um diálogo com a condição humana*. Trad. de Olga Savary. 3. ed. São Paulo: Mandarim, 1996.

\_\_\_\_\_. *A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Dora Ferreira da. *Transpoemas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.

THIOLLIER, Marguerite-Marie. *Dictionnaire des religions*. Belgique: Les Nouvelles Editions Marabout, 1982.

Recebido em 15 de fevereiro de 2011

Aprovado em 25 de abril de 2011