

SORAYA BORGES COSTA

A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES EM BUSCA DO ROSICLER

Uberlândia
2011

SORAYA BORGES COSTA

A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES EM BUSCA DO ROSICLER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza

Uberlândia
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C837p Costa, Soraya Borges, 1967-
A poesia de Cecília Meireles em busca do rosicler [manuscrito]. /
Soraya Borges Costa. - Uberlândia, 2011.
128 f.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 2. Poesia brasileira -
Teses. 3. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Metal rosicler - Crítica e
interpretação - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

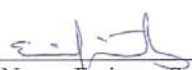
SORAYA BORGES COSTA

A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES EM BUSCA DO ROSICLER

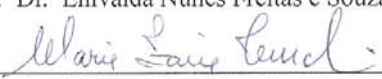
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 31 de janeiro de 2011.


Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)



Prof.^a Dr.^a Maria Zaira Turchi (UFG)



Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Ao amor maior,
minha mãe e meu pai (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus, por designar o melhor tempo para eu cumprir meus objetivos.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, mais que amiga, uma referência profissional e humana, gentil e sincera.

À Prof.^a Dr.^a Maria Zaira Turchi, por sua fé lúcida e seu valor intelectual, que me orientaram duas vezes viabilizando a realização deste trabalho.

Aos professores do programa, que contribuíram para meu crescimento, em especial, às professoras Kenia Maria de Almeida Pereira e Elzimar Fernanda Nunes, que estiveram presentes em minha banca de qualificação, auxiliando no formato final do trabalho.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos colegas do curso, com quem vivi inquietações e alegrias. Em especial, à Juliana, à Kamilla e ao Jonas, meu carinho pela sincera amizade.

À minha mãe, Zuleica, e aos meus irmãos, Sanes e Sagres, pelo estímulo em todos os momentos. À minha cunhada Helen e sua mãe Tita, pela vibração cariciosa. Aos meus sobrinhos Luana, Rafael e Maria Júlia, pelas horas de alegria. E, por fim, ao Ciro, pela cumplicidade generosa durante a pesquisa.

*O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
E tudo que era efêmero
se desfez.
E ficaste só tu, que és eterno...*

Cecília Meireles

RESUMO

Este estudo explora o imaginário de Cecília Meireles em *Metal rosicler*, sua penúltima publicação em vida, no ano de 1960. O objetivo é investigar o liame da obra com as estruturas do imaginário alquímico. Assim como os alquimistas espirituais buscavam a transmutação dos metais vis para que o homem alcançasse a iluminação, em *Metal rosicler*, o eu-lírico empreende uma busca ontológica, entrelaçando o poético ao simbolismo alquímico, a fim de obter, tal como no processo da alquimia, o desvelamento do si mesmo, que se daria no rosicler. Encetada pela poesia, essa busca emblematiza a transmutação da pedra negra – o metal rosicler bruto – desentranhando, ao final, a essência oculta e sublimada do rosicler. Tal essência fundamenta o sentido da busca, pois ela representa a desejada totalidade na *coincidentia oppositorum*, ou, ainda, a integração dos opostos na androginia. Nesse sentido, para efetivar a transformação cumprem-se as etapas do ritual alquímico: a mortificação na *nigredo*, a idealidade abstrata na *albedo* culminando na vida plena do vermelho na *rubedo*. Todo esse simbolismo desenreda-se mediante a mitocrítica dos poemas que se funda nos aportes da crítica do imaginário e da alquimia, quais sejam: a antropologia do imaginário, segundo os trabalhos de Gilbert Durand; a fenomenologia do poético, consoante as pesquisas de Gaston Bachelard, e a filosofia da alquimia, conforme os apontamentos de Carl Gustav Jung. O instrumental teórico proposto por Durand e Bachelard referenda o dinamismo criador da imaginação e a força diretiva dos mitos nas produções representativas da cultura de todos os tempos. Por sua vez, a filosofia imaginária da alquimia apóia-se na psicologia profunda de Jung que relaciona o simbolismo alquímico ao processo de individuação do ser em busca da totalidade no si mesmo. No pormenor, o trabalho mitocrítico revela uma constelação de imagens que responde pela poética alquímica do livro, como os símbolos que imbricam o imperecível no efêmero; as imagens noturnas que articulam a vida e a morte; as imagens do ar, da água e da terra que instalam a transcendência, a dissolução na *nigredo* e a modelagem do andrógino; além dos mitemas de Hermes-Mercúrio no devir alquímico, os símbolos da mortificação da pedra negra e da sublimação do rosicler na *rubedo*. Assim sendo, tal jornada desvela, no espaço dos poemas, o cadinho poético da transmutação onde o eu-lírico busca sua inteireza de espírito na extração do rosicler.

Palavras-chave: Alquimia; Símbolos; Imaginário Noturno; Poesia Moderna; Cecília Meireles.

ABSTRACT

This study investigates the imaginary in *Metal rosicler* by Cecilia Meireles, one of her last books which was published in 1960. The aim is to analyze the relation of this book and the structures of alchemy imaginary. As well as the spiritual alchemists searched for the transmutation of insignificant metal in order to make it possible for men to reach the enlightenment, in *Metal rosicler* there is the attempt to go through an ontological search by linking the poetic to the alchemy symbolism, then as it happens in the alchemy process, it reveals itself in the rosicler (the color of a rose). Started by poetry, the search indicates the transmutation of the black stone- the raw rosicler metal- revealing from the depth a hidden and sublime essence in alchemy rosicler. Such essence is the meaningful reason for the search because it represents the desirable entirety in *coincidentia oppositorum*, and also the integration of the opposites of androgeny. Thus, the transformation may only be completed by performing the phases and the steps in the alchemy ritual: mortification in the *nigredo*, the abstract ideality in the *albedo* leading to the whole life of red color in the *rubedo*. All the symbolism untwines itself before the mitocriticism of poems which is based on contributions of critique about imaginary and alchemy, such as: the imaginary anthropology, according to Gilbert Durant's work; phenomenology of poetic, as stated by Carl Gustav Jung studies. The theoretical instrument purposed by Durand e Bachelard concerns the imagination's dynamic creation and the strength of myths in peoples' representative productions throughout the years. Imaginary philosophy of alchemy is based on Jung's deep psychology perspective which considers the relation between the alchemy symbolism and the process of individualization of human being in the search of entirety of himself. Mitocriticism work reveals the constellation of images which is a response for the alchemy poetic of the book, how the symbols imbricate the imperishable into ephemeral; the nocturnal images which join life and death; images of the air, the water, and the land which brings in the transcendence; dissolution in the *nigredo* and molding the androgynous, besides the mithemes of Hermes-Mercury in the alchemy become, the symbols of mortification of black stone and the sublimation of rosicler in the *rubedo*. Therefore, such journey reveals, in poems, the poetic melting pot of transmutation where the lyrical itself searches the spiritual entirety in the extraction of rosicler.

Key words: Alchemy; Symbols; Nocturnal Imaginary; Modern Poetry; Cecília Meireles.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
A ALQUIMIA DO ROSICLER: ALICERCES DA BUSCA	18
1.1 A forja do imperecível no efêmero.....	18
1.2 Ritualismo alquímico e contorno metafísico.....	31
1.3 Imagens noturnas: imitação da vida e da morte	44
CAPÍTULO 2	
AS IMAGENS DO AR, DA ÁGUA E DA TERRA NA MIRA DO ROSICLER	59
2.1 O psiquismo aéreo no amálgama da vida e da morte	59
2.2 O psiquismo hidrante na dissolução da <i>nigredo</i>	67
2.3 O psiquismo terrestre na trilha do andrógino	79
CAPÍTULO 3:	
A POÉTICA ALQUÍMICA DO METAL ROSICLER	88
3.1 Hermes-Mercúrio e o devir alquímico	88
3.2 Símbolos da <i>nigredo</i> : mortificação e purificação.....	99
3.3 Símbolos da <i>rubedo</i> no rosicler	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Mundo delicado, que não se impõe com violência: que aceita a nossa frivolidade ou o nosso respeito; que espera que o descubramos, sem se anunciar nem pretender prevalecer. [...] Concentrado em sua essência, só se revela quando os nossos sentidos estão aptos para o descobrirem (MEIRELES, 2002, p. 33).

Em linha com as proposições de Italo Calvino (1990) para o milênio vindouro, a expressão que melhor define o universo poético de Cecília Meireles talvez seja a leveza. Dona de dicção bastante peculiar, Cecília detém um modo intimista de explorar as dissonâncias como se sua palavra poética fizesse levitar os dramas humanos. Mesmo no burburinho das tendências que lhe foram contemporâneas, observa-se que a autora permaneceu alheia, entregue ao ato de pensar a poesia a partir de uma contemplação incisiva e afetuosa do mundo e dos seus processos interiores.

Como Maria Zaira Turchi (2000, p. 17) destaca para a poesia de Darcy França Denófrio, também a chave do modo lírico ceciliano reside no poder de imbricar o eterno no temporal. Essa imbricação dá luz a um cortejo de arquétipos, imagens e mitos que fundam a permanência do ideal no reino da poesia. É que, no rastro platônico, o cosmo imperecível de Cecília divisa a precariedade do real. Em vista disso, por ter habitado poeticamente o ideal, a poeta proclamou como seu maior defeito “uma certa ausência de si mesma”. Se defeito ou não, essa declaração ajuda a entender a natureza introspectiva e intemporal da sua poesia como ela tantas vezes reiterou: “Mas eu amo o eterno e o efêmero e queria fazer o efêmero eterno” (MEIRELES, 2001, p. 1957).

Considerando esse horizonte, este estudo explora o imaginário de Cecília em *Metal Rosicler*, sua penúltima publicação em vida, no ano de 1960. O objetivo é investigar o liame da obra com as estruturas do imaginário alquímico. Assim como os alquimistas espirituais buscavam a transmutação dos metais vis para que o homem alcançasse a iluminação, o eu-lírico empreende uma busca ontológica, entrelaçando o poético ao simbolismo alquímico, a fim de obter, tal como no processo da alquimia, o desvelamento do si mesmo, que se daria no rosicler. Este último, além de intitular o livro, é figuração do andrógino hermético na integração dos opostos alquímicos.

Na alquimia, o propósito do ritual demarca uma procura vigorosa que pode resultar na androginia¹, aqui entendida não na confusão dos sexos, mas na integração das virtualidades do masculino e do feminino tal como estabelece a teoria da androginia platônica. Em termos sumários, essa teoria diz que a androginia corresponde a um estado de felicidade, da unidade primordial, onde os homens, duplos e inteiros em sua origem, foram cortados em dois como castigo por sua audácia e, desde então, passaram a procurar desesperadamente unir-se à metade que lhes faltava.

Nesse sentido, o andrógino de Platão pode ser recuperado através do humilde trabalho dos alquimistas que se apropriaram desse arquétipo para meditar sobre a completude perdida do estado primordial. Daí, no processo alquímico de síntese da bipolaridade, o masculino interagir com o feminino para atingimento da sutileza do ser na figura final do hermafrodita, avatar da Grande Obra. Se o corpo da alquimia é a natureza; a alma da alquimia é, sem dúvida, o andrógino mítico. De igual modo, para Cecília, a busca de si mesma tem em mira a imagem do andrógino que se revela na metáfora do rosicler. Esta, por sua vez, reafirma o vínculo alquímico do livro, ao imitar as fases da transformação na pedra negra que correspondem a uma dada cor: o negro da *nigredo*, o branco da *albedo* e o vermelho da *rubedo* na conciliação final dos opostos.

Por esse arranjo simbólico, a busca da voz lírica desenha a jornada do ser entre a vida e a morte rumo à reconquista da inteireza, ou ainda, rumo à reconquista da velha utopia humana – não raro atualizada pelos poetas – de recuperar a unidade perdida de consciência do estado original. Sobre essa reconquista, Octavio Paz (1982, p. 44-45) ressalta que, além do poema, outras vias sinalizam para que o homem alcance esse estado como a magia, a mística, a religião e até a filosofia. Dentre essas vias, o estado poético continua sendo a melhor para a reconciliação do sujeito consigo e com o mundo, possibilitando-lhe “ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”, isto é, possibilitando-lhe o resgate da sua inteireza primordial na androginidade.

Desde o paratexto da epígrafe², extraída por Cecília do livro *Cultura e Opulência do Brasil* de Antonil (1982), o pacto alquímico é anunciado na descrição do metal rosicler

¹ Conforme Mircea Eliade (1999, p. 115), a androginia é, por excelência, a forma da totalidade que reintegra os princípios polares abolindo os opostos. Ou seja, é um sinal distintivo da totalidade originária na qual todas as possibilidades do masculino e do feminino se encontram reunidas.

² Diz a epígrafe: “Metal rosicler é uma pedra negra, como o metal negrilho, [...] como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca ou chave, como quem a mói e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler [...] dá em caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as cores” (ANTONIL, 1982, p. 191).

que resulta da transmutação da pedra negra – o rosicler bruto – em barro vermelho-sangue e pedrinhas coloridas bastando, para que se dê a transformação, adicionar água ao rosicler. Na verdade, o rosicler não é um metal, mas uma pedra negra sem brilho que se transforma em contato com a água. Esse é o ponto de partida de toda a analogia alquímica traçada nos poemas. O fato equívoco do nome da pedra trazer em si a palavra “metal” apenas robustece a espessura semântica dos símbolos forjados por Cecília.

Ciente do processo alquímico no mundo físico e no universo recôndito dos alquimistas, a poeta assenhora-se dele para refundi-lo de poesia mediante uma analogia entre a alquimia do rosicler na natureza e a alquimia da alma no espaço dos poemas. Em conexão com os estudos de Carl Gustav Jung (2008), o eu-lírico também tenta realizar a individuação para recompor sua identidade fragmentada na conciliação dos contrários restaurando, assim, a androginia no arquétipo do si mesmo.

Para o psicólogo suíço, a teia das imagens alquímicas é a própria água da psique que pode ser usada para compreender seus complexos conteúdos. Por essa noção, a busca assenta-se no rosicler por ele figurar a coincidência dos opostos, em especial, a morte em face da vida. Se como quer Paz (1982, p. 189), a poesia é “o ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo”, em *Metal rosicler*, Cecília vale-se do mesmo aporte para chegar ao mesmo destino: o centro de si que repousa no rosicler.

Assim, encetando a busca, a autora modula um tema da sua predileção que é a parilha morte e vida. Ou seja, buscando a si mesma através da poesia, o eu-lírico especula a relação das várias formas de vida com a morte para daí extrair sua própria sublimação. O tom reflexivo inclusive é uma constante em todo o livro. Como morte e vida não se separam, uma é posta em face da outra em uma articulação mítica tal qual exprime a conjunção dos contrários no *Rebis* hermafrodita. Do drama em conjunção – morte e vida – sobressai a perquirição alquímica da sua sublimação, mesmo porque, sem perder de vista a androginia, tudo é orquestrado nesse emblema, a partir do qual a poeta tudo faz para encontrar-se encontrando o andrógino no rosicler.

Talvez nenhum outro poeta da modernidade brasileira, além de Cecília, tenha tratado de modo tão altivo e singelo dessa aspiração de superação da incompletude através da autodescoberta como ilustra este fragmento do último poema: “Pelos névoas da lonjura / vou buscar-me. / Deve estar em qualquer parte / a voz que minha alma escuta” (MEIRELES, 2001, p. 1256). Como revela o trecho, o sujeito-lírico está no encaixe de si mesmo. A essa altura, ouve o chamado da própria alma, provável sede do si mesmo,

porém, como não sabe dizer de onde ele vem, abre ampla conjectura de que “deve estar em qualquer parte”.

Metal rosicler contém cinquenta e um poemas e duas epígrafes, a da abertura de Antonil e outra no encerramento em versos, peças que confirmam sua vereda alquímica. Em relação às produções anteriores da autora, segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2006, p. 27), renomada estudiosa da poética ceciliana, *Metal rosicler* “amplia o emprego das formas de composição”, além de enfatizar o “tema da morte, vista como forma de libertação dos ‘enredos terrenos’”.

Quanto ao referencial teórico-metodológico, propõe-se o exercício mitocrítico dos poemas conforme as hermenêuticas do imaginário e da alquimia que são esclarecidas nos trabalhos de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, entre outros estudiosos. A rigor, Durand (1983) concebeu a mitocrítica como método de investigação da base literária dos mitos, imagens e símbolos nos textos de um autor ou de uma época. Como se sabe, o imaginário dos autores desentranha nas suas produções uma polivalência de sentidos que requer o exame cuidadoso do analista. Desse modo, se as teorias e os métodos existem para iluminar o entendimento do texto, a leitura de *Metal rosicler* fundada nos aportes da mitocrítica deve dar conta do seu simbolismo alquímico, da sua feição espiritual, da técnica apurada, do refinamento do verso a emoldurar constelações de imagens e da pluralidade de motivos que constelam em torno do par morte-vida. Dentre esses motivos, cumpre mencionar o mar, a borboleta, a dança, o enfermo, a chuva, o sono, a própria poesia, entre outros discutidos no estudo dos poemas.

Premissa teórica deste trabalho, o imaginário congrega o campo das produções do *homo sapiens*, o mais das vezes, as imagens simbólicas oriundas do dinamismo criador da imaginação. Na acepção de Durand (2001b, p. 117), o imaginário é uma “re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra”. Como denota a abrangência dessa definição, as postulações do teórico orientam-se pela antropologia e outros saberes (psicologia, etno-sociologia, história das ideias, ciências religiosas, epistemologia) propondo um pluralismo figurativo que substancializa a abordagem profunda do texto poético.

Expressões do psiquismo humano, as imagens constelam de fundos arquetipais esculpindo o trajeto antropológico do mito que interpõe o *sapiens* e o meio, o poeta e o

mundo. Princípio fulcral da teoria durandiana, tal trajeto permeia o modo de ser e de agir das culturas, considerando os valores subjetivos (a individualidade) e os valores objetivos (a coletividade), em uma postura que abole a universalização das verdades.

Para Jung (2008, p. 16-17), os conteúdos do inconsciente coletivo são os chamados arquétipos, isto é, tipos primordiais, imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. E para Bachelard (2001, p. 3) “as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade” sendo liberadas do fundo do psiquismo pelo dinamismo normal da sublimação. É graças à estabilidade dos arquétipos que se tem a polivalência das imagens simbólicas, ou seja, os símbolos constelam porque derivam de um mesmo tema arquetipal. Assim, Durand (2001b, p. 35-36) enuncia que o psiquismo não funciona apenas à luz da razão, mas também na penumbra do inconsciente revelando “as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética”.

Em direção correlata, Mircea Eliade (1991b, p. 14, 21) lembra a permanência dos mitos, embora eles se degradem, e dos símbolos, embora eles se secularizem no caminho da experiência humana:

A vida do homem moderno está cheia de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da vida espiritual; ela não rompeu com as matrizes da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas. [...] Os símbolos e mitos vêm de longe: eles fazem parte do ser humano, e é impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no Cosmos.

Todas essas ponderações a realçar o lastro simbólico da linguagem, seu pendor de revelar o mundo e a temporal condição humana confluem com o vértice da criação cecilianiana que envereda pelas trilhas do inconsciente, da alma e do espírito para falar, como Durand (1988, p. 15), das “coisas ausentes ou impossíveis de se perceber”. Também para Paul Ricoeur (1978, p. 59), “a razão de ser do simbolismo é a de abrir a multiplicidade do sentido à equivocidade do ser”, porque “o ser se diz de múltiplas maneiras” nas suas ambiguidades e incertezas. E para René Alleau, a “palavra sempre velada do símbolo” deve incitar ao intérprete certa precaução, pois, no seu entender,

[...] o livro selado do universo não pode ser lido em voz alta. A natureza foge da violação da evidência: confiou os seus mistérios aos murmúrios e à penumbra. [...] Saber não é conhecer: é saborear o que se entrevê a meio caminho. A realidade não exige que a reduzamos aos limites do

nosso pensamento: convida-nos antes a fundir-nos na ausência dos seus. Assim, a palavra sempre velada do símbolo pode precaver-nos contra o erro mais grave de todos: o da descoberta dum sentido definitivo e último das coisas e dos seres (ALLEAU, 1976, p. 21).

Logo, a partir dessa fonte imaginal³, os autores concebem suas produções encharcando-as da prenhez dos símbolos para, assim, refletir suas impressões, modos e vivências. Afinal, conforme Maria Zaira Turchi (2000, p. 11), “o ser humano é uma constante cujas variantes podem ser previstas através de seus símbolos, sinais e mitos”. Em sintonia com isso, a matéria poética ceciliana refunde-se no crisol da imaginação simbólica, suscitando o estudo de como ela engendra imagens e símbolos, e, ainda, de como estes se combinam atualizando mitos e renovando sentidos.

Isso posto, a elucidação de *Metal rosicler* ancora-se na combinação de três aportes: a antropologia do imaginário fundada nos trabalhos de Gilbert Durand, a fenomenologia do poético assentada nas pesquisas de Gaston Bachelard e a filosofia imaginária da alquimia baseada nos apontamentos de Carl Gustav Jung. O amparo da investigação nesse tripé objetiva realizar uma leitura que ilumine os significados no verso da autora, pois, como disse Eliade (1993, p. 119), o trabalho hermenêutico é a “busca do sentido”. Busca esta que pode revelar valores não evidentes no plano da experiência imediata sobre as significações latentes e o devir dos símbolos.

Em linhas gerais, o instrumental teórico é utilizado de maneira integrada, porquanto a adoção de cada uma das hermenêuticas reforça e complementa a exegese dos poemas entre si. Na antropologia do imaginário, Durand renuncia ao dualismo da bipartição inicial do mundo das imagens – diurno e noturno – para eleger uma tripartição estrutural ou, como ele prefere chamar, um “pluralismo tripartite”. Trocando em miúdos, na sua concepção, “o imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico), e ‘dramatizar’ (disseminador)” (DURAND, 2001b, p. 40). Assim, as imagens organizam-se em estruturas esquizomorfas ou heróicas no regime diurno, e, no noturno, as constelações repartem-se em dois regimes, as estruturas místicas e as sintéticas. No que concerne à *Metal rosicler*, a mitocrítica dos poemas insinua clara filiação às estruturas do imaginário noturno tanto místicas como sintéticas.

³ De acordo com Henry Corbin, “imaginal” é uma “transcendência do imaginar”, isto é, uma faculdade da imaginação criadora que permite ao contemplativo o acesso a uma realidade divina, um *mundus imaginalis*, onde “os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam” (DURAND, 2001b, p. 75).

Verticalizando conceitos, vale sumarizar as noções de mitema e mitologema que podem corroborar a mitocrítica dos poemas. Tomando a primeira, Durand (2001b, p. 60) amplifica a noção de mitema de Lévi-Strauss que o considera “a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância”. Acrescentando a distinção entre tema e mitema, o teórico afirma que o tema é mais geral e menos significativo tornando-se mitema “quando adquire um caráter de repetição insólita”. E, contrapondo-o à narrativa, “o mitema não é o conjunto da narrativa”, mas “os pontos fortes, repetitivos da narrativa” (DURAND, 1983, p. 28-32). Já a segunda noção, mitologema, corresponde a um resumo abstrato de uma situação mitológica como, por exemplo, o progressismo no mito de Prometeu (DURAND, 1996, p. 161). Ainda, conforme Durand (1982, p. 72), os mitemas podem revelar o mitologema ou o mito dominante de uma obra ou época. O mitologema, por sua vez, pode desvelar o esquema mítico que perpassa a obra.

Já a fenomenologia bachelardiana orienta a investigação em torno das imagens poéticas dos quatro elementos clássicos na qual a imagem surge para iluminar a própria imagem. Em *Metal rosicler*, o estudo mitocrítico elucida as imagens dominantes do psiquismo aéreo, aquático e terrestre que compõem feixes nos agrupamentos do noturno convergindo, assim, com as estruturas do imaginário durandiano. O diferencial dos trabalhos de Bachelard (2001a, p. 51), que tanto inspiraram a persecução teórica de Durand, considera que “a crítica intelectualista da poesia jamais conduzirá ao lugar onde se formam as imagens poéticas”. Para ele, só o devaneio poético, criador de símbolos, pode deslindar o complexo da memória e da imaginação, em que a atividade polissimbólica faz depurar as lembranças da intimidade (BACHELARD, 2000, p. 44). Na apreensão do ser efêmero, sua fenomenologia segue o poeta “até o extremo de suas imagens” (2000, p. 223), pois, para ele, assim como na poética ceciliana, há imagens que podem ilustrar a permanência do ser ou, ainda, aquilo que no ser não sofre dispersão. Por fim, na terceira hermenêutica, o cerne da pesquisa vale-se do *corpus* teórico da alquimia mencionado no início desta introdução.

Quanto ao plano orientador da dissertação, ele se desenvolve em três capítulos numa linha concomitante de investigação. O primeiro capítulo – “A alquimia do rosicler: alicerces da busca” – perquire os alicerces da busca do sujeito-lírico para desvelar o rosicler na alquimia dos poemas segmentando-se em três partes: de início, discute-se a forja dos símbolos do imperecível no efêmero sem perder de vista o substrato alquímico dos poemas. Na sequência, sublinha-se o ritualismo alquímico aliado à tendência

metafísica no verso da autora. E, na terceira parte, conforme a perspectiva antropológica de Gilbert Durand, estudam-se as imagens do noturno místico (refazimento e aprofundamento) e as do sintético (regeneração e transformação) enfatizando o par alquímico, vida e morte, que mais articula a *coincidentia oppositorum* no livro.

Considerando o horizonte fenomenológico de Gaston Bachelard, o segundo capítulo – “As imagens do ar, da água e da terra na mira do rosicler” – explora as imagens do ar, da água e da terra na orla alquímica dos poemas também se subdividindo em três partes: a primeira perscruta as imagens do ar que combinam morte e vida na justa aliança dos opostos; a segunda amplifica a discussão acerca das imagens da água que atuam na dissolução da *nigredo*; e a terceira investiga as imagens da terra na dureza e na modelagem a fim de substancializar o andrógino hermético.

Por último, adotando a perspectiva psicológica de Carl Gustav Jung, o terceiro capítulo – “A poética alquímica do metal rosicler” – aprofunda o *corpus* da alquimia elucidando, na primeira parte, o mito de Hermes subjacente ao discurso alquímico dos poemas e seus mitemas constitutivos: a ambiguidade, a androginia ou o hermafroditismo, a psicopompia, a função iniciática, o caduceu e a conciliação dos contrários. Na segunda e terceira parte, examinam-se a primeira e a última fase do processo alquímico, isto é, como se dá a *nigredo* nos poemas e, ao final, como ocorre a *rubedo* na *coincidentia oppositorum* do rosicler.

O plano exposto é um indutor da organização do trabalho de modo a viabilizar a leitura da obra. Em meio às tentativas de ordenação, importa sempre salvaguardar a poesia, pois ela é sempre o ato reflexo de quem se ocupa em transubstanciar a vida para o artefato sublime de uma expressão. Pulsando nas páginas, na expectativa do acolhimento alheio, a poesia espera, sobretudo, encontrar-se, de algum modo, no outro, em uma expressão funda e fiel de si mesma. Longe dos extremos, colher a poesia de uma lírica profunda como a de Cecília é um desafio pactuado no propósito de leitura aqui encetado. Leitura essa que não tem a pretensão de esgotar o verso da autora, mas que nele se detém, ao vislumbrar a vida no anverso da morte, e que nele se dobra, ao perscrutar as luzes e sombras da não-eternidade do gênero humano.

CAPÍTULO 1: A ALQUIMIA DO ROSICLER: ALICERCES DA BUSCA

Negra pedra, copiosa mina / do pó que imita a vida e a morte; / – e o metal rosicler descansa (MEIRELES, 2001, p. 1257).

1.1 A forja do imperecível no efêmero

Os símbolos da poética de Cecília Meireles convergem para um isomorfismo semântico no campo do imperecível. Como um *leitmotiv*, muitos versos 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. Esse particular reforça a pertinência dos símbolos alquímicos, em *Metal rosicler*, que irradiam clareiras do eterno anelado por Cecília.

O fragmento subsequente do poema 18 ilustra esse aspecto na transcendência do simbolizado: “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 a 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.

Nessa direção, vencer a morte é, muitas vezes, a ferida crônica que move motivos insuspeitos ou confessos na criação poética. Ainda que a morte assinale o termo da vida física, os recursos da poesia podem minar a finitude ensejando certo reconforto. É o que ocorre na lírica cecilianiana, muito embora ela não deixe de demonstrar algum ceticismo. Como no simbolismo alquímico de *Metal rosicler*, seu canto melancólico e seus símbolos investem na superação das antinomias, o que acaba impelindo o espírito rumo ao absoluto⁴.

⁴ Em sintonia com a filosofia indiana, a poética cecilianiana exhibe certa paixão pela unidade. Conforme Octavio Paz (1996, p. 133-134), “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)”.

Desse modo, o decantado amor de Cecília pela natureza costuma revestir-se de formas absolutas. Ao analisar essa presença intermitente na escritora, o poeta Carlos Drummond de Andrade⁵ (1975) observa:

Suas notações da natureza são esboços de quadros metafísicos, com objetos servindo de signos de uma organização espiritual onde se consuma a unidade do ser com o universo. Cristais, pedras, rosiclères, flores, 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, em especial, como lembra Mello (2002a, p. 23), “a multiplicidade de pequenas vidas” sem desconsiderar obviamente a presença humana. Assim, em um claro percurso de ascese que busca a conciliação dos opostos, a poesia ceciliana encena o cadinho da integração alquímica onde experiências, sonhos e aspirações depuram-se e transformam-se forjando, a partir do transitório, emblemas de uma perenidade metafísica.

A princípio, a poética de Cecília 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 tradição⁶ 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 refulge nos motivos e formas do seu verso que, ao cantar as pungências do ser, canta a universalidade humana.

⁵ 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.

⁶ Eliot (1999, 61-63), em 1917, no ensaio “A tradição e o talento individual”, afirma que a tradição envolve um senso do histórico que consiste na percepção não só do passado, mas da atualidade desse passado no tempo presente. Assim, 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 ceciliana opta pelo prolongamento e pela revitalização da tradição.

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 abstraindo-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.

É perceptível como essa vocação do verso ceciliano patenteia sua interlocução com o orientalismo⁷ levando a poeta a cultivar símbolos da permanência em oposição à mudança reverenciada pelos ocidentais. Segundo 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. 56-57).

Em uma aproximação, dois poemas de *Metal rosicler*, que exibem certa dimensão empenhada, podem dar pistas dessa proposição integradora de Paz. 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

⁷ Em *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, Edward W. Said (1990) discute o orientalismo nas suas implicações políticas e ideológicas. Neste trabalho, porém, 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’” (SAID, 1990, p. 13-39). Como se sabe, a amplitude do imaginário em Cecília enfeixa, além da cultura do ocidente, também a do oriente notadamente em conexão com a filosofia indiana. Sua manifesta face humanista empreende um trançado ético a sua poética que se inspira no ideário das permanências disseminadas pelas correntes orientalistas tanto do budismo como do hinduísmo. A esse respeito, consultar *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles* de Ana Maria Lisboa de Mello e Francis Utéza (2006).

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

01. Ai, senhor, os cavalos são outros,
 02. e o coche não pode rodar.
 03. Nem já se encontra quem o conduza,
 04. quem se assente neste lugar.
 05. Mas também os caminhos agora
 06. não se sabe aonde é que vão dar.
 07. Não há jardins de belos passeios,
 08. e acabou-se o tempo do luar.
 09. Nem chegarão novos passageiros
 10. para este coche secular:
 11. nem solitários nem sonhadores
 12. nem qualquer encantado par...
- [...] (MEIRELES, 2001, p. 1214-1215).

Nesse fragmento, 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.

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. 44-45).

De igual modo, o eu-lírico no 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 instalada 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 contraditório 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. 110-111).

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 propõe 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. 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:

01. Vão-se acabar os cavalos!
 02. bradai no campo.
 03. Possantes máquinas de aço
 04. Já estão chegando
 05. Adeus crinas, adeus, fogo
 06. das ferraduras!
 07. Adeus, galope das noites,
 08. curvas garupas...
 09. Já não falo de romances
 10. nem de batalhas:
 11. falo do campo florido,
 12. das águas claras,
 13. da vida que andava ao lado
 14. da nossa vida,
 15. dessa misteriosa forma
 16. que nos seguia
 17. de tão longe, de tão longe,
 18. de que tempos!
 19. Desse nosso irmão antigo
 20. De sofrimentos.
 21. Vão-se acabar os cavalos!
 22. bradai no mundo.
 23. Rodas, molas, mecanismos
 24. nos levam tudo.
 25. Falo do olhar que se erguia
 26. para a nossa alma.
 27. Do amor daquilo que vive
 28. e serve e passa.
 29. Vão-se acabar os cavalos!
 30. Bradai aos ecos,
 31. ao sol, ao vento, a Deus triste,
 32. aos homens cegos.
- (MEIRELES, 2001, p. 1228-1229)

A ênfase exclamativa do primeiro verso que se repete ao longo do poema – “vão-se acabar os cavalos!” – denota o anseio do sujeito-lírico para que se entenda o alcance da alteração trazida pela modernidade no modernismo: a suplantação da tradição dos “cavalos” pela velocidade das “máquinas de aço” propugnada, em especial, pela vanguarda futurista. A sintaxe imperativa do verso subsequente ordena o brado, ou seja, o grito “no campo”, “no mundo” e “aos ecos”. Se para Cecília a poesia é um “grito transfigurado”, ela

instila o grito por toda a parte para que o maior número de pessoas saiba das “rodas, molas, mecanismos” que “nos levam tudo”. Esse “tudo” é sintomático do que a poeta percebe como uma irmanação da sua natureza à do cavalo chamado “irmão antigo”. O tom é, na verdade, uma impreciação contra as “possantes máquinas de aço” e uma aclamação poética dos cavalos que enaltece o que esses animais ajudaram o homem a construir. Nesse ponto, 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 desses serviçais de todas as épocas como uma forma “do amor daquilo que vive / e serve e passa”. Enfim, celebrando o espírito de serviço dos cavalos na natureza, em meio “ao sol, ao vento”, mas “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 o valor do outro como nesse “nosso irmão antigo / de sofrimentos.”

Diferente de muitos autores, em Cecília, o inelutável devir da temporalidade não acarreta temores e receios. Na verdade, a autora demonstra intimidade e mesmo naturalidade diante da dor da separação vista como transitória. Também na contramão do medo, em ensaio intitulado “*Los beneficios de la muerte*”, Paz (1999, p. 393) sublinha seus efeitos estimulantes na criação:

[...]es uno de los más poderosos estímulos creadores de la historia. Gracias a la muerte y al miedo que nos inspira, la Vida se modifica siempre con una constancia y una energía terribles, exasperadamente vivas, tanto más vivas cuanto más convencidos estamos de que sólo la muerte nos espera.

Assim, tanto para Cecília como para Paz, o homem intenta sobreviver à morte e, de alguma forma, permanecer. Felizmente, ambos permaneceram nas suas produções. É Paz (1999, p. 392-393) ainda quem arremata: “*Unos fundan naciones, estirpes, familias; otros*

depositan su esperanza de inmortalidad en cosas menos variables y vivas: un libro, un pensamiento, un cuadro; todos, adheridos a su nombre y a su ser, intentan sobrevivirse, vencer al polvo y permanecer”.

Muitas peças de *Metal rosicler* capturam essa aura positiva em torno da morte. Tal tendência é ampliada nas palavras de Nikos Kazantzákis (1997, p. 38) quando ele diz: “o escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; e a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte”. O fragmento seguinte do poema 33 sobre a “bela Princesa morta” evidencia essa bipolaridade, ascensão do espírito versus descensão da matéria:

[...] Não é triste estar morta
e ser desconhecida,
quando o silêncio enorme
parece o único sonho
da figura que dorme.

Mas a face escondida
no sarcófago, em cinza,
sabe que teve um nome.
Gastou-lhe o tempo das letras
e o resto Deus consome.

Mais longe do que a cinza,
quem sabe se duvida
entre o que era e o que resta?
que pensa a antiga sombra
da permanência desta?
(MEIRELES, 2001, p. 1240)

Aqui, o sujeito-lírico contempla e analisa o sono de morte de uma princesa desconhecida envolta pelo silêncio assombroso da aparente finitude. Diante do sarcófago, a poeta põe-se a meditar sobre a morte em face da vida perscrutando alguns liames da morta como seu nome, para logo depois constatar que a ação corrosiva do tempo decompôs as ilusões e os vínculos: “Gastou-lhe o tempo das letras”. Ainda o resíduo das coisas mundanas, se é que há algum, é dissipado por Deus: “e o resto Deus consome”.

Nessa linhagem de descensão, reina a dissolução da matéria, porém da cinza, resíduo humano, a poeta interpõe a contraparte mediante a pergunta sobre o que restou ou ainda o que permaneceu da princesa morta. Na estrofe final, o eu-lírico entremeia a dúvida sinalizando a possibilidade da ascensão quando dispõe face a face o passado e o presente da princesa, “o que era e o que resta”. Ao constatar a faculdade de pensar da “sombra”, a

poeta quer saber como é sobreviver à degenerescência do corpo físico: “o que pensa a antiga sombra / da permanência desta?”. Na indagação dirigida à “antiga sombra”, a conjectura da permanência liga-se ao que era sombra, agora não é mais, o que faz supor sua liberação ao estado de puro espírito. O remate do poema, portanto, reafirma a ascese espiritual traduzindo um ideal de permanência que só poderia selar-se em uma cosmovisão do imperecível como a da poesia ceciliana.

Certamente, a identificação da poeta com uma modernidade não demolidora foi decisiva para sua aproximação do pessoal de Festa, grupo espiritualista liderado por Tasso da Silveira e Andrade Muricy que se inspirou na rechaçada estética simbolista. A visão mística do grupo não apregoava uma religião específica, mas era adversa aos valores industriais e mecânicos cultuados pelos modernistas. Quanto a essas querelas, um ensaio do poeta Raul de Leoni chama atenção sobre o que realmente importa ao espírito contemporâneo da arte em qualquer tempo. Nas suas lúcidas palavras, “haverá sempre um homem novo, mas nunca um outro homem”. E isto porque “em essência o homem não é passadista, nem futurista, é um triste eternista, sempre adaptado ao presente, no seu destino de grande trágico da dor universal, a passar pela ironia das eternas esfinges” (LEONI, 1961, p. 87).

Justamente esse posicionamento de “eternista” galgada no presente alçou Cecília ao patamar de moderna sem ter sido filiada ao modernismo. Os traços do seu estilo poético são inventariados por José Paulo Paes numa síntese esclarecedora:

Os ritmos breves, de um *cantabile* reforçado pela frequência da rima; o vocabulário declaradamente poético, mais próximo da seriedade e da nobreza simbolistas que do plebeísmo paródico de 22; uma metáfora generalizante em que o real perde o que tenha de grosseiro e de chocante para sutilizar-se em arabescos; o fluido, o fugaz, o inefável e o ausente promovidos a *Leitmotiv* – eis alguns dos marcos de delimitação do território poético de Cecília Meireles (PAES, 1997, p. 36).

Alguns dos traços mencionados são entrevistados no poema 8 de *Metal rosicler*, uma canção em versos de notável musicalidade:

01. À beira d'água moro,
02. à beira d'água,
03. da água que choro.

04. Em verdes mares olho,
05. em verdes mares,

06. flor que desfolho.
07. Tudo o que sonho posso,
08. tudo o que sonho,
09. e me alvoroço.
10. Que a flor nas águas solto,
11. e em flor me perco
12. mas em saudade volto.
(MEIRELES, 2001, p. 1215-1216)

O efeito musical é intenso desde o primeiro verso, pois uma espécie de paralelismo repete a metade do primeiro verso na posição do segundo e modula o terceiro repetindo a outra metade do primeiro com modificação apenas do seu complemento. Tal procedimento se repete nas outras estrofes de três versos que perfazem um total de quatro terças erigidas paralelisticamente. Também a rima marca a musicalidade da peça nos versos ímpares das terças. Embora heterométricos, estes versos exprimem isometria na mesma posição. Enquanto, os primeiros versos de todas as terças são hexassílabos, o segundo e o terceiro são menores, de quatro sílabas poéticas.

No plano temático, o sofrimento diante das águas há de evocar o mito de Narciso⁸, que também chorou “à beira d’água”, refém da paixão por si mesmo cultuada na própria imagem refletida no espelho líquido de um lago qualquer. Em Narciso, o desfecho do mito é trágico com sua morte, mas fica a lembrança da sua desdita na flor branca de miolo amarelo – o narciso – em que se metamorfoseia. No poema, assim como no mito, as águas são verdes e o ato de mirar o reflexo é declarado: “em verdes mares olho”. Ainda na segunda terça, a flor, emblema do mito, é despetalada, ao passo que, na terceira estrofe, o sonho se inflama do desejo de realizar uma suposta plenitude. Todavia, do mesmo modo que em Narciso, o desejo aceso não se cumpre. Ele se desfolha no eu-lírico que se perde em flor, mas nela sempre volta para reviver o dilema do moço como dizem os versos finais: “em flor me perco / mas em saudade volto”.

Também o poema 35, exprimindo o culto do intemporal, é uma crítica do sujeito-lírico a certa obstinação do poeta moderno em relação à rosa, motivo amplamente recriado pelas fileiras da tradição poética:

01. Embora chames burguesa,
02. ó poeta moderno, à rosa,

⁸ O mito de Narciso narrado por artistas, estudiosos e filósofos pode ser conferido em Junito de Souza Brandão, *Mitologia grega*, 17 ed., Petrópolis: Vozes, 2008, v. 2, p. 173-190.

03. não lhe tiras a beleza.
 04. A tua sanha imprevista
 05. contra a vítima formosa,
 06. é um mero ponto de vista.
 07. Pode a sanha ser moderna,
 08. pode ser louvada, a glosa:
 09. mas, sendo a Beleza eterna,
 10. que vos julgue o Tempo sábio:
 11. entre os espinhos, a rosa,
 12. 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 imprevista” 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.

Por fim, nos versos derradeiros, Cecília traça curioso jogo imagético que, de certo modo, desqualifica a postura dos modernos e acaba por selar quase uma apologia ao seu fazer poético metaforizado na rosa: se a beleza da rosa existe entremeada 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.

Na tocante ao pacto alquímico, ênfase de *Metal rosicler*, a forja do imperecível no efêmero emerge em muitos poemas como no de número 2:

1. Uns passeiam descansados
2. entre roseiras e murtas;
3. outros estendem os braços
4. para límpidas figuras;
5. alguns a espelhos dirigem
6. suas pequenas perguntas;
7. e muitos dormem felizes

8. e o sono é a sua aventura;
 9. e há pastores de desejos
 10. e domadores de culpas.

 11. Mas os que vêm perseguindo
 12. bandos de mistério em fuga,
 13. mas os que tanto desdenham,
 14. por essa estranha captura
 15. – já sem vida, sem linhagem,
 16. sem amor e sem fortuna,
 17. sem mundo humano que os prenda
 18. nem pálpebra em que se encubram,
 19. esses, que excedem a terra,
 20. no mar complexo mergulham
 21. – não por exaustos e inábeis,
 22. mas por disciplina e luta,
 23. não por vanglória festiva,
 24. mas por enfrentar medusas,
 25. fugir à fosforescência,
 26. e, acordados na onda obscura,
 27. entre imagens provisórias
 28. estender mãos absolutas.
- (MEIRELES, 2001, p. 1210-1211)

Conforme o anúncio da empresa alquímica desde a epígrafe do livro, os versos acima revelam a busca de um eu-lírico observador. Em delicado distanciamento, seu olhar especula o movimento dos seres em derredor, enquanto vai tecendo um inventário do que é percebido. No horizonte das ressonâncias, a natureza cambiante dos elementos físicos aproxima-se da natureza humana dos tipos em imagens que retomam o mote da lírica cecilianiana: perenidade versus transitoriedade.

Na primeira décima do poema, versos sóbrios atestam o debruçar da poeta sobre a vastidão humana dos alheios ao si mesmo. No painel dessa diversidade, toda a estrofe, em versos redondilhos, é um desfile de alienados, distraídos, narcísicos, sonhadores, incautos, sensualistas e repressores. As anáforas da conjunção “e”, nos quatro versos finais, reiteram a dormência dos encarcerados nas eleições mesquinhas: “e muitos dormem felizes / e o sono é a sua aventura; / e há pastores de desejos / e domadores de culpas”.

Em contraposição à quimera dos que vivem alheios à busca, a estrofe seguinte, de dezoito versos, traz os despertados do mundo como os preparados para a labuta alquímica, pois são os que “vêm perseguindo /bandos de mistério em fuga”. Nas reiterações da adversativa “mas” e da preposição “sem”, a poeta ressalta o despojamento das pequenezas por aqueles “que excedem a terra”: “[...] sem vida, sem linhagem, / sem amor e sem fortuna, / sem mundo humano que os prenda / nem pálpebra em que se encubram”. Ou

seja, esses que transcendem a materialidade estão aptos ao mergulho no “mar complexo” da experiência alquímica.

O simbolismo da água em “mar complexo” evoca o fluxo transitório da vida em devir incessante. Afinal, é a água que aciona a etapa inicial de lavagem das impurezas. Não apenas isso, a água assinala a postura subordinada do sujeito-alquimista como realçam os versos sobre sua disciplina e combatividade que contrastam com as motivações egocêntricas expressas na estrofe inicial. Assim, os iniciados para a jornada alquímica “no mar complexo mergulham / – não por exaustos e inábeis, / mas por disciplina e luta, / não por vanglória festiva, / mas por enfrentar medusas, / fugir à fosforescência”.

Esse enaltecer é ainda ampliado nas imagens finais que dizem dos adeptos vigilantes na incerteza – “acordados na onda obscura” – promoverem o amálgama do par de opostos na *coincidentia oppositorum*: “entre imagens provisórias / estender mãos absolutas”. Isto é, o mundo físico que reúne a transitoriedade dos simulacros entra em conjunção com seu oposto na imagem das mãos que se oferecem plenas para o trabalho. Desse modo, na síntese dos contrários, impermanência e permanência se enlaçam para, do efêmero do mundo, oferecer o eterno no labor das mãos humanas.

De modo geral, na orla alquímica de *Metal rosicler*, salta aos olhos certo sentimento dual do mundo refletido nas oposições que, muitas vezes, nutrem a *coincidentia oppositorum*. Na verdade, o anseio de harmonização dos contrários é quase um princípio de instrumentação, pois, conforme lembra Durand (2001b, p. 83), na dualidade, “cada termo antagonista precisa do outro para existir e para se definir”. Daí não ser demais observar que existir pelo outro é uma cumplicidade ilimitada que se manifesta amiúde na lírica de Cecília Meireles.

1.2 Ritualismo alquímico e contorno metafísico

Centrada na ambivalência dos símbolos que se interpõem contra o efêmero para legitimar os valores do eterno, a poética ceciliana tenta alcançar uma temporalidade livre dos embaraços cronológicos. Por esse princípio, sua poesia resvala naturalmente para o modo metafísico das inquições, perfilação oposta aos valores cultuados pela maioria dos modernistas, seus contemporâneos. A rigor, o cunho intemporal só reafirma sua afinidade com as poesias de feição metafísica, pois seu traço lírico busca a eternização do efêmero no aqui-agora do verso e mediatiza inquições acerca do espírito, do destino, da vida e da morte.

Além da inspiração metafísica, a poesia de *Metal rosicler*, como destacado, é perpassada pelo ritualismo da alquimia. Curiosamente, Gaston Bachelard (2001a, p. 75), em *A poética do devaneio*, irá indagar: “O metafísico não é o alquimista das idéias grandes demais para serem realizadas?” Grandes demais ou não, no livro em exame, o liame entre metafísica e alquimia é confinante, porquanto o halo espiritual dos versos aponta dramas ascensionais de transcendência tanto pela escritura simbólica como pelas etapas alquímicas sugeridas ao longo da jornada em busca de si do sujeito-lírico.

Espécie de ciência espiritual, o termo alquimia vem do “egípcio antigo *kême* derivando ele mesmo do árabe *al-kimiya*, ou seja, terra negra, nome então corrente do Egito ou também um símbolo da *materia prima* buscada pelos alquimistas” (MISKOLCI, 2000, p. 262-265). Desde suas recuadas origens, o pensamento alquímico exprime uma visão totalizadora, una de todos os aspectos da cultura como magia, arte, religião e ciência. Em busca de uma síntese, qualquer operação alquímica pressupõe a união de um par de opostos a fim de eliminar as contradições que infelicitam o ser e, assim, obter o ouro espiritual, isto é, o estado da inteireza na totalidade originária do andrógino hermético.

Nesse universo simbólico, a transmutação dos metais vis em ouro é um modo figurado de dizer que se pretende alcançar a iluminação espiritual com a *coincidentia oppositorum* (conciliação dos opostos), ou seja, chegar ao último estágio da *opus* no andrógino ou no *Rebis* hermafrodita. Sobre tais alvos da alquimia espiritual, em seu livro *Literatura e alquimia*, Centeno também se refere à alquimia como uma forma “marginal”, “laica”, da experiência mística por seu não reconhecimento em nenhum contexto tradicional:

Na alquimia, o homem, partindo muito embora da matéria (prima matéria), é aos seus próprios e mais profundos enigmas que chega. Ao operar a transmutação dos “vis metais” em ouro é a si próprio que transforma surgindo como homem finalmente iluminado, depois de uma longa procura (CENTENO, 1987, p. 18).

Propósito maior do ritual alquímico, a escalada em direção ao autoconhecimento faz-se por etapas que desvelam uma obstinada procura, muitas das vezes, metafísica. Essas etapas realizam o amálgama dos contrários e configuram uma prática de purificação do eu que torna o homem capaz de conhecer o transcendente e o imanente. Centeno (1987, p. 19) reitera que a obtenção do *opus alchymicum* (obra alquímica) consiste na aquisição desse conhecimento e cita *Os Upanishads*: “Aquele que conhece o transcendente e o imanente, com o imanente vence a morte e com o transcendente vence a imortalidade”.

Sobre as cores fundamentais das fases alquímicas, entre o negro (*nigredo*), o branco (*albedo*) e o vermelho (*rubedo*) pode haver ou não pelo meio a multicolor cauda de pavão (*cauda pavonis*). A devoração do negro (*nigredo*) simboliza a anulação das paixões, dos desequilíbrios da consciência e da alma para se atingir a perfeição na *albedo* e na *rubedo*, em que o branco e o vermelho renascidos, geralmente na figura do andrógino, sobrepõem-se aos duros processos de transformação na matriz do ser. Segundo Gilbert Durand (2001a, p. 221), “a pedra filosofal, símbolo da intimidade das substâncias, possui todas as cores”, o que significa “todas as capacidades”. Como o lastro alquímico do livro enuncia desde a epígrafe, a adição da água é fundamental, pois ela engendra uma espécie de transmutação da pedra negra que se desfaz em barro vermelho-sangue e pedrinhas coloridas. Releia-se o trecho que demonstra ser a água o elemento desencadeador da operação alquímica:

Metal rosicler é uma pedra negra, como o metal negrilho, [...] como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca ou chave, como quem a mói e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler [...] dá em caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as cores (ANTONIL, 1982, p. 191).

De modo correlato, Mircea Eliade, ao destacar o processo purificador das matérias impuras na *nigredo*, ressalta a importância da água na lavagem das impurezas:

A morte espiritual corresponde em geral à cor negra que tomavam os ingredientes, à *nigredo*: É a redução das substâncias à matéria prima, massa fluida, informe, que corresponde à situação primordial, ao Caos.

[...] Uma das máximas dos alquimistas era: Não efetue qualquer operação enquanto não transformares tudo em Água (ELIADE, 1979, p. 118).

Assim sendo, em sintonia com a epígrafe de Antonil que descreve o metal rosicler e com os postulados alquímicos, o simbolismo da água no livro é natural e recorrente. Além de transformar a pedra negra, a água atua como elemento de regeneração e fonte de vida. A ambivalência do elemento é ainda examinada por Gaston Bachelard que se debruça sobre as imagens substanciais do psiquismo hidrante:

A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. [...] A água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser (BACHELARD, 1998, p. 6, 13).

Como se nota, a água separa o mundo negativo da matéria densa operando a dissolução do negrume no resgate progressivo da alma em estado latente no ser. Os versos a seguir do poema 16 ilustram uma alquimia cósmica encetada pela “noite fina” a partir das águas da chuva no sono:

01. Sono sobre a chuva
02. que, entre o céu e a terra,
03. tece a noite fina.

04. Tece-a com desenhos
05. de amigos que falam,
06. de ruas que voam,
07. de amor que se inclina,

08. De livros que se abrem,
09. de face incompleta
10. que, inerme, deplora
11. com palavras mudas
12. e não raciocina...

13. Sobre a chuva, o sono:
14. tão leve, que mira
15. todas as imagens
16. e ouve, ao mesmo tempo,
17. longa, paralela,
18. a canção divina

19. dos fios imensos
20. que, nos teares de água,
21. entre o céu e a terra,

22. o tempo separa
23. e a noite combina
(MEIRELES, 2001, p. 1222-1223).

De início, vejam-se as marcas alquímicas nas núpcias “entre o céu e a terra” que engendram o “sono sobre a chuva”. A “noite fina”, alquimista da obra, tece na chuva um bordado das vivências de “amigos”, de “ruas”, de “amor”, de “livros” e de gente incompleta. Mais adiante, na quarta estrofe, o leitor é instado à captação de uma melodia divina oriunda da transformação dos vapores em chuva nos insólitos “teares de água” da natureza. Indiretamente, emerge a mão do Criador, alquimista maior da combinação que resulta na chuva abundante, em “fios imensos”, sobre a terra. A simbólica dos fios e do tear agregadas ao tempo e à noite reúnem elementos alentadores dessa alquimia cósmica. Então, separada pelo tempo e combinada pela noite, surge uma obra sublime, a chuva fecunda e vivificante, que se reveste do sopro benfazejo dos eventos.

Além da onipresença da água, a ambiência nos poemas de *Metal rosicler* é de solidude e nostalgia, de realidades fugidias e insones. O eu-lírico viajor e ausente observa o mundo, a fluidez e a efemeridade das formas. Como tudo se transforma, o eu-alquimista se entrega a um labor incessante, pois aspira encontrar a si mesmo através da *opus* alquímica no rosicler. A própria natureza envolta aos poemas é como um imenso laboratório, onde a poeta ou o Criador são os alquimistas manipuladores dos elementos que se dissolvem e se separam nas combinações que podem culminar nalguma integração.

Considerando a ação dos quatro elementos, Bachelard (2001c, p. 12) vislumbra a síntese alquímica na “assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por eles se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário”. Assim, enquanto a poeta realiza a alquimia íntima do si mesmo, ela também observa a alquimia encetada pelos seres e pelo Criador nas múltiplas transformações da natureza. Noutras palavras, ao realizar a alquimia pessoal e pontuar as alquimias em torno de si, a pedra negra transmutada no rosicler figura o avatar final, a simbólica da desejada totalidade na Grande Obra.

Na raiz da relação mediada pela alquimia entre o universo simbólico e os íntimos processos do ser, a analogia surge como uma ponte entre as correspondências universais e as reentrâncias do ser. Para Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 34-35), “a analogia é fundamento não apenas do mundo mágico e do mítico, mas também da poesia, esse universo analógico em que os sons se ‘respondem’ e em que se revelam as afinidades

obscuras entre as coisas: correspondências”. Nesse sentido, a estudiosa endossa tais associações como partícipes de um processo ordenador do mundo, em que “os fatos humanos não são assim desraigados e aleatórios”, mas circunscrevem-se em uma teia de sentidos entrelaçados.

Acerca dos apontamentos de Jung, o psicólogo relaciona as fases da alquimia ao processo de individuação que se consuma quando o homem encontra a Ordem ou o Cosmo a que denomina de si mesmo. Segundo ele, “a problemática do processo de desenvolvimento da personalidade, isto é, do processo de individuação, é expressa no simbolismo alquímico” (JUNG, 1991, p. 45). Tal correlação, individuação-alquimia, amplamente desenvolvida em *Psicologia e alquimia*, ilumina a compreensão de *Metal rosicler*, uma vez que a busca de si empreendida pela poeta corre paralela à busca do rosicler através da transmutação da pedra negra. Em uma entrevista de 1952, mencionada por Edward F. Edinger (1985, p. 165), Jung detalha os três estágios da *opus* alquímica:

A alquimia representa a projeção de um drama ao mesmo tempo cósmico e espiritual [...]. A *opus magnum* tinha duas finalidades: o resgate da alma humana e a salvação do cosmos... [...] Logo no começo, encontramos o dragão, o espírito ctônico, [...] o negrume, a *nigredo*, e esse encontro produz sofrimento... Na linguagem dos alquimistas, a matéria sofre até a *nigredo* desaparecer, quando a aurora será anunciada pela cauda do pavão (*cauda pavonis*) e um novo dia nascerá, a *leukosis* ou *albedo*. Mas nesse estado de brancura, não se vive, na verdadeira acepção da palavra; é uma espécie de estado ideal, abstrato. Para insuflar-lhe vida, deve ter sangue, deve possuir aquilo a que os alquimistas denominam a *rubedo*, a vermelhidão da vida. Só a experiência total da vida pode transformar esse estado ideal de albedo num modo de existência plenamente humano. Só o sangue pode reanimar o glorioso estado de consciência em que o derradeiro vestígio de negrume é dissolvido [...]. Então, a *opus magnum* está concluída: a alma humana está completamente integrada.

Assim, no cosmo das analogias e correspondências de *Metal rosicler*, tudo se passa como se o eu-lírico figurasse a pedra negra no estágio primeiro da *nigredo*. Como diz Jung, ela é um estado de sofrimento para o adepto. A poeta, alquimista da própria *opus*, sabe que a essência do rosicler vive nela, em estado latente, e que deve atingir o segundo estado de brancura, a *albedo*, mediante lutas e provas que a despojem das impurezas. Na idealidade abstrata da *albedo*, ela segue buscando a si mesma para tornar sua vida plena de humanidade. Finalmente, na terceira etapa, espera-se o fechamento do triângulo alquímico com a *rubedo*. Coroamento da *opus*, essa fase última exhibe a vermelhidão da vida vitalizadora da consciência do sujeito, agora em si, alma e corpo integrados, o que, na

concepção junguiana, indica o remate do processo de individuação no encontro com o si mesmo.

Quanto ao contorno metafísico de *Metal rosicler*, o traço inquiridor da lírica ceciliana talvez seja também um dos mais evidentes da lírica moderna, conforme preceituam as considerações de Mihae Son (1995), estudioso da poesia metafísica. Segundo ele, a poesia moderna, a partir de Baudelaire, manifesta certa tendência espiritual facilmente percebida no questionamento reiterado do sujeito. Tal questionamento, apelo ontológico do homem, é designado como metafísico por tangenciar tópicos como o problema do ser, a liberdade, a noção de Deus, o senso da matéria, do tempo e do espaço, a cosmologia, enfim, a indagação sistemática ou mesmo a afirmação de uma transcendência. Ainda de acordo com o pesquisador, a busca indagadora dos poetas é metafísica porque pode se reportar a um Absoluto ou a algo que constitua o fim ideal e inacessível da arte (SON, 1995, p. 6-8).

Em vista disso, é perceptível como a poesia moderna problematiza o sujeito em face de si, do outro e do mundo. Nesse mergulho entremeado de experiências conflitantes, o ser tenta o impossível que é recompor-se em meio ao turbilhão que continuamente impõe, altera e transforma a ordem das coisas na rotina transitória dos dias. Para isso, lança-se ao sem-fim das indagações que perfazem uma procura interminável, sem expectativa de resposta ou chegada, porque para a poesia metafísica importa o percurso. Seu fulcro é a indagação em si mesma, não importando o teor ou a finalidade da perquirição, se é encontrar Deus ou um sentido para a vida.

Nesse espaço de tensão, o giro em torno dessas indagações reforça o vínculo da poética ceciliana com a lírica metafísica. Os movimentos do sujeito-lírico, ora contemplativos, ora reflexivos, erguem um cosmo próprio forjado de símbolos do imperecível a partir do efêmero observado. Reformulando a questão, se a metafísica define o processo poético da escritora por meio da busca indagadora; sua matéria é recolhida entre o precário e o fragmentário para que, dessa forma, ela possa erigir seu cosmo de permanências.

Sobre este modo de fazer poesia, Mikel Dufrene (1969, p. 188) afirma que “a grande interrogação metafísica é perguntar sobre o fundo das coisas, [...] buscar o primordial para fazer contato com o transcendente”. Alguns desses aspectos podem ser observados no fragmento a seguir do poema 12:

[...] Quem quiser esquecer,
 esqueça-me agora:
 que eu não lamento nem sofro,
 tonta do dia excessivo.
 Tão sem força, quem chora?

(Noite imóvel, noite escura,
 forrada de sedas suaves,
 pequeno mundo sem chaves,
 quase como a sepultura.)
 (MEIRELES, 2001, p. 1219).

Nesses versos, para encontrar o que importa na alquimia do si mesmo, o sujeito-lírico despoja-se de quase tudo, até da tendência humana de lamentar e sofrer. É como se o burburinho cotidiano houvesse exaurido seu tônus vital, seu rubor febricitante, o que na alquimia só se alcança pela integração da alma no estágio final, vermelho, da *rubedo*. Desvitalizada, a poeta percebe-se em estado de morte, “quase como a sepultura”, importando considerar que, conforme Richard Miskolci (2000, p. 278), “a sepultura é [...] símbolo de transmutação alquímica, o protótipo de tudo que é hermético, local de metamorfose e depuração”. Imersa nesse local de transformação, “pequeno mundo sem chaves”, de onde não há como escapar e de onde não sente forças nem para chorar, a poeta pergunta por “quem chora”, quer dizer, quem ainda consegue se importar com algo, quando nela não resta mais vida capaz de sentir ou nutrir qualquer coisa. Na alquimia, o estágio de despojamento do negrume é sempre inaugural acarretando indagações e hesitações no árduo caminho até a integração na *rubedo*.

Também de acordo com Ana Mello (2002a, p. 22), a atitude contemplativa e o reiterado “inventário das formas de vida e modos de existir” são o germe do exercício metafísico ceciliano que faz aflorar “indagações e intuir respostas sobre o sentido da vida”. O fragmento a seguir do poema 45 dá uma mostra condensada desse processo:

Se um pássaro cantar dentro da noite
 extraviado,
 pensa com ternura nessa vida aérea,
 sem alfabeto nem calendário,
 tão pura, tão pura,
 entre flores e estrelas,
 sem data de nascimento,
 sem nítida família,
 e sem noção de morte.
 [...]
 (MEIRELES, 2001, p. 1250)

Em linha com Bachelard, esses versos enfatizam o psiquismo aéreo na imagem do pássaro que canta noite adentro. O canto é noturno, pois o pássaro extraviou-se dos seus, o que, pela própria sugestão da poeta, leva a uma impressão comovida dessa “vida aérea”, absorta, livre das convenções humanas. Seu canto solitário, sua isenção dos liames mundanos até de linguagem e tempo – “sem alfabeto nem calendário” –, culminam no último verso que lhe atribui a não noção do que seja a vida que morre. Ou seja, contrariamente ao viver humano, o eu-lírico aponta o ápice do alheamento no pássaro, distante na leveza e na pureza, livre até da aspereza da morte.

Assim, o que a inquirição metafísica realiza no plano especulativo das ideias é retomado pelo aparato simbólico da alquimia que, como assinalado, opera sobre os elementos da matéria para desenredá-la dos seus condicionamentos. Nas palavras de Bachelard (2001a, p. 73), na alquimia está-se diante de “uma paciência moral que procura as impurezas de uma consciência”, porque, acima de tudo, “o alquimista é um educador da matéria”.

Partindo da precariedade do efêmero, o poema 25 evidencia esse duplo contorno, metafísico e alquímico, ao criar uma obra imorredoura, pois faz pensar em uma rudimentar experiência alquímica:

01. Com sua agulha sonora
 02. borda o pássaro o cipreste:
 03. rosa ruiva da aurora,
 04. folha celeste.

 05. E com tesoura sonora
 06. termina o bordado aéreo.
 07. Silêncio. E agora
 08. parte para o mistério.

 09. A ruiva rosa sonora
 10. com sua folha celeste
 11. imperecível mora
 12. no cipreste.
- (MEIRELES, 2001, p. 1231-1232)

Nesses versos decantados de simplicidade, o canto do sujeito-lírico exhibe um rito alquímico condensado, na medida em que o labor do pássaro, com seu bico que faz às vezes de “agulha sonora”, produz uma obra – o desenho celestial da “rosa ruiva da aurora” – para sempre impressa no cipreste, sua morada. Conclusa a obra “imperecível”, o que sobrevém escapa ao pássaro, artista do “bordado aéreo”. Todavia, ele segue seu voo, “para

o mistério”, deixando no caminho os sinais duradouros da sua passagem. “Folha celeste” e “ruiva rosa sonora” são imagens da alquimia do transitório e do intemporal, que correspondem a um artefato indelével, de apelo sinestésico, que mitiga a angústia frente ao desconhecido. Ainda que o amanhã seja uma incógnita, o feixe simbólico da “rosa” – ao mesmo tempo, “ruiva”, “sonora” e “da aurora” – aglutina as possibilidades de um porvir, que se promete tal como a “aurora” quando anuncia um novo dia. Também a cor ruiva, associada ao vermelho-rubro da vida plena no último estágio da integração alquímica – a *rubedo* –, traz esperança à jornada do pássaro, silencioso artífice da natureza.

Exprimindo a mesma articulação, metafísica e alquímica, o poema 5 retoma o trânsito entre a vida e a morte, entre a materialidade e a espiritualidade:

01. Estudo a morte, agora
 02. – que a vida não se vive,
 03. pois é simples declive
 04. para uma única hora.

 05. E nascemos! E fomos
 06. tristes crianças e adultos
 07. ignorantes e cultos,
 08. de incoerentes assomos.

 09. E em mistério transidos,
 10. e em segredo profundo,
 11. voltamos deste mundo
 12. como recém-nascidos.

 13. Que um sinal nos acolha
 14. nesses sítios extremos,
 15. pois vamos como viemos,
 16. sem ser por nossa escolha;

 17. e quem nos traz e leva
 18. sabe por que é preciso
 19. do Inferno ao Paraíso
 20. andar de treva em treva...
- (MEIRELES, 2001, p. 1213)

Em quadras regulares, repassadas de musicalidade, vida e morte combinam-se na alquimia dos versos que desvelam o trajeto do ser em peregrinação entre os planos, “do Inferno ao Paraíso”. Nesse ir e vir, o ciclo existencial é descrito entre os estágios extremos da chegada e da partida, sendo a face apaziguadora do tempo o fulcro da reflexão do sujeito-lírico que, já no primeiro verso, confessa seu devotamento ao estudo da morte: “Estudo a morte, agora”.

Tal propósito procede da ânsia de entender os caminhos que medeiam o circuito e não do receio de adentrar no território do acabamento. Aqui, a eufemização do horror à morte, conforme dispõe o imaginário noturno, dá-se mediante uma operação alquímica integradora dos contrários (morte e vida) que os reposiciona no mesmo diapasão. É por isto que, desde a primeira estrofe, a poeta contém certa tendência de venerar a vida em detrimento da morte. A vida é “simples declive / para uma única hora” e, nas conjunções anafóricas da segunda estrofe, o mapa da trajetória humana é desromantizado: as crianças são “tristes” e os adultos, sábios ou não, “ignorantes e cultos / de incoerentes assomos”.

Na terceira quadra, o paradoxo da existência despe-se da idealidade para equiparar-se à morte. O vocabulário alquímico – “e em mistério transidos / e em segredo profundo” – açula o hermetismo da morte, embora ela ressurja, de modo eufemizado, através do verbo voltar: “voltamos deste mundo / como recém-nascidos”. Por essa medida, a suposta inocência que assinala o egresso à vida, distingue igualmente o percurso contrário de regresso ao estado *post-mortem*.

Entre esses movimentos, a poeta roga a proteção de um “sinal” acolhedor, já na quarta quadra, afinal indo ou vindo, morrendo ou nascendo, a vontade humana é sempre posta de lado: “pois vamos como viemos, / sem ser por nossa escolha;”. Finalmente, na última estrofe, a aditiva abre a conclusão do poema: só o gestor das idas e vindas, mortes e nascimentos, detém o saber acerca dos motivos da peregrinação do ser – “do Inferno ao Paraíso” –, além das razões que o impelem à transposição da *nigredo* – “andar de treva em treva” – de modo a mergulhar no cerne da impureza para afastamento dos equívocos.

Dito de outro modo, embora a poeta não saiba as razões do homem não poder se eximir da treva, ela sabe que “alguém” guarda os porquês relativos às experiências inalienáveis da caminhada humana. Assim, se, em sentido metafísico, o enfrentamento sereno da treva pelo sujeito-lírico pode preconizar sua ascese espiritual, de igual modo, a travessia da *nigredo*, em uma tomada alquímica, pode assinalar o despojamento do que embaraça sua jornada rumo à individuação, na integração do si mesmo.

Como os alquimistas, Cecília cultua duplamente silêncio e solidão. Ela própria declarou, reiteradas vezes, esse apreço. Em um trecho das suas inúmeras cartas, ela afirma: “A solidão tem sobre mim um grande poder. Purifica-me. Exalta-me, interiormente” (SARAIVA, 1998, p.8). Também a íntima conexão do alquimista com a solidão é acentuada por Bachelard (2001a, p. 67) quando ele afirma que a língua da alquimia só pode ser apreendida “conforme foi sonhada, na solidão”.

Por último, a primeira peça do livro descortina símbolos emblemáticos da jornada alquímica do eu-lírico:

1. Não perguntavam por mim,
 2. mas deram por minha falta.
 3. Na trama da minha ausência,
 4. inventaram tela falsa.

 5. Como eu andava tão longe,
 6. numa aventura tão larga,
 7. entregue à metamorfose
 8. do tempo fluido das águas;
 9. como descera sozinho
 10. os degraus da espuma clara,
 11. e o meu corpo era silêncio
 12. e era mistério minha alma –
 13. – cantou-se a fábula incerta,
 14. segundo a linguagem da harpa:
 15. mas a música é uma selva
 16. de sal e areia na praia,
 17. um arabesco de cinza
 18. que ao vento do mar se apaga.

 19. E o meu caminho começa
 20. nessa franja solitária,
 21. no limite sem vestígio
 22. na translúcida muralha
 23. que opõem o sonho vivido
 24. e a vida apenas sonhada.
- (MEIRELES, 2001, p. 1209)

Em consonância com os estudos junguianos, a atmosfera especulativa desses versos inaugura a busca de si do sujeito-lírico, ou seja, enceta sua alquimia pessoal a partir da alquimia do metal rosicler. Tal jornada principia com a imersão da poeta na profundidade das águas que também assinalam o mergulho da pedra negra na substância solvente. Essa lavagem (*solve* na *nigredo*), por fim, é a purificação necessária que possibilita a conquista ulterior da integração no estágio vermelho da *rubedo*.

No plano estrutural, observa-se a estrofação irregular – três estrofes de quatro, quatorze e seis versos respectivamente – e o emprego da redondilha maior, quase uma especialidade da lírica ceciliana. Embora não haja esquema rímico, a musicalidade é expressiva como se verifica, por exemplo, nas anáforas dos versos iniciais da segunda estrofe que evidenciam, por um lado, o distanciamento do eu-lírico da vida ordinária e, por outro, a profundidade da experiência alquímica: “Como eu andava tão longe, / numa

aventura tão larga”. Mais adiante, aliterações e assonâncias, além da estrutura anafórica invertida, conferem fluidez e harmonia como nos versos: “e o meu corpo era silêncio / e era mistério minha alma”.

Quanto ao semantismo das imagens, desde a quadra inicial, a poeta acopla pares em oposição. À constatação negativa do verso inicial – “não perguntavam por mim” – sucede à adversativa do verso seguinte que instaura certa contradição: “mas deram por minha falta”. O contraponto dos tempos verbais é relevante, pois “não perguntavam”, no imperfeito do indicativo, sugere que ainda não se pergunta; “mas deram”, entretanto, no perfeito do indicativo, enuncia que a falta foi efetivamente notada em algum momento. Note-se ainda que a ausência do eu-lírico é percebida sem perguntas, provavelmente, porque, na ordem moderna da incomunicabilidade entre os seres, quase nada do outro importa perguntar ou saber.

Ainda na estrofe inicial, o eu-lírico informa que seu afastamento rendeu a fabulação de um tecido enganoso – “na trama da minha ausência” –, pois “inventaram tela falsa”. A proximidade semântica entre os termos “trama” e “tela” alude ao enlace dos fios na tessitura do destino, o que remete ao simbolismo cíclico do labor das fiandeiras conforme expõe Gilbert Durand acerca dos símbolos cíclicos no noturno sintético:

Os instrumentos e os produtos da tecedura e fiação são universalmente simbólicos do devir. [...] O movimento contínuo e circular do fuso vai tornar-se talismã contra o destino. [...] O tecido, tal como o fio, é símbolo de continuidade, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica “circular” ou rítmica da sua produção. O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama que o subentende (DURAND, 2001a, p. 321, 322).

Assim, há nesses símbolos um intuito de continuidade que domestica o devir e que reveste de serenidade o alheamento do eu-lírico em relação ao mundo. Talvez, por isso, ele nem se incomode diante da “tela falsa” gerada por seu afastamento. Sua sintonia é mesmo outra como explicam os versos iniciais da segunda estrofe: “Como eu andava tão longe, / numa aventura tão larga / entregue à metamorfose / do tempo fluido das águas”. Esse recolhimento evidencia a devoção da poeta à jornada alquímica tanto pela aposição dos adjetivos “longe” e “larga” como pela palavra-chave reveladora do processo em andamento: “metamorfose”.

Não por acaso, na epígrafe de *Metal rosicler* e em muitos tratados alquímicos, a água é essencial, pois é ela que inicia a dissolução na *nigredo*. O papel da água é também

apregoado na célebre divisa dos alquimistas: *solve et coagula*. Além disso, a metamorfose é “do tempo fluido das águas”. Ou seja, como o eu-alquimista figura o metal rosicler, ele busca transformar-se mediante a combinação do tempo, passível de domesticação no imaginário noturno, ao influxo das águas, elemento solvente que aciona a depuração da pedra bruta para extração do rosicler sublimado.

Os versos subsequentes realçam a solidude, o silêncio e a obscuridade do trabalho alquimista: “como descera sozinho / os degraus da espuma clara, / e o meu corpo era silêncio / e era mistério minha alma”. Essa descida solitária retoma o simbolismo da escada em que o eu mergulha em profundo subjetivismo para conhecer-se. Nesse sentido, a aposição dos pares antagônicos – corpo-silêncio e alma-mistério – também reforça a busca do autoconhecimento. Por outro lado, o eu-alquimista que desce sozinho “os degraus da espuma clara”, nas metonímias da escada e da água, enceta a etapa inicial da *nigredo*, daí sua imersão na profundidade das águas. Sobre a escada na alquimia, Jung (1991, p. 66) informa que “o movimento ascensional (sublimação) é frequentemente representado por uma escada que corresponde aos estágios do processo alquímico”.

Iniciado o processo, a poeta reitera o canto incerto do seu destino ao som da harpa: “cantou-se a fábula incerta, / segundo a linguagem da harpa”. Símbolo marcante do noturno sintético, a música, conforme Durand (2001a, p. 346, 349), harmoniza os contrários e contrasta as antíteses no tempo. Desse modo, as imagens paradoxais em torno da música, nos versos finais da segunda estrofe, suscitam a conciliação dos contrários para, assim, alcançar a integração no domínio da fuga temporal. Dizem os versos: “mas a música é uma selva / de sal e areia na praia, / um arabesco de cinza / que ao vento do mar se apaga”. Tais antinomias associam a música a um emaranhado de resíduos (“selva de sal e areia”) e a um ornamento nulo que é feito de cinza (“arabesco de cinza”). Todos esses elementos não podem se combinar, pois, além de se desvanecerem ao vento, aludem aos resíduos descartados na *nigredo*. Contudo, observa-se uma eufemização da suposta negatividade do feixe residual, afinal, sendo música, os vestígios da mortificação alcançam aqui certa sublimidade e emoção.

Na estrofe final, o eu-lírico vislumbra os limites do seu percurso: “E o meu caminho começa / nessa franja solitária, / no limite sem vestígio, / na translúcida muralha / que opõem o sonho vivido / e a vida apenas sonhada”. Essas imagens fugidias obstruem, de certo modo, a tentativa de delimitação da poeta sugerindo que ela deva resignar-se e aguardar o momento oportuno, pois, para conhecer o outro lado, é preciso tornar-se um

iniciado no processo alquímico. Assim, “franja solitária”, “limite sem vestígio” e “translúcida muralha” opõem “o sonho vivido” e “a vida apenas sonhada”. Isto é, a aspiração de conhecer as minúcias encobertas da *opus* pressupõe a transposição de provas que podem fazer viver o sonho da desejada completude, ao passo que uma vontade débil, ainda que torne a vida cheia de sonhos, não é capaz de determinar a vivência desses mesmos sonhos.

A *opus* alquímica, portanto, instaura uma poética voltada para o alto, para o transcurso de uma ascese nos movimentos que despojam o ser da matéria densa. Cultuando o inefável, a riqueza do silêncio e da solidão, o verso ceciliano materializa, nas palavras de Margarida Maia Gouveia (2002, p. 13), a “infatigável inquietação de pensar os sentimentos, o mundo, o homem, Deus”. Todo esse arranjo ratifica a natureza metafísica da poética da autora que, em *Metal rosicler*, mira o ideal da transcendência na totalidade alquímica do ser.

1.3 Imagens noturnas: imitação da vida e da morte

Na esfera da antropologia do imaginário, a vasta experiência sobre o simbolismo de Gilbert Durand habilitou-o a conceber sua teoria que, conforme Alleau (1976, p. 250), é “uma síntese compreensiva fundamental [da] energia hominiana de base que a antropologia contemporânea reconheceu [...] no universo imaginal”. Sobre essa instância – o *mundus imaginalis*, entrevisto por Corbin –, o teórico constrói sua mitodologia, a ciência dos mitos, dividindo-a em mitocrítica e mitanálise. Termos forjados por Durand (1983), a mitocrítica, como já assinalado, é um método que investiga a base literária dos mitos, imagens e símbolos nos textos de uma época ou de um autor. Em qualquer obra, percorrer o trajeto do mito⁹ em suas constelações de imagens é fazer mitocrítica. Já a mitanálise designa um método que busca apreender os grandes mitos que orientam os momentos históricos, os tipos de grupos e de relações sociais.

No contemporâneo, Durand (1996, p. 52) relaciona o exercício da poesia à retomada dos mitos, pois, para ele, “o poeta tem a função de fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega

⁹ De acordo com Durand (2001a, p. 41-47), os eixos do trajeto antropológico agrupam constelações de imagens, em um espaço de tensão permanente, que estão submetidas à troca entre as pulsões subjetivas do sujeito bio-psíquico e as intimações objetivas do meio sócio-cultural.

anonimamente sob a forma de mitos”. Nesse processo, a palavra poética conseguiria restaurar o equilíbrio mítico do estado primordial. É o que também afirma Otávio Paz (1982, p.138), porquanto a “poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu original: volta-o para si”. Em última análise, esse regresso pode se revelar na restauração da inteireza perdida que, nos poemas de *Metal rosicler*, recaem na totalidade alquímica.

De modo geral, na poesia sobreleva a valorização do instante, de um “presente sem margens do tempo”, como esclarece Alfredo Bosi (2000, p. 141), que “dá voz à existência simultânea, aos tempos dos Tempos, que ela invoca, evoca, provoca”. Essa coexistência de tempos compreende a relação ambivalente do homem com a temporalidade¹⁰ expressa no cortejo das imagens produzidas que, segundo Durand (2001a), oscilam entre a perversidade de *Cronos*, no regime diurno, e a benevolência do mesmo, no regime noturno, em um horizonte de acolhimento e esperança. Em consonância com o antropólogo, Hans Meyerhoff (1976, p. 59) ressalta a relação angustiosa do homem com o tempo, ao dizer que a temporalidade é a “pedra angular de uma elaborada análise metafísica do homem”, uma vez que a natureza humana é sempre açoitada pelo tempo. Autoridade nos estudos do imaginário, também Maria Zaira Turchi (2003b, p. 144) observa que, enquanto “produção imaginária, as obras literárias representam amplamente as atitudes do ser humano diante da temporalidade e da morte”.

Assim, na teoria do imaginário durandiano, o regime diurno liga-se à dominante postural em que o sujeito dilacera-se por sua precariedade frente ao poder corrosivo do tempo. As estruturas heróicas ou esquizomorfias dão mostras de um conflito entre o real efêmero sempre em ruínas e o ser que se esfalfa por deter sua dispersão avassaladora. Nesse sentido, o desejo da totalidade enerva o embate com o tempo que se dá sob a terrificância das duras antíteses.

Não é o que ocorre no espaço dos poemas de *Metal rosicler*. Lá, como se vem elucidando, a pedra negra (“pó que imita a vida e a morte”) sofre a tortura da *nigredo* para transmutar-se no vermelho sublimado do rosicler mediante a integração do par vida e morte que consuma a *coincidentia oppositorum* nas estruturas místicas e, em especial, nas sintéticas do imaginário noturno. Desse modo, o emblemático verso final que ressoa em

¹⁰ A inelutável temporalidade é o fulcro da teoria do imaginário de Gilbert Durand, pois, para o antropólogo, a imaginação em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas) detém o poder metafísico de erguer as suas obras contra a podridão da Morte e do Destino (DURAND, 2001a, p. 405).

todo o livro acerca das virtualidades do metal rosicler – “pó que imita a vida e a morte” – encobre uma essência dupla, o obscuro da morte e o luminoso da vida, que se combina e se ajusta na conciliação dos contrários alquímicos. Em ensaio intitulado “Modulações da morte em *Metal rosicler*”, Maurício Baptista Vieira (2002, p. 91, 95) destaca exatamente essa “virtualidade do metal rosicler”, isto é, ser uma “pedra mágica que, sob o negrume da morte e da noite, esconde cores vibrantes como o vermelho”.

Quanto ao imaginário noturno, ele se bifurca em estruturas místicas e sintéticas invertendo a ambivalência do destino mortal. Como ensina Durand (2001a, p. 193), as atitudes diante do tempo desenham uma nova postura imaginativa, hábil em captar as forças do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de *Cronos* e em transmutá-los em talismãs benéficos. No místico, regime do eufemismo, a valorização da descida constela imagens da inversão antifrásica e da intimidade fazendo *Cronos* sorrir. Aliás, a antífrase instaura-se pela inversão radical do sentido afetivo das imagens, isto é, quando a negatividade da angústia diurna converte-se em deleitação da intimidade. Daí, inclusive, dizer-se que, no místico, “a morte é igual à vida”. Tal como sugere a taça, seu grande arquétipo, todas as coisas se fundem diluindo as fronteiras em oposição. Enfim, relacionado à dominante digestiva, o místico instaura esquemas, arquétipos e símbolos¹¹ da descida suave, da penetração, do acolhimento, do repouso, da inversão, da intimidade, enfim, da aura benfazeja trazida pela dominação do tempo (DURAND, 2001a, p. 197-198).

Ilustrando parte desses aspectos, no poema 43 de *Metal rosicler*, a imaginação ceciliana atualiza o símbolo de o cavalo solar, espécie de Narciso às avessas, que se encanta não pelo reflexo da própria imagem, mas pelo reflexo das rosas do jardim na água. Diz a poeta:

01. Ficava o cavalo branco
02. de fluida crina dourada
03. mirando na água do tanque
04. as rosas da madrugada.

05. Ao ver o jardim celeste
06. refletido na onda fria,
07. apenas curvava a testa

¹¹ O esquema, conforme Maria Zaira Turchi (2003a, p. 60), “exprime ação, ou seja, o primeiro movimento para a representação figurativa que se vai buscar diretamente no inconsciente reflexo do corpo vivo”. Já os arquétipos, em linha com Durand (2001a, p. 60-62), são a zona matricial da ideia, estáveis e universais substantificando os esquemas primários. E o símbolo, em sentido estrito, tem caráter transitório, é completamente polivalente ilustrando concretamente o arquétipo do esquema. No trajeto antropológico, os esquemas manifestam-se nos arquétipos, e estes, por sua vez, configuram-se nos símbolos em sentido estrito.

08. – que de beber se esquecia.
(MEIRELES, 2001, p. 1248-1249)

Na singeleza desses versos, enforma-se uma inversão antifrásica, pois, em linha com o mito, não é a imagem especular do contemplador que o enreda prisioneiro de si mesmo no espaço da miragem, mas a imagem reflexa do jardim que mantém o animal embevecido a ponto de ele esquecer-se de si e da própria sede. Assim, a caracterização do cavalo branco e sua atitude narcísica configuram uma inversão própria do noturno místico. Tal inversão instaura-se em relação ao temor, geralmente, provocado pelo cavalo ctônico no imaginário diurno e também pela variante acrescida ao Narciso que, no poema, transfere o alvo da sua paixão para um terceiro: “as rosas da madrugada”.

De acordo com Turchi (2003b, p. 135), nas estruturas místicas, o abismo do diurno converte-se em cavidade, o que “representa uma regressão ao estado narcisista e, em última instância, um retorno ao seio materno”. Na busca pelo reflexo, a atitude narcísica do cavalo evoca a imagem da cavidade no dobrar-se sobre si mesmo da sua postura. Contudo, a eufemização que inverte o mito original faz o animal transmutar o olhar para si de Narciso num olhar para o além, instância do ideal platônico, instaurando, assim, o esquecimento de si em antífrase com Narciso. Embora quase não haja distinção entre subir e descer, a mirada que sai de si e se detém no além das rosas configura, portanto, uma ascensão, pois, na volta para o outro, transcende os limites do ego narcísico.

Em dicção alquímica, considerando o motivo da borboleta, o poema 28 encena sua morte que, em sintonia com o noturno, traduz-se no regresso ao princípio em uma nova trajetória:

01. Sob os verdes trevos que a tarde
02. rocia com o mais leve aljofre,
03. tonta, a borboleta procura
04. uma posição para a morte.

05. Oh! De que morre? Por que morre?
06. De nada. Termina. Esvaece.
07. Retorna a outras mobilidades,
08. recompõe-se em íris celestes.

09. Nos verdes trevos pousa, cega,
10. à procura de um brando leito.
11. Altos homens... Árvores altas...
12. Igrejas... Nuvens... Pensamento...

13. Não... Tudo extremamente longe!

14. O mundo não diz nada à vida
 15. que sozinha oscila nos trevos,
 16. embalando a própria agonia.
17. Que diáfana seda, que sonho,
 18. que aérea túnica tão fina,
 19. que invisível desenho esparso
 20. de outro casulo agora fia?
21. Secreto momento inviolado
 22. que ao tempo, sem queixa, devolve
 23. as asas tênues, tão pesadas
 24. no rarefeito céu da morte!
25. Sob os verdes trevos que a noite
 26. no chão silenciosos dissipa,
 27. jaz a frágil carta sem dono:
 28. – escrita? lida? – Restituída.
 (MEIRELES, 2001, 1234-1235)

No limiar da morte, a borboleta, símbolo do sujeito-lírico, traça um novo destino. Da destruição, morte serena que se equipara à vida, ela nasce “restituída” em nova forma. Nesse processo de metamorfose, há clara analogia com a transmutação alquímica que mortifica a densa matéria para dar luz ao luminoso do espírito. Ademais, há no poema muitos símbolos da intimidade em isomorfismo semântico com a morte benfazeja. Tal prerrogativa da borboleta ser de outro modo retornando, como diz o verso, “a outras mobilidades”, configura o cerne da imaginação noturna que exorciza a negatividade da morte transformando-a em algo positivo.

A quadra inicial descreve a agonia do inseto que “procura uma posição para a morte”. Veja-se que ele agoniza “sob os verdes trevos” que são umedecidos pelas gotículas de água do orvalho da tarde. É, sem dúvida, um quadro de funda delicadeza que eufemiza o horror da morte. Por isso, inclusive, a borboleta até busca uma melhor posição para morrer. O “verde dos trevos” reiterado ao longo do poema é uma cor funérea que costuma acompanhar os ritos de morte. Segundo Bachelard (1998, p. 66), a morte não é um romântico outono feito de folhas mortas. Ao contrário, “as folhagens passam do verde claro para um verde escuro, para um verde material, para um verde carregado. [...] As próprias trevas têm quase sempre, na visão poética, [a] cor verde”. Também os trevos que sustêm a borboleta, no seu trespasse, exibem um isomorfismo recorrente no místico entre sepulcro e berço. Isto porque os trevos funcionam como sepulcro desagregador da vida e, ao mesmo tempo, como berço acolhedor do ser restituído ao seu novo destino.

Na segunda quadra, o eu-lírico reflexiona acerca das razões dessa morte concluindo, em aura elevada, que a borboleta “retorna a outras mobilidades” e “recompõe-se em íris celestes”. Aqui, fica clara a ideia de regresso e ainda de transformação sublimadora. Como a alquimia enfeixa o simbolismo cíclico e progressista do sintético, tudo passa para retornar transmutado ao princípio. É o que ocorre com a borboleta. Nesse sentido, para Durand (2001a, p. 238, 315), as imagens “insetóides” são símbolos de intimidade e repouso, porque sugerem a segurança de um ser fechado, imerso na profundidade do seu mistério, como uma promessa de metamorfose.

A terceira quadra retoma o acolhimento da primeira, pois a borboleta, agora “cega”, continua “à procura de um brando leito”. Só as estruturas místicas podem ofertar uma morte agradável em leito repousante. Tudo, ao redor, aponta para uma dimensão transcendente em que a vida parece intocável como dizem os versos: “Altos homens... Árvores altas... / Igrejas... Nuvens... Pensamento”. No reforço dessa ideia, a quarta quadra afirma que o mundo permanece alheio ao estertor da borboleta, afinal ele “não diz nada à vida / que sozinha oscila nos trevos, / embalando a própria agonia”. Percebe-se que nem a solidão da morte é capaz de instilar temor ou dúvida. Ao contrário, o enfrentamento solitário da borboleta enaltece sua força e sua alta condição.

Na quinta quadra, a borboleta, em metamorfose transitiva, inicia nova trajetória no “outro casulo” que “agora fia”. Nessa passagem, a descrição de o novo ser remete à transparência (“diáfana seda”), à leveza (“aérea túnica”) e à elevação (“invisível desenho esparso”). Em continuidade, a sexta quadra, realça o isomorfismo da morte serena. Como ninguém devassa a prova de cada um, tem-se “segredo movimento inviolado” que, no devido tempo, “devolve” a resignada (“sem queixa”) borboleta a outras formas. Seu excesso de fragilidade, então, reverbera em certo pesar, pois suas “asas tênues” tornam-se “pesadas / no rarefeito céu da morte”. Como convém ao místico, na última imagem do verso, há quase uma antífrase da morte no seu céu pouco denso que se rarefaz.

Enfim, a quadra final expõe o resultado da transmutação da borboleta. Imagem da sua existência, “frágil carta sem dono” alude à debilidade e à liberdade dessa pequena vida. Sendo “carta”, mais do que “escrita” ou “lida”, com sua destruição, a vida da borboleta é “restituída” ou ainda reintegrada ao princípio. Assim, na concepção cíclica do destino e na morte suave que fia uma nova trajetória, percebe-se a imbricação dos símbolos místicos e sintéticos do imaginário noturno a dizer que a vida está no horizonte da morte e, vice-versa, a morte no horizonte da vida.

No noturno sintético, a tônica é a possibilidade de dominar o devir enfeixando uma constelação de símbolos que resumem o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal. Relacionado à dominante sexual, nele convergem os esquemas rítmicos da repetição cíclica em que o tempo é vencido pela segurança do retorno – conforme seu grande arquétipo, a roda denária – e o desenrolar progressivo do tempo que busca realizar uma harmonização dos contrários – segundo seu grande arquétipo, a árvore. Esta última institui, no campo imaginário, a redenção por um mediador forjando mitos messiânicos como o do Salvador ou Filho (na alquimia, o *filius philosophorum*). Em *Metal rosicler*, a nostalgia e a gravidade dos seus poemas sugerem uma aurora em que a negatividade temporal reverte-se na reunião dos opostos que tanto o noturno sintético como o mito alquímico da *coincidentia oppositorum* legitimam. Para o teórico do imaginário,

[...] na simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo. [...] O estilo das imagens está sobretudo axializado na coerência dos contrários, na *coincidentia oppositorum* (DURAND, 2001a, p. 284, 346).

Assim, a estrutura progressista do sintético confina com a harmonização dos contrários alquímicos, pois a ambição de domesticar o devir está na tópica de ambos. Também conforme Maria Zaira Turchi (2003b, p. 139), no noturno sintético, “o contraste entre o aspecto trágico e o aspecto triunfante do devir fica integrado numa concepção dramática em que o dualismo diametral, diurno, é substituído pela mediação dos contrários”. E como se pôde notar, já no último poema, a mesclagem dos símbolos místicos e sintéticos no imaginário de *Metal rosicler* dá-se naturalmente. Os esquemas eufemizantes da descida, no místico, podem combinar-se aos esquemas cíclicos e progressistas, do sintético. Também os arquétipos da inversão podem aliar-se aos arquétipos da repetição e do progresso. E os símbolos da intimidade podem associar-se aos símbolos alquímicos. É por isso que Durand (2001a, p. 228) enfatiza ser a alquimia “uma simbólica completa”, por ela funcionar nos dois regimes do imaginário noturno.

O poema 29 constela oposições no motivo da dança e desentranha muitos símbolos do noturno sintético:

01. A bailarina era tão grande
 02. como uma árvore caminhante;
 03. e seus braços longos e brancos
 04. tão fugitivos e flutuantes
 05. como as nuvens filhas dos campos.

 06. O giro da sua cintura
 07. – rápida e fina como um fuso –
 08. era de firmeza profunda
 09. e fragilidade tão pura
 10. como as do próprio eixo do mundo.

 11. Oh! – o desdobramento amplo e calmo
 12. de seus joelhos! O círculo alto
 13. que o tênue pé determinava!
 14. Limite da fluidez humana...
 15. Límpido e implacável compasso...

 16. Voava! – e logo se desfazia,
 17. num gesto de albatroz rendido.
 18. E de novo aos ares a vida
 19. arriscava, impotente e linda,
 20. algemada ao peso inimigo.

 21. E tão divinamente exata
 22. vinha à terra e aos céus se elevava
 23. que era tão grave o instante alado
 24. como o da derrota no espaço
 25. – mas ambos igualmente plácidos.

 26. Ó bailarina, ó bailarina,
 27. deusa da estrita geometria!
 28. ó compasso, ó balanço, ó fio
 29. de prumo, ó secreto algarismo,
 30. primeiro e eterno número ímpar!

 31. Alça o teu vôo além da queda,
 32. rompe os elos de espaço e tempo,
 33. galga as obrigações da terra,
 34. atira-te em música, ó seta,
 35. e restitui-te em pensamento!
- (MEIRELES, 2001, p. 1235-1236)

Nesse poema, os pares simbólicos em oposição aliam o tempo da dança a metáforas grandiosas. Por essa aproximação, a elevação crescente vai dar no uno com a superação dos contrários, pois a bailarina e seu movimento desmaterializam-se progressivamente conforme a subida vai contornando os cimos. Assim como o alquimista faz voar a matéria, a bailarina, mediante a conjunção dos contrários, faz voar sua densa matéria elevando-se aos píncaros da transcendência.

Principal imagem do poema, essa dançarina desvela uma constelação de símbolos progressistas do noturno sintético. Na primeira quintilha, ela é “árvore caminhante”, símbolo da conciliação dos contrários. Conforme Turchi (2000, p. 17), “os limites opostos se unem no símbolo da árvore; o tempo transforma a semente em árvore, que produz frutos, que serão uma nova semente”. Também Durand (2001a, p. 345) assinala que a árvore é o vertical por excelência que, em colaboração com o devir, conduz a uma transcendência encarnada no tempo tornando-o tutor vertical e vegetal de todo progresso. Por extensão, os braços “longos e brancos”, “fugitivos e flutuantes” assemelham-se às “nuvens filhas dos campos”. Quer dizer, se a bailarina é uma árvore que caminha, seus braços escapam e vagueiam como as nuvens. Todo esse feixe simbólico é indicador do ímpeto progressista, uma vez que a magnitude da dança pertence aos símbolos de domínio do tempo.

Também “o giro da [...] cintura” de “firmeza profunda” e “fragilidade [...] pura” evocam o “próprio eixo do mundo”. Os contrários aqui conciliados – firmeza e fragilidade – combinam o giro do mundo e o rodopio da cintura da bailarina. Na síntese cósmica, o micro e o macrocosmo emparelham-se determinando o ritmo e o fluir da vida. Segundo Durand, (2001a, p. 336-337), no sintético, uma constelação mítica liga os temas do girar, da roda e do eixo. Se a roda do tempo é uma coreografia, a rítmica da dança ritual objetiva assegurar a fecundidade e a perenidade do grupo social. Assim, no poema, o tempo vai sendo domesticado no girar firme e frágil da cintura, “rápida e fina como um fuso”. Observe-se o isomorfismo das imagens da árvore, das nuvens e do fuso. Todas elas ressaltam o ímpeto ascensional da bailarina.

Na terceira quintilha, o eu-lírico examina os “joelhos”, “desdobramento amplo e calmo”, além do “tênuê pé” a determinar “o círculo alto”. Mais uma vez, as imagens opõem a fragilidade da matéria e a força propulsora do espírito. Não podendo fugir do ritmo, a dança é “limite da fluidez humana”, “límpido e implacável compasso”. No embate com a vida, então, o ser se depara com as injunções que limitam a existência.

Apesar das limitações, o movimento da bailarina explode na quarta quintilha. “Voava”, diz o primeiro verso, para logo desfazer-se “num gesto de albatroz rendido”. Aqui, a oposição entre o voo e o pássaro cravado no chão alude ao conhecido soneto de Charles Baudelaire “O albatroz”. Nessa composição, o poeta francês toma a grande ave como símbolo do deslocamento e do não-lugar do poeta no mundo. Contrapondo o voo e a queda, o pássaro, nos ares, é “príncipe do céu / que do arqueiro se ri e da tormenta no ar”.

Porém, em terra firme, “exilado na terra e em meio ao escarcéu, / as asas de gigante impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 1958, p. 90).

Desses trechos, depreende-se que o poeta só se reconhece no seu processo de criação, ou seja, entregue aos voos da inspiração. Em meio à ordem dos homens no cotidiano trivial, o artista – antes “alado viajor”, agora é “cômico e feio” – não consegue se mover, interagir ou se fazer entender. A vida em sociedade, assim, passa a ser exílio para quem, como o poeta, nutre-se de tanger os céus da poesia.

De volta ao poema ceciliano, seu “albatroz rendido”, que antes “voava”, evoca o desamparo do albatroz baudelairiano “exilado na terra”. Todavia o fulcro da transcendência, em Cecília, aparta-se da crítica ardida tecida por Baudelaire. Ainda na quarta quintilha, observe-se a alternância da dança que arremessa “aos ares a vida” para, em seguida, deter-se “algemada ao peso inimigo”. Novamente, a dança opõe a leveza ascensional do movimento à densa materialidade que ata o ser a terra. Conforme Eliade (1987, p. 149), “o voo é um equivalente da felicidade, [...] porque simboliza a ascensão, a transcendência, o ultrapassar da condição humana”. O voo, enfim, proclama que o peso foi abolido.

Na quinta quintilha, a dança funde o alto e o baixo. “Divinamente exata”, a bailarina “vinha à terra e aos céus se elevava”. Nesse ir e vir, o apogeu dos cimos era “o instante alado”, assim como o da queda era a “derrota no espaço”. No alto ou embaixo, a dança é, portanto, um movimento de divina precisão.

Tanto que, na sexta quintilha, o eu-lírico extasiado com o domínio que a dança tem das forças antagônicas proclama sua reverência à bailarina em incontida devoção: “Ó bailarina, / deusa da estrita geometria! / ó compasso, ó balanço, ó fio / de prumo, ó secreto algarismo, / primeiro e eterno número ímpar!”. Observe-se que, na enumeração interjetiva desses versos, como a bailarina é deusa da geometria, o “compasso”, o “balanço” e o “fio de prumo” sucumbem ao seu poder. Isto é, a “estrita geometria” da bailarina, “divinamente exata”, torna-a capaz de vencer a incerteza e a imprecisão da vida. Mais que isso, tais poderes tornam-na apta a desenredar a ciência do “secreto algarismo”, “primeiro e eterno número ímpar”, que remete ao Uno da totalidade alquímica e ao Um da inteireza do si mesmo, ou seja, ao algarismo mais distante da matéria portador das plenitudes do espírito.

O ficar na fronteira de que fala Maria Zaira Turchi para a poeta Darcy França Denófrío, nos seus poemas de “Estrada Real”, em *Ínvio Lado*, pode, igualmente, iluminar o entendimento da bailarina no poema ceciliano. Segundo a pesquisadora, “entre o dia e a

noite, entre a luz e as trevas, entre a morte e a vida – fronteira [...] é, ao mesmo tempo, dia e noite, luz e treva, vida e morte – síntese do antes e do depois, do ser e do não ser” (TURCHI, 2000, p. 17). É o que se percebe no poema examinado, uma vez que a dança instala a bailarina na fronteira entre os opostos – firmeza e fragilidade, voo e queda, alto e baixo, imanência e transcendência –, donde sobrevém a síntese conciliadora desses contrários na sublimação alquímica.

A quintilha final, afastando a matéria e galgando a transcendência, torna a emparelhar o voo e a queda. Como dispõe o sintético, o devir é dominado na conciliação dos opostos que mencionam os versos apostroficos: “Alça o teu voo além da queda, / rompe os elos de espaço e tempo, / galga as obrigações da terra”. A ruptura dos limites de espaço e tempo e a transposição da materialidade evidenciam a vitória sobre o devir. Nos dois versos derradeiros, o sujeito-lírico faz nova reverência à bailarina: “atira-te em música, ó seta, / e restitui-te em pensamento!”. A elevação plena indica que a bailarina (“seta”) despojou-se do peso da matéria atingindo a sublimação como uma deusa da totalidade. Como preceitua Eliade (1987, p. 148), o arrebatamento ascensional utiliza o arquétipo do peso, a matéria por excelência, de modo a realizar uma transmutação da matéria. No poema, essa *coincidentia oppositorum* faz coincidir, na bailarina, a matéria e o voo, o peso e a sua negação. Por essa integração, ela pode vibrar como a música sem interferências e reintegrar-se ao pensamento liberta dos grilhões terrenos.

Por fim, a imbricação de elementos do místico e do sintético é perceptível nos versos do poema 44:

01. Houve um poema,
02. entre a alma e o universo.
03. Não há mais.
04. Bebeu-o a noite, com seus lábios silenciosos.
05. Com seus olhos estrelados de muitos sonhos.

06. Houve um poema:
07. parecia perfeito.
08. Cada palavra em seu lugar,
09. como as pétalas nas flores
10. e as tintas no arco-íris.
11. No centro, mensagem doce
12. e intransmitida jamais.

13. Houve um poema:
14. e era em mim que surgia, vagaroso.
15. Já não me lembro, e ainda me lembro.
16. As névoas da madrugada envolvem sua memória.

17. É uma tênue cinza.
 18. O coral do horizonte é um rastro de sua cor.
 19. Derradeiro passo.

 20. Houve um poema.
 21. Há esta saudade.
 22. Esta lágrima e este orvalho – simultâneos –
 23. que caem dos olhos e do céu.
- (MEIRELES, 2001, p. 1249-1250)

Contrariando a costumeira tendência de regularidade da poética ceciliana, este poema configura certo desvio bastando observar a estrofação irregular (uma quintilha, duas sétimas e uma quarta respectivamente) e os versos livres. No dizer de Octavio Paz (1976, p. 15), no verso livre, “os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica”. No verso ceciliano, o fluxo sonoro também preserva sua unidade rítmica, mesmo com a oscilação do tamanho entre eles, alguns mais longos, outros menores, o que faz fronteira com discreto prosaísmo.

Quanto à linguagem e o ritmo do poema, as proposições de Italo Calvino para o milênio vindouro iluminam seu entendimento. A linguagem sóbria e enxuta de Cecília afina-se com a exatidão, terceira proposta do escritor italiano, na qual ele sugere “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 72). Já o ritmo irmana-se com a leveza, primeira proposição de Calvino (1990, p. 37), que é um modo de ver o mundo capaz de erigir uma impressão de “suspensão, silencioso e calmo encantamento”.

Na primeira estrofe do poema, “lábios silenciosos” e “olhos estrelados de muitos sonhos” configuram imagens dessa leveza, pois elas não evocam tensão e, muito menos, peso. Elas incitam ao devaneio, à meditação e à contemplação, ou seja, a ações introspectivas. Além disso, a leveza do ritmo instaura uma ambiência letárgica posicionando a poeta no devir da criação, entre a razão e o devaneio. Nesse sentido, dois movimentos cruzam-se, ao longo do poema, encetados pela memória poética. A voz lírica entrega-se à rememoração tentando resgatar o tempo original de uma criação perfeita, mas, ao perceber a impossibilidade de capturar esse momento inaugural, cai em desolação. Nesse desamparo, porém, ela não está só. O cosmo também se ressentido da evocação do poema primordial não o trazer de volta ao cenário presente. Veja-se do início.

Já no sintagma do primeiro verso, que se repete paralelamente em todas as estrofes, nota-se o tom solene, ritualístico de conexão com o sagrado: “Houve um poema”.

Ora este poema havido, agora em recuperação pela memória, sugere ser a metáfora de um grande desejo, de um projeto longamente anelado. Assim, paralelismos e repetições fazem a música do verso sugerindo significados sutis e ressaltando o semantismo das imagens como se observam nos seguintes trechos: “[...] com seus lábios silenciosos. / com seus olhos estrelados [...]”; “já não me lembro, e ainda me lembro.”; “esta lágrima e este orvalho [...]”.

Ainda na primeira quintilha, o rememorar da poeta revela a mediação entre a alma e o universo na feitura do poema exemplar. Nele, o ser e o cosmo interagem inaugurando pela linguagem um mundo novo tal as irretocáveis produções da natureza. Ao repetir o gesto fundador, a memória poética tenta reviver o equilíbrio trazido pela exemplaridade do poema cosmogônico. Mas, embora equipare a criação poética à criação da natureza, a linguagem hierofânica não consegue resgatar a harmonia do poema primordial. Essa insuficiência atualiza antiga impotência humana: o desejo de atingir a integralidade sempre obstada pela impossibilidade. O entrave é a própria armadura da palavra poética incapaz de exprimir a totalidade na revivescência sagrada de uma situação original que poderia integrar as fissuras do ser.

O terceiro verso, curto e seco, – “não há mais” – arremata que o poema ritualístico da conjunção entre o micro e o macrocosmo de outrora não existe mais. A esse corte, sucedem as razões do seu desaparecimento. A noite animizada, de “lábios silenciosos” e “olhos estrelados”, simplesmente “bebeu-o” nutrindo-se do seu substrato precioso. O ato de beber, da noite antropomorfizada, ilustra, em consonância com Durand (2001a), o reconforto do esquema do engolimento, no noturno místico, que se contrapõe à agressividade do devoramento, no regime diurno. Enquanto no primeiro, se é deglutido suavemente, em um mergulho regressivo às origens profundas; no segundo, se é devorado e rasgado por dentes tenebrosos. Delineia-se, portanto, a descida suave, como pressupõe o místico, por entre os “lábios silenciosos” e os “olhos estrelados” da noite para uma instância de aconchego e repouso.

Na segunda estrofe, uma sétima, a poeta prossegue sua evocação do poema hierofânico que foi deglutido pela noite, ao tempo em que erige outro na esteira do rememorado. Assim, sujeito-lírico, linguagem e natureza, ao divisar a hierofania do poema modelo, erigem um novo poema que tenta reavivar a harmonia primordial. No ato de rememorar, a metalinguagem presentifica o poema cosmogônico que subsiste na memória expandindo o desejo de repeti-lo, assim como a natureza costuma repetir suas criações.

Todavia, como se disse, a palavra poética se revela aquém das aspirações de plenitude do eu-lírico.

Ao discorrer sobre as metáforas da memória, Jeanne Marie Gagnebin (2006) afirma que quem escreve deseja confrontar a inelutável instância da morte, o que vem ao encontro das asserções da teoria durandiana que situam o imaginário como fronteira de enfrentamento da temporalidade. No dizer de Gagnebin (2006, p. 112),

[...] quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa, assim, uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte.

A princípio, em conformidade com a estudiosa, a rememoração no poema sugere que a criação tem esse caráter de “marca imortal”, daí inclusive a tentativa pertinaz de reencontro com o poema primeiro. Porém, à medida que se chega ao final, o eu-lírico constata a impossibilidade de resgatá-lo, pois os escritos estão também sujeitos ao desaparecimento e à finitude. Poetas como Cecília, cômicos da fragilidade e do efêmero, sabem que a escrita, ainda que não seja um “rastro duradouro”, pode seguir evocando o imperecível para disseminar, por meio dos símbolos, os vestígios da lembrança de uma “presença ausente” (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

Ainda na segunda estrofe, observa-se a fidelidade às minúcias na evocação do poema ritualístico. Ele “parecia perfeito. / Cada palavra no seu lugar”. Essa lembrança da perfeição implica em uma dupla analogia: primeiro, com a perfeição da natureza e, segundo, com a perfeição almejada no processo alquímico. Assim, “pétalas nas flores” exemplificam a ordem irretocável da natureza, bem como “tintas no arco-íris”. Esta última remete ainda à *cauda pavonis*, momento na alquimia que precede a etapa final na *rubedo*, índice da *opus* alquímica. Quanto ao teor desse poema, em nova conexão com a alquimia, a “mensagem [é] doce” e “intransmitida jamais”. Quer dizer, há a aspiração de segredá-la, de manter o recado inviolado como nos manuscritos alquímicos.

Na terceira estrofe, outra sétima, emerge o eu-lírico na evocação direta do poema primeiro. Inicialmente, ele recorda o ritmo lento da inspiração poética: “era em mim que surgia, vagaroso”. No terceiro verso, baralha as coordenadas da rememoração inserindo um paradoxo que, embora afirme o esquecimento, também reafirma a lembrança: “já não me lembro, e ainda me lembro”. O binarismo do verso no confronto dos contrários traz a dispersão da memória. Eis que, nos versos seguintes, a concretude da estrofe anterior se

esvanece dando lugar a imagens abstratas que ressoam como vestígios da lembrança dessa memória em dispersão. “Névoas da madrugada”, “tênue cinza” e “coral do horizonte” constelam símbolos alquímicos da memória que se arruína. “Névoa” remete ao orvalho muito utilizado nas fases iniciais para transformar os opostos, mercúrio e enxofre. “Tênue cinza” refere-se ao próprio resíduo da *nigredo* indicando o estágio avançado da *coincidentia oppositorum*. E, por último, “coral do horizonte” sugere uma aurora avermelhada, ou seja, é prenúncio da *rubedo* tanto pelas cores como pelo horário terminal da experiência.

Por fim, na quadra final, a poeta deixa o espaço da rememoração para situar o presente diante do passado: “Houve um poema. / Há esta saudade”. Nesse olhar que cruza o irrecuperável da memória e o tempo presente, ela exprime seu desalento, afinal não pode recriar o poema hierofânico. E, nos versos derradeiros, a natureza também lamenta o fracasso, cosmicamente, harmonizada ao sujeito-lírico: “Esta lágrima e este orvalho – simultâneos –/ que caem dos olhos e do céu”. Observem-se as imagens metonímicas do choro humano – “lágrima” – integradas ao lamento da natureza – “orvalho” –, pois ambas caem concomitantes, em conjunção, aliando o microcosmo dos “olhos” ao macrocosmo do “céu”. Por certo, essa queda espontânea também remete à descida suave reforçando o isomorfismo dos símbolos de intimidade no noturno místico.

Diante do exposto, nos esquemas da descida e do engolimento, no místico, bem como nos esquemas progressistas dos símbolos alquímicos, no sintético, instauram-se arquétipos de uma revivescência sagrada que retesam o mito da criação poética. Fica em evidência a sacralização do momento que concebe o poema primordial, o que perpetua o desejo não-logrado da memória de reviver a epifania da criação.

Assim sendo, a matéria verbal e o ofício da imaginação, em *Metal rosicler*, celebram imagens do simbolismo alquímico nas paisagens acolhedoras e transformadoras do imaginário noturno. Toda a latência da pedra negra – “pó que imita a vida e a morte” (MEIRELES, 2001, p. 1257) – engendra reflexões moralizantes, contemplação imperturbável, peregrinação na natureza, solidude profunda, auscultação dos processos interiores e, naturalmente, a domesticação do devir na transmutação dos opostos alquímicos.

CAPÍTULO 2: AS IMAGENS DO AR, DA ÁGUA E DA TERRA NA MIRA DO ROSICLER

O verdadeiro destino do homem é apresentado como uma busca da androginidade perdida (BACHELARD, 2001a, p. 82).

2.1 O psiquismo aéreo no amálgama da vida e da morte

Na orla alquímica de *Metal rosicler*, as imagens do ar, da água e da terra miram a androginia na totalidade do rosicler alquímico. Quando se fala em imagens pensa-se, de imediato, nos trabalhos de Gaston Bachelard, o filósofo das imagens poéticas. Para ele, a imaginação “não é a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 1998, p. 18). Nesse sentido, transcender o real, cantar o real, é uma especificidade da imaginação, sobretudo a dos poetas que busca sempre o mais além da experiência. E se o ser do homem não consegue se esquivar de “imaginar”, é porque seu psiquismo o impele a transpor o ordinário da vida por meio das suas representações simbólicas.

Em conformidade com Bachelard, Jorge Luis Borges (2000), ao explorar a eficácia imagética da metáfora, considera mais eficiente o modo sugestivo de dizer as coisas do que apregoá-las diretamente. No seu entender, “quando algo é simplesmente dito ou – melhor ainda – insinuado, há uma espécie de hospitalidade em nossa imaginação” (2000, p. 40). Essa receptividade do imaginário à palavra velada talvez explique porque a conjunção de duas ideias diferentes sugira, de pronto, a imagem de uma metáfora. Ainda segundo o escritor argentino, o poema pode significar coisas semelhantes, mas suscitar sentimentos diferentes, importando “uma certa música” que permita sentir sua beleza antes que se pense no sentido atinente ao plano das significações (BORGES, 2000, p. 89).

Noutra direção não menos pertinente, Octavio Paz (1982, p. 23) observa que “o mundo do homem é o mundo do sentido. Tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido”. E se o homem, artista ou artesão, transforma a matéria do mundo – cores, pedras, metais, palavras – em obra é graças a uma operação transformadora, em que “os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações” (1982, p. 25). Desse modo, a artesanaria da

obra ativa imagens da leitura que o artista faz do mundo potencializando significados e sentidos dessa interação.

Não importando a sutileza das diferenças entre as asserções de Borges e Paz, a *poiesis* ceciliana ancora-se, antes, na impulsão de ser sentida, ou seja, antes do intelecto, quer chegar ao coração. Daí sua fome de imagens que exploram o sensório das emoções, sem, contudo, desprezar a intelectualização da percepção. Além de superar a trivialidade, as imagens cecilianas almejam trespassar as contingências do existir, ou mesmo aquilo que sobrepassa o homem forjando o verso do “tecido temporal da espiritualidade” (BACHELARD, 2001c, p. 2).

É por isso que, no dizer de Paz (1982, p. 347), “todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável. Se o homem é transcendência, [...] o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se”. Sob esse aspecto, como se viu, o olhar ceciliano forja imagens que imbricam o imperecível no transitório, o que vai urdindo sua reflexão e enformando a trama simbólica que completa sua mundividência.

Na proposição do seu método investigativo, Bachelard (2000, p. 2) toma a imagem poética como um fenômeno que “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. Essa imediatez instantânea das imagens levou o pesquisador a considerar os quatro elementos – fogo, terra, ar e água – , que inspiraram as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas, na classificação das imagens segundo os tipos de imaginação material. Com isso, institui uma “lei dos quatro elementos” (BACHELARD, 1998, p. 3-4). Para o fenomenólogo, os quatros elementos são “os hormônios da imaginação” que ajudam na “assimilação íntima do real disperso em suas formas” e que “efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário” (BACHELARD, 2001c, p. 8, 12).

Mediante essa planificação, o filósofo desenvolve seu pensamento acerca das imagens poéticas, apreendendo os elementos da imaginação material em sua dinâmica, em sua mobilidade incessante. Para ele, a imagem tem o condão de instaurar entendimento imediato entre o leitor e o poeta, porque ela se reveste de palavras que tocam diretamente quem as lê. No dizer de Bachelard,

Não há nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender o reconforto da palavra oferecida pelo poeta [...]. A poesia

tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar (BACHELARD, 2000, p.14).

Embora não se possa aventar o purismo de um dos quatro elementos, em alguns poemas de *Metal rosicler*, observa-se o psiquismo aéreo dominar o fundo das imagens. Tal domínio indica o desejo latente da transcendência, mediante a superação da substância do ar pelo movimento ascensional, o que, por sua vez, reflete o inelutável desejo de verticalização do homem. Com o ar, diz Bachelard (2001c, p. 8-9), em *O ar e os sonhos*, “o movimento supera a substância”. Parece que “um éter se oferece sempre para transcender o ar” e ainda “o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa”. O ar e seus produtos são, assim, eminentemente livres e esse psiquismo coaduna com a realização de algum projeto de sublimação.

Como se vem salientando, o escopo da sublimação na totalidade norteia a poética de *Metal rosicler*. A restauração da integralidade do sujeito é tentada na esfera do poético, uma vez que, na esfera do mundo, ela costuma desaguar no poço das investidas malogradas. Mesmo no plano da poesia, o cosmo moldado não consegue se furtar às injunções que caracterizam o modo dissonante como a vida responde aos anseios humanos. Daí ser perceptível o prisma ambivalente do verso ceciliano – quanto mais acerbo o desengano, mais aflora o viço de uma esperança débil –, incitando o desejo de experimentar, ainda que no horizonte estético, aquilo que, na vida, quase nunca é possível. Talvez, por isso, Cecília tenha sido cognominada de a “serena desesperada”, por tornar as recusas do mundo factíveis no reino da expressão poética sem, todavia, camuflar a dor, o medo e a perda, tratando com leveza qualquer dissabor.

Por essa articulação, o fluxo inquietante das oposições, muitas vezes, sereniza-se na harmonização do amálgama alquímico. Sendo o percurso simbólico, a sobreposição dos contrários simula a experiência de síntese ou de integração, cerne da pletora alquímica. Se o cosmo sustenta-se no equilíbrio de forças antagonistas, o ser também deve buscar seu centro, tentando equiparar as contradições que o alimentam. Dentre os pares opostos, destaca-se o par principal de *Metal rosicler* a ensejar a coincidência dos contrários na totalidade alquímica: vida e morte. A busca, portanto, é o móvel da jornada a fim de que a voz lírica alcance o centro de si, isto é, a androginia no rosicler sublimado.

Os versos do poema 19 integram o psiquismo aéreo, enformando imagens que aglutinam símbolos ascensionais e que denotam o afã de interligar os caminhos da morte e da vida. Tais caminhos assemelham-se a uma moeda de face única, em que os lados

irmanam-se em uma identidade quase indelével. Os símbolos cecilianos, porém, deixam sempre algo encoberto sob a superfície das imagens. Escreve a poeta:

01. Asas tênues do éter
 02. sobem mil andares.
 03. Entre os dedos densos
 04. procura-se o corpo
 05. do invisível pássaro:
 06. calhandra? andorinha?
 07. só se sentem asas.
 08. Pois a morte e a vida
 09. têm o mesmo rosto,
 10. transparente e vago.

 11. Noite e dia sobem,
 12. noite e dia descem
 13. asas tênues do éter.
 14. Silenciosas voam,
 15. frias, frias, frias,
 16. entre o vidro e o níquel,
 17. entre o céu e a terra,
 18. lírio cristalino
 19. com pólen de menta,
 20. de menta, de cânfora
 21. e de outras essências.

 22. Entre lábios brancos,
 23. menos que um suspiro,
 24. que um nome, que um beijo
 25. dissolvido em sono.

 26. Sobe além das nuvens.
 27. Até que planaltos?
 28. Até que planetas?
 29. traçando aros leves,
 30. ondas sucessivas...
 31. diamante caído
 32. em lagos de neve,
 33. áfonos, coalhados
 34. nos vales da morte,
 35. longe, longe, longe...
- (MEIRELES, 2001, p. 1225-1226)

Em todo o poema, as imagens são indutoras do voo, descrevendo um movimento aéreo de ascensão nas quatro estrofes irregulares, que, todavia, acolhem trinta e cinco versos brancos na brevidade da redondilha menor. Nos dois versos iniciais, as “asas” – sujeito do movimento que aspira a beatitude da elevação – empreendem um esforço extenuante de, hiperbolicamente, subir mil andares. Já os versos seguintes instauram certa

aporia, pois como “dedos densos” podem tocar o corpo do pássaro dito “invisível”? E mais, qual seria a natureza desse pássaro? Nas indagações do sexto verso, o eu-lírico não sabe precisar se é “calhandra” ou “andorinha”, mas, no verso seguinte, ao sondar a materialidade do seu corpo, ele constata que “só se sentem asas”. Conforme orienta Bachelard (2001c, p. 69), é como se o corpo do pássaro fosse feito do “ar que o cerca, e sua vida do movimento que o arrebatava”. Talvez por isso, possa-se pensar nas asas como um correlato da alma, em crescente desmaterialização, na medida em que sua subida se efetiva distando-as do plano material.

Sobre a calhandra, mencionada no sexto verso, Durand (2001a, p. 131) esclarece tratar-se do típico pássaro desencarnado, difícil de ver, pois voa muito alto e muito depressa desenhando sob sua imagem pouco animal de puro pássaro o isomorfismo da pureza absoluta. Como se vê, a calhandra reforça o isomorfismo simbólico das imagens do poema que constelam em torno da ascensão. Na mesma direção, a andorinha é signo da sublimação em processo, ou seja, é isotópica da mesma pureza de que se reveste a calhandra.

Acerca das asas, o filósofo do psiquismo aéreo assinala que elas são um atributo essencial do voo, além de sinalizadoras da perfeição dos seres que as possuem. Recorrendo ao *Fedro* de Platão, Bachelard (2001c, p. 68) lembra ainda como as asas, símbolo fadado à transcendência, indiciam a presença do divino, uma vez que sua força reside na capacidade de elevar e conduzir o que é mais denso para os cimos onde habita a raça dos deuses. Desse modo, na bela reflexão do etnólogo, “quando um sentimento se eleva no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro” (BACHELARD, 2001c, p. 68). É o que parece dar-se no poema considerado, em que o sujeito-lírico examina o percurso ascensional da alma na experiência de voo das asas, o que não deixa de aludir ao axioma platônico de uma sublimação progressiva.

Se a asa dá nome a símbolos de uma pureza absoluta, o pássaro dá ser a símbolos da mesma natureza por seu movimento, em si mesmo, instaurar uma “volúpia do puro”. É o que diz Bachelard (2001c, p. 69), ao esmiuçar os processos de subida ou de sublimação do aéreo. O estudioso ainda observa que “o convite a viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido da subida, é sempre solidário da impressão de uma ligeira ascensão” (2001c, p. 10). Assim sendo, cerne da experiência ascensional, o voo acolhe imagens motrizes do entusiasmo e da angústia, em seu eixo vertical, que encenam os sentimentos ambivalentes do eu-lírico no poema. Como os valores morais do homem são normalmente expressos no

eixo vertical do psiquismo aéreo, no dizer do etnólogo, “toda valorização é verticalização” (BACHELARD, 2001c, p. 11).

Quanto à escolha lexical, observam-se verbos de ação instilar dinamismo e leveza ao feixe das imagens conforme os verbos “subir”, “procurar”, “descer”, “voar”, “traçar”. Condensando fragilidade, as asas derivam do “éter”, o que já prefigura sua elevação própria da condição de ser alado. O éter, segundo Bachelard (2001c, p. 175-176), é o ar sagrado, a alma do mundo, o ar puro e livre das alturas, símbolo de pureza e transparência, que sintetiza o ar e a luz: “não há éter sem uma espécie de polivalência onde se permutam luz e calor, tonicidade e grandeza”.

Assim, em torno das asas do suposto pássaro, infunde-se o isomorfismo de uma quintessência. Por essa condição elevada, o ser alado transita entre a vida e a morte que, no poema, têm a mesma feição, ou seja, remete à fusão que iguala os opostos na intimidade das estruturas místicas em que, como acentuado, “a morte é igual à vida”. Deslocando-se do corpo para as asas, a perquirição do movimento reúne o par na mesma face como mostram os versos finais da primeira estrofe: “a morte e a vida / têm o mesmo rosto, / transparente e vago”. Desse modo, a ascensão patenteia-se nessa sutilíssima matéria – ou na ausência dela – das imagens, o que veda uma exegese racional, uma vez que a experiência do eu-lírico não é da ordem objetiva, mas da ordem metafísica que enleia os mundos, o divino e o terrestre, o alto e o baixo, o puro e o grosseiro.

A segunda estrofe interpõe imagens antinômicas que descrevem o tempo da experiência de voo, como se só importasse a subida. Movendo-se nesse entorno, a estrutura paralelística e o ritmo suave harmonizam som e sentido como se verifica nos versos onze e doze que denotam altitude e profundidade: “noite e dia sobem / noite e dia descem”. Eximindo-se de permanecer ao rés do chão, os verbos – subir e descer – já anunciam a união do aéreo com o terrestre. Em seguida, a repetição integral do primeiro verso relembra o isomorfismo da quintessência, pois quem voa são as “asas tênues do éter”. Se o voo delas é silencioso, sua frialdade é destacada três vezes no adjetivo que marca sua desmaterialização: “frias, frias, frias”. E ainda nos versos dezesseis e dezessete, outro paralelismo reforça o trânsito entre os dois mundos e o intercâmbio das suas substâncias: “entre o vidro e o níquel, / entre o céu e a terra”.

A partir desse ponto, o mosaico das imagens satura-se no “lírio cristalino”, em uma alusão à límpida figura do andrógino que encarna a pureza da sublimação perseguida e que, ecoando elementos do modo simbolista, constela aromas e substâncias exóticas dos

planos opostos. Arma-se, desse modo, a *coincidentia oppositorum*: “com pólen de menta, / de menta, de cânfora / e de outras essências”. Ademais, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 790), o lírio, como a rosa branca, liga-se a *albedo*, segunda etapa da operação alquímica, constituindo a chamada pequena obra por ser intermediária à fase final da grande obra com a *rubedo*.

O caráter alquímico dessa estrofe conjuga a imaginação dinâmica e a imaginação material, ou seja, o psiquismo aéreo e o terrestre figurando a exemplaridade da oposição alquímica. O ar e a terra atraem-se, permutando substâncias e essências, para sincronizar o alto e o baixo na síntese anunciada no andrógino, emblema da pedra filosofal e da restauração da completude primordial. Nessa medida, Bachelard elucida os polos opostos da dialética do ar e da terra no amálgama alquímico:

A descensão [...] favorecerá a ascensão. [...] Toda evolução é marcada por um duplo destino. Forças coléricas e forças pacifistas trabalham tanto o mineral quanto o coração humano [...] [em] devaneios tensionados entre as forças aéreas e as forças terrestres. [...] Uma dinâmica de libertação [...] anima o devaneio alquímico nas longas manobras da sublimação. [...] Em todas as circunstâncias da técnica de purificação pode-se acrescentar imagens de libertação nas quais o aéreo se separa do terrestre, e vice-versa. Libertar e purificar estão, na alquimia, em total correspondência. [...] E a imagem alquímica da sublimação ativa [...] proporciona realmente o diferencial da libertação, o duelo cerrado entre o aéreo e o terrestre. [...] Nesta imagem, [...] a matéria aérea se torna ar livre e a matéria terrestre se torna fixa [...] dois devires divergentes [...] intimamente ligados (BACHELARD, 2001c, p. 271-273).

Como se percebe, a imantação entre o ar e a terra nutre a aliança dos opostos salvaguardando as distinções que garantem a síntese sublimada do sujeito. Na simultaneidade do movimento de subida e de descida, “a destilação alquímica (assim como a sublimação) decorre da dupla imaginação material da terra e do ar” (BACHELARD, 2001c, p. 271), por onde se vê que o alquimista não pode fiar-se apenas no elemento aéreo.

A terceira estrofe – uma quadra – demarca a celestialidade e a brancura do andrógino na volatização dos elementos quanto mais sua subida ganha altura. O que pode ser “menos que um suspiro” ou “um beijo” ou “um nome”? O que está “entre lábios brancos”, “dissolvido em sono”, faz pensar no *solve et coagula* hermético, princípio ordenador da destilação que precede a sublimação alquímica. Conforme orienta Bachelard (2001c, p. 271), a destilação é uma purificação capaz de elevar a substância aliviando-a de suas impurezas. Entre os polos dessa ambivalência, como “as imagens da imaginação aérea

ou se evaporam ou se cristalizam” (2001c, p. 13), a desmaterialização se completa na dissolução para culminar no ápice da ascensão conforme demonstra a estrofe final do poema.

A quarta e última estrofe – uma décima – descreve a alvorada do voo em imagens que escapam ao olhar, pois, galgando plenitude celestial, o movimento “sobe além das nuvens”. Na alquimia, o momento da aurora, que alude poeticamente ao rosicler, dá luz ao andrógino. Se, na estrofe inicial, a identidade de quem voa fica difusa, restrita à metonímia das asas, aqui parece materializar-se no andrógino alado anunciado desde a segunda estrofe. Seu movimento perfaz “aros leves” e “ondas sucessivas”, sendo difícil traçar limites ao ilimitável da sua subida, além dos “planaltos” e “planetas”.

Mas eis que sobrevém estranha inversão da sua ascensão em uma espécie de queda invertida, de baixo para cima, como convém à engrenagem dos símbolos no imaginário noturno. Transcendendo o “além das nuvens”, na subida, o voo leve do andrógino irá empreender uma “queda para o alto”, fenômeno não raro entre os poetas, de acordo com Bachelard (2001c, p. 106-107). Trata-se, na expressão do fenomenólogo, do “desejo intenso de subir ao céu com um movimento que se acelera” em oposição ao abismo terrestre, uma vez que, como “a queda no céu não tem ambiguidade”, o que se acelera é a felicidade.

Ciente dessa inversão, da subida que se reverte em queda para cima, é possível entender a alusão ao andrógino como “diamante caído / em lagos de neve” no abismo das alturas. Ainda em acordo com Bachelard (2001c, p. 35), a experiência do voo tem por função ensinar a superar o medo da queda, pois o voo é a “síntese da queda e da elevação”. Também o próprio diamante – imagem do andrógino – para ser criado precisou concentrar as forças da terra e do céu (BACHELARD, 2001b, p. 242).

Assim, ainda que invertidas para o alto, a ascensão e a verticalização correspondem ao voo do andrógino despojado das impurezas da vida física. Visto em queda para o alto, na imagem do “diamante caído”, o corpo do andrógino livra-se do esplendor da mundaneidade e ganha a rutilância das esferas intocadas, os “lagos de neve” – “áfonos, coalhados” – vislumbrados pela poeta como os longínquos “vales da morte”. De uma brancura ímpar, conforme a evanescência do aéreo, esses lagos nas alturas, repletos de corpos tomados como diamantes, exibem a essência sublimada dos seres em uma paisagem que não é o fim, pois, como já dito, no noturno, a morte é signo do viver pleno e vice-versa.

Poeta da substância aérea, em muitos poemas de Cecília, os entes do ar comparecem, deixando a terra pelo céu, para seguir o impulso tentador da ascensão sublimando-se numa progressão sem fim. Desse modo, volátil e instável, sua poesia etérea quase nunca tem corpo, pois transita entre mundos para reunir em conjunção os opostos mais viscerais da existência: morte e vida.

2.2 O psiquismo hidrante na dissolução da *nigredo*

No devaneio poético, as forças imaginantes escavam o ser perscrutando as matérias das suas imagens que se comprazem em combinar os opostos. Em *Metal rosicler*, além do ar, a aliança dos contrários alia-se à água, elemento mencionado na sentença do *solve et coagula*. O primeiro verbo já impõe a presença da água, solvente universal das impurezas, manchas e negrumes que embaraçam a sublimação do ser. Nesse estágio, ao dissolver as matérias grosseiras, a água corporaliza o cerne da *nigredo* realizando a morte alquímica de tudo o que obstrui a iluminação do ser em transformação rumo à totalidade.

Em *A água e os sonhos*, segundo Bachelard (1998, p. 6-7), a água é um elemento feminino e maternal que simboliza os ocultos impulsos humanos, o que a faz engendrar imagens profundas da substância do ser em metamorfose cujo destino tem a transitoriedade da água corrente. Já tecendo seu liame com a morte, o pesquisador da realidade aquática afirma que “o ser votado à água é um ser em vertigem”, pois “alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” na água que “corre sempre”, “cai sempre” e “acaba sempre em sua morte horizontal”. Por alavancar um tipo fim, a água pode recair em uma transmutação de natureza psicológica com a individuação ou ainda de natureza alquímica com a androginia. Enquanto o alquimista atormenta a matéria buscando o segredo do mundo, o psicólogo sonda as profundezas humanas buscando o segredo de um coração (BACHELARD, 2001a, p. 79). Todavia, um e outro investigam a mesma impulsão interior de restaurar a unidade, que, uma vez perdida, jamais deixou de ser perseguida.

Nesse processo subjacente à *Metal rosicler*, o devir das coisas só se alcança mediante a síntese dos elementos combinados ao par alquímico primordial do livro: morte e vida. A ampla combinação desse par com a água ganha luzes no complexo de Ofélia – personagem do drama de Shakespeare – que, segundo Bachelard (1998, p. 20), encena o “encanto pungente de uma morta florida arrastada, ao sabor do rio”. Como se sabe, o etnólogo instituiu vários desses complexos poetizantes de cultura, na medida em que a

emergência de um dos elementos materiais indique a relevância de um signo cultural – um mito, um arquétipo literário, um filósofo exemplar, entre outros – facilmente reconhecido por qualquer homem culto. No caso de Ofélia, o complexo simboliza o pensamento da última viagem e da dissolução final, em que “desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo” associa-se “à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (1998, p. 14). Explicitando o devir fatal da substância, Bachelard (1998, p. 93-94) vai ainda mais longe:

Para certos sonhadores, a água é o cosmos da morte. A ofelização é então substancial, a água é noturna. A água comunga, com todos os poderes da noite e da morte. [...] A morte está nela. [...] A água leva para bem longe, a água passa como os dias. [...] Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente.

Com efeito, pode-se dizer que o devir hídrico coloca o sujeito diante do seu íntimo destino e que esse gênero de morte, da dissolução total na água, faz fronteira com os processos da morte alquímica desenrolada na *nigredo* para geração do vermelho da vida na *rubedo*. Ilustrando essa vertente que enleia vida, morte e água em uma nova alquimia do ser, o poema 34 de *Metal rosicler* atualiza o complexo de Ofélia. Ao evocar o deixar-se levar da morte na água, a poeta elege uma suicida como objeto da sua reflexão:

01. Assim n' água entraste
02. e adormeceste,
03. suicida cristalina.

04. Todos os mortos vivem dentro de uma lágrima:
05. tu, porém, num tanque límpido,
06. sob glicínias,
07. num claro vale.

08. Não vês raízes nem alicerces,
09. como os outros mortos:
10. mas o sol e a lua,
11. Vésper, a rosa e o rouxinol,
12. nos seis espelhos que te fecham por todos os lados.

13. Pode ser que também Deus se aviste,
14. nessa imóvel transparência.
15. E pode ser que Deus aviste teu coração,
16. e saiba por que desceste
17. esses degraus de cristal que iam para tão longe.

18. Ah!

19. é o que rogamos para sempre,
20. diante da tua redoma
21. onde dormes sozinha com os teus longos vestidos,
22. diante da tua transparente,
23. fria, líquida barca.

(MEIRELES, 2001, p. 1241-1242)

A irregularidade das estrofes, do metro e da rima reproduz o movimento imprevisto das águas que embalam uma “suicida cristalina” em sua morte suave e serena. Ainda que o poema declare o suicídio, desde a entrada e o adormecer na água, o ato extremo é eufemizado, pois, não é a morte por iniciativa pessoal que é sublinhada, nem uma afogada derivar ao sabor da fluência da água, mas o modo como ela escolhe fazer isso. Em termos exatos, a morte ofelizante mitiga a negatividade inerente à ação, suavizando o que era para ser sombrio e lúgubre.

A respeito da eufemização com Ofélia, Bachelard (1998, p. 85) acrescenta que “a água sonhada em sua vida habitual [...] ‘se ofeliza’, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar”. De fato, a afogada do poema desliza sobre as águas como se estivesse dormindo. Tal sono aparente indica que morrer ou dormir correspondem “a mesma entrada em crisálida de um ser que deve despertar e ressurgir renovado” (1990, p. 125). Embora o verbo adormecer remeta de modo indireto ao suicídio, e embora o adjetivo – “cristalina” – acoplado à palavra “suicida” indique a eufemização em curso, não paira ambiguidade sobre o que realmente acontece. Agregando imagens do devaneio aquático de Ofélia, a morte é desejada na água, “elemento da morte jovem e bela, da morte florida, [...] sem orgulho nem vingança” (1998, p. 85). Quando discute o suicídio na literatura e sua ligação com Ofélia, Bachelard arremata pontualmente a questão:

O problema do suicídio na literatura é um problema decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. [...] É literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. [...] A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina. Desde a primeira cena entre Hamlet e Ofélia, Hamlet [...] como se fosse um adivinho [...] pressagia [seu] destino. [...] Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (BACHELARD, 1998, p. 83-84).

Como Ofélia, a suicida do poema ceciliano ilustra uma morte muito feminina. Se a primeira nasce para sucumbir na água, encontrando no elemento o leito da sua dispersão, a segunda mergulha em um “tanque límpido” para dormir o sono da morte.

Na segunda estrofe do poema, o cosmo e o microcosmo aproximam-se, pois, se “os mortos vivem dentro de uma lágrima”, a suicida deixa-se levar pelas águas fluentes do tanque. Note-se o contraponto sensível das imagens que desvelam um quadro suspensivo: os entes amados que partiram moram na lágrima saudosa daqueles que sentem sua falta; já a Ofélia-ceciliana está envolta por águas tranquilas, circundada de flores e integrada à luminosa paisagem: “sob glicínias / num claro vale”. A propósito da lágrima solitária, Bachelard (1998, p. 10) explica que basta uma gota imaginada em profundidade, ou seja, basta “uma gota de água poderosa [...] para criar um mundo e para dissolver a noite”. Assim sendo, ainda que o poema fale da vida abreviada por um suicídio masoquista, a visualidade da cena descerra um quadro pictórico de suavidade e beleza que desvia o foco do ato derradeiro.

A terceira estrofe compara a suicida aos mortos convencionais encerrados em uma lápide mortuária. Enquanto os primeiros cercam-se de “raízes” e “alicerces”, a morta florida está cingida pelo “sol e a lua”, “vésper, a rosa e o rouxinol”, além dos “seis espelhos” que contornam todas as dimensões do seu corpo flutuante. Constituindo-se da água circundante, esses seis espelhos envolvem as costas e a frente, o lado direito e o esquerdo, o alto da cabeça e embaixo dos pés, o que isola a afogada no circuito do elemento. Se o cerco aos mortos tece amarras, o da Ofélia-ceciliana, ao contrário, constela imagens que ressoam aos sentidos, de profundo apelo visual, compondo um quadro total no nível cósmico por integrá-la aos símbolos mencionados. Como diria Bachelard (1998, p. 91), “parece que um imenso reflexo flutuante dá uma imagem de todo um mundo que se estiola e morre”. Por fim, reverbera a tônica alquímica do livro, uma vez que as imagens imantadas aos “seis espelhos” tecem um amplo complexo, cósmico e alquímico, que vale elucidar símbolo a símbolo.

No décimo verso, correlacionados e isolados pela aditiva “e”, “o sol e a lua” aludem, na esfera dos estudos de Jung (2008), à dualidade macho-fêmea expressa na conjunção alquímica. Enquanto o elemento solar é ativo, masculino e espiritual, representando o conhecimento intuitivo e imediato; a lua é passiva, feminina e anímica, representando o conhecimento por reflexo e especulativo, já que ela apenas reflete a luz solar. No ajuste da *coincidentia oppositorum*, sol e lua são ainda a “essência e a substância,

a forma e a matéria”, conforme se lê na Tábua de Esmeralda de Hermes Trismegisto: “seu pai é o Sol, sua mãe, a Lua”.

Na sequência, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000), considerando o ciclo diurno do planeta Vênus que aparece de modo alternado no oriente (estrela da manhã) e no ocidente (estrela da tarde), “vésper” é sinônimo da aparição da estrela à tarde sendo um “símbolo essencial da morte e do renascimento” (2000, p. 937). Por sua vez, a rosa, branca ou vermelha, símbolo de regeneração ou de um renascimento místico, é a flor preferida dos alquimistas, “cujos tratados se intitulam frequentemente roseiras dos filósofos” (2000, p. 789). E, por fim, o rouxinol, pela beleza de seu canto, é o “mágico que faz esquecer os perigos do dia”, exaltando “o íntimo laço entre o amor e a morte” (2000, p. 791).

Culminando o apogeu desse complexo, o verso doze, que encerra a terceira estrofe, insere o feixe simbólico dos “seis espelhos”, o que suscita alguns desdobramentos. O número seis opõe criatura e criador em um equilíbrio indefinido. Expressando o hexágono estrelado que imbricam dois triângulos invertidos, a natureza divina e a natureza humana, o seis exprime “a conjunção dos dois opostos, um princípio e o seu reflexo invertido no espelho das águas” (2000, p. 809-810), ou seja, o seis exprime a *coincidentia oppositorum*. Por seu turno, o espelho, enquanto superfície que reflete, agrega vasto simbolismo relacionado fundamentalmente à sabedoria e ao conhecimento. No poema, os seis espelhos que fecham a Ofélia-ceciliana oferecem uma imagem reversa da realidade, pois, segundo a Tábua de Esmeralda dos alquimistas, “aquilo que está no alto é como aquilo que está embaixo”, porém em sentido invertido (EDINGER, 1985, p. 248).

Dessa maneira, exprimindo os dois triângulos reversos do hexágono estrelado, os seis espelhos manifestam o reflexo invertido do Princípio, o céu vertical sobre a terra horizontal (CHEVALIER; GHEERBRANT 2000, p. 393-394). Todo esse arranjo intrincado demonstra a integração cósmica e alquímica em torno da suicida através do redobramento do céu no jogo de espelhos de águas ofelizantes. Assim, o mundo da morta “cristalina” demarcado pelo hexágono dos seis espelhos aquáticos é um amálgama especular, reflexo dentro do reflexo que duplica outros reflexos, o mundo e as coisas, a morte e a vida, instituindo um redobramento que problematiza realidade e simulacro, o que é e o que parece ser.

Não é demais lembrar que a poesia ceciliana é, muitas vezes, estudada como poesia reflexa devido à afluência do elemento aquático em suas peças. Nesse sentido, na quarta estrofe, a poeta volta-se para Deus no ato de ele se contemplar no espelho da transparência

constituído pela morta deslizante: “Pode ser que também Deus se aviste / nessa imóvel transparência”. A imagem imóvel da morta é fixada como em um quadro que imobiliza o céu e tudo em derredor. No verso seguinte, o eu-lírico modula a mesma ideia dizendo da possibilidade de que Deus a veja por dentro, no âmago do coração, para assim, quem sabe, lograr os motivos de ela ter empreendido a descida derradeira.

O traço do eufemismo, nesse momento, atinge o extremo da reversão, convertendo-se mesmo em antífrase, ou seja, na dupla negação do noturno místico conforme explicita Gilbert Durand (2001a) em sua teoria. Veja-se ainda a interlocução dos versos quinze, dezesseis e dezessete que se referem eufemicamente à descida por entre “degraus de cristal que iam para tão longe”. Como aduz Bachelard (1998, p. 14), “desaparecer num horizonte longínquo” é próprio do complexo de Ofélia, porém não há horror nem pesar, é uma morte florida e bela.

Na estrofe final, a exclamação do eu-lírico instaura um preito de devoção à morta flutuante diante do quadro pictórico da sua “redoma” cercada pelas águas, onde ela dorme um sono de morte em seus “longos vestidos”: “é o que rogamos para sempre”, diz a poeta. Aqui, subentende-se seu desejo de que Deus guarde a afogada em sua “redoma” aquática descrita no último verso como “transparente, / fria, líquida barca”.

Confrontando Ofélia e Caronte, Bachelard (1998, p. 75) esclarece que a barca de água de Ofélia é uma inversão da temida barca de Caronte, pois “o ataúde [...] não seria a última barca. Seria a primeira barca”. E nela, “a morte não seria a última viagem. Seria a primeira viagem”. Feita no território da morte, essa viagem primeira equipara-se à vida conforme o sentido dos símbolos no noturno místico da classificação durandiana, ou seja, o simbolismo da barca interliga a morte e a vida, o sepulcro e o berço. A barca pode simbolizar ainda o refúgio, a intimidade protetora, o arquétipo do continente seguro e acolhedor.

Também para Bachelard (1990, p. 137), essas imagens atestam a equivalência da vida e da morte, pois, enquanto o sepulcro faz às vezes de ventre, este também pode ser tomado como sepulcro: “sair do ventre é nascer, sair de um sarcófago é renascer”. A morte, então, vivenciada em sua função de acolhimento revela-se “como um regaço” (1990, p. 133). É o que ocorre no poema, em que atributos de proteção convergem para a barca líquida demarcando seu isomorfismo com outras imagens de refúgio: “tanque límpido”, “imóvel transparência” e “redoma”. Essas imagens reunidas exprimem que morrer na água é renascer seguro, confortado e protegido. Em suma, é uma morte que se reverte em vida.

A emoção estética desse poema configura uma experiência visual-profunda mediante o intercurso da água. Mais que imagética, a linguagem é pictórica compondo um quadro vivo que humaniza o drama e a dor da morte. Basta a imaginação da infelicidade e da morte encontrar a matéria da água para que a unidade de Ofélia ressurja plenamente. Essa unidade, a imagem de Ofélia, integra os elementos e dá a medida de uma inteireza cósmica que, por si só, faz pensar na androginia, alvo dos movimentos do sujeito-lírico. Por conseguinte, ao vislumbrar a unidade do complexo cósmico de Ofélia, a poeta fortalece sua impulsão de inteireza, de recuperação do original estado, ainda que por caminhos avessos. E isto porque ela não pretende subtrair a vida física, mas realizar a morte alquímica do negrume, fazendo a água dissolver injunções grosseiras que possam obstruir sua caminhada rumo à integralidade.

Aprofundando o simbolismo das imagens relacionadas à água, o terceiro poema de *Metal rosicler* instaura a dissolução das formas, aproximando os opostos, como se fossem narcisicamente o reflexo um do outro no espelho das águas. Agregada do impulso coagente do sal, a água do mar dissolve as impurezas em novas *nigredos* que tentam conciliar os contrários, ao tempo em que a água reforça o tecido simbólico da exuberante vida marinha. Mais uma vez, o poema examinado dá indícios de uma sublimação que, conforme Bachelard (2000, p. 13), alivia a carga das paixões e libera o ímpeto de uma ascese. Como se sabe, tal sublimação corporifica o percurso alquímico podendo trazer de volta, com a síntese conciliadora, a totalidade. Diz a poeta:

1. O gosto da vida equórea
2. é o da lágrima na boca:
3. porém a profundidade
4. é o pranto da vida toda!
5. Justa armadura salgada,
6. pungente e dura redoma
7. que não livra dos perigos,
8. mas reúne na mesma onda
9. os monstros no seu império
10. e o amargo herói que os defronta.
11. Sob a lisa superfície,
12. que vasta luta revolta!
13. Cada face que aparece
14. logo se transforma noutra.

15. Palavra nenhuma existe.
16. Horizonte não se encontra.
17. Deus paira acima das águas,
18. e o jogo é todo de sombras.

19. Nas claras praias alegres,
 20. é a espuma do mar que assoma:
 21. combate, vitória, enigma
 22. jamais se movem à tona.
 23. O herói sozinho se mede
 24. e a memória é a sua força.
 25. E quando vence o perigo,
 26. Na vitória não repousa:
 27. a disciplina é o sentido
 28. da luta que o aperfeiçoa.

29. Deixa a medusa perfeita
 30. em sua acúlea coroa.
 31. E a pérola imóvel deixa
 32. na sorte da intacta concha.
 (MEIRELES, 2001, p. 1211-1212)

Como outros poemas de *Metal rosicler*, essa peça mantém estrofação irregular e ritmo ágil, quase sem entrecortes, nas rimas toantes dos versos, em sua maioria, heptassílabos brancos. A constelação das imagens marinhas reproduz o movimento do mar no enxame dos símbolos conectados à profundidade da “vida equórea”. Nessa ambiência, o eu-lírico enceta uma espécie de alquimia natural, em que as imagens encontram sua antítese uma na outra tal como prefigura o cerne do imaginário diurno. Todavia, o nó das antíteses simbólicas não se sustenta ou mesmo se dispersa, sugerindo que as imagens estão a caminho de uma reversão eufemizadora conforme dispõe o imaginário noturno.

Sobre a passagem de um regime a outro, Durand (2001a, p. 198) observa que, no seio do noturno, pode sempre haver uma memória do diurno que faz refluir antíteses, embates, temores e outros ícones do regime do cetro e do gládio. Assim, se a tomada esquizomorfa prevalecer, a conjunção alquímica não se resolve na dialética dos contrários, uma vez que há o retesamento das antíteses simbólicas. Contudo, não é o que parece ocorrer no poema em estudo.

Principal imagem do poema, a amplidão do mar em sua força agregadora e dissolvente é retomada pelo eu-lírico como palco dos embates do homem, das disputas exteriores que convergem para as interiores. A imensidão íntima posta em face da imensidão do mar é uma analogia reiterada que aproxima o infinitamente grande do infinitamente pequeno. A postura da poeta enverga certo distanciamento, tal qual o narrador que discorre, disseca e analisa tema grave e circunspecto. O correr existencial impõe esforços que podem ser gloriosos, temerários e sombrios. Diante deles, a voz lírica é toda uma admoestação, pois o poema metaforiza certo juízo acerca do modo como o

homem, figura minúscula diante da grandeza do mar, se coloca nas suas empresas. Enfim, toda a incerteza e todo o mistério promanam da exuberância marinha que engendra “monstros”, “perigos”, faces em metamorfose e “sombras”. Por outro lado, além de personificar os riscos das contendas, o mar dá exemplos de perseverança, de disciplina, de ordem e de equilíbrio.

Os pares justapostos nos quatro versos iniciais confrontam a vida marinha e a do ser para combiná-las: o sabor declarado em “gosto da vida equórea” remete ao sal, mas também se iguala ao gosto salgado “da lágrima na boca”. Embora extremas em dimensão, o sabor é o mesmo: enquanto a primeira tem a imensidão do mar nas cavidades oceânicas, a segunda condensa a mesma vastidão em uma única lágrima na cavidade da boca. Além do gosto, o eu-lírico coteja a profundidade da vida no mar com a do ser e percebe que elas não se afinam, pois estão em uma distância hiperbólica, já que “a profundidade / é o pranto da vida toda”. Ora, não menos que isso, as profundezas do mar só poderiam ressoar o pranto de uma vida inteira.

Como anunciado, a alusão reiterada à imensidade do mar reflete a imensidão íntima do sujeito-lírico sempre ampliada por sua incisiva contemplação. Nesse sentido, para Bachelard (2000, p. 190), o devaneio da imaginação poética é uma contemplação primordial em que sua imensidão característica “está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão”, pois, quando se está imóvel, sonha-se um mundo imenso.

Nos versos subsequentes, a profundidade do mar é explorada nas imagens que sugerem uma proteção implacável e comovedora: “justa armadura salgada, / pungente e dura redoma”. Note-se que o espaço marítimo é sempre referido metafórica e metonimicamente. Tomado como vestidura defensiva, a fortaleza do mar dialetiza com os versos seguintes, pois não é suficiente para livrar os perigos da jornada. E mais, longe de afastar os riscos, a “armadura salgada” interconecta os antagonistas do confronto que logo dará lugar à conciliação alquímica. Antes, porém, o mar “reúne na mesma onda / os monstros no seu império / e o amargo herói que os defronta”. Explicitada a grande antítese que imprime as cores do diurno no poema, o “amargo herói” depara-se com a ameaça terrificante dos “monstros”. Sublinhada pelo adjetivo “amargo”, a aspereza dos enfrentamentos do herói é ainda mais tensionada nas agruras da peleja: “sob a lisa superfície, / que vasta luta revolta! / Cada face que aparece / logo se transforma noutra”.

No palco do embate, “sob a lisa superfície” das águas, a metamorfose infundável dos rostos sugere não haver vitória humana que traga a permanência do repouso. E isto porque, nas estruturas diairéticas e antitéticas, o herói é sempre instado ao combate da ameaça diurna, pois sua força só se revela na posição de enfrentamento. É da natureza do mundo transmutar os quadros reposicionando herói e oponente face a face. Sempre se transformando em outros, os semblantes aterradores existem para fazer do herói um ser de exceção, daí o embate jamais terminar na arena do imaginário diurno. Eis, portanto, a escolha que deve fazer a imaginação ceciliana: vencer o tempo pela força combatente do herói ou domesticá-lo pela força apaziguante do devir alquímico?

É perceptível como Cecília deixou-se seduzir pela segunda vertente. O drama alquímico subjacente ao seu imaginário levou-a a conceber, ao longo de sua produção, imagens e símbolos da reversibilidade da natureza e dos seres que transitam entre a vida e a morte no ritmo austero da temporalidade. Segundo Bachelard, (2001b, p. 31), “a luta contra o real é a mais direta das lutas, a mais franca. O mundo resistente promove o sujeito ao reino da existência dinâmica, à existência pelo devir ativo, donde um existencialismo da força”. Desse modo, na primeira estrofe, o ardor combativo exibido pelo poema é polivalente, pois agrega a face antitética do regime diurno sem desconsiderar a busca da androginidade no noturno que é retomada na estrofe seguinte.

Como os alquimistas apropriaram-se do andrógino para meditar sobre a integralização do ser, ao equiparar a dialética alquímica à dialética platônica da vida e da morte, Bachelard (2001b, p. 199-200) elucida a mortificação comumente empregada nas obras alquímicas: “Mortifica-se uma substância para regenerá-la. Realiza-se essa mortificação adicionando-lhe uma substância de morte, um sal de matéria morta, um pó de múmia”. No poema analisado, a água do mar, que agrega o princípio de purificação do sal, contém em si os elementos dessa mortificação (*nigredo*) com que o eu-lírico pretende regenerar a substância do ser combinando símbolos ambivalentes como morte e vida. Sobre o sal, Bachelard (2001b, p. 209-211) observa que ele é “germe da vida” detendo ampla potência imaginária na alquimia. Sendo concentração ativa, “o sal chama para si” e “atrai para si sensações diversas”, assim como “mantém as coisas também mantém a vida”.

A segunda estrofe instaura dicotomias entre o presente e o ausente nos símbolos da ambiência marinha. A ausência do discurso desponta no verso inicial – “palavra nenhuma existe” –, assim como o verso seguinte – “horizonte não se encontra” – sugere a ausência de perspectiva na incerteza da batalha. Então, a gravidade do momento é declarada na

intertextualidade bíblica do terceiro verso: “Deus paira acima das águas”. A alusão ao mito genesíaco, segundo o qual o Deus judaico-cristão teria criado o mundo, insere o sagrado no espaço da luta. É inclusive habitual a experiência poética ceciliana enlaçar o sagrado, pois a fulgurância das suas imagens, superando o sensível e o ordinário, costuma elevar o tônus poético, fazendo aflorar o sentimento de uma experiência venerável para além do imediatismo terreno.

Entretanto, à nitidez da presença divina sucede o paradoxo do verso seguinte, pois “o jogo é todo de sombras”. O jogo é de sombras, porque aquilo que o homem pode captar é incerto, reflexo transitório das formas plenas copiadas do verdadeiro mundo real: o mundo das ideias. Em sutil intertexto com o mito platônico da caverna, as sombras aludem à cópia deformada do real, à aparência das formas tomadas como realidade no mundo físico que abriga o homem na terra. A sombra, portanto, é o espectro das captações do olho humano, aquilo que ele pode alcançar, mas que dista muito da essência imperecível das formas reais.

Por outro lado, a luminosidade do quinto verso ancorado em tônicas abertas – “nas claras praias alegres” – inicia a reversão das imagens diurnas eufemizando a sombra nos caminhos do herói. Segundo Bachelard (1998, p. 195), “a vogal *a* é a vogal da água. [...] É o fenômeno da criação pela água. O *a* marca uma matéria-prima. É a letra inicial do poema universal”. Para além da vogal *a*, o filósofo ainda sublinha a potência da linguagem impregnada do psiquismo hidrante:

A linguagem das águas é uma realidade poética direta. [...] Há [...] uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. [...] Organicamente a linguagem humana tem uma liquidez, um caudal no conjunto, uma água nas consoantes. [...] Essa liquidez dá uma excitação psíquica especial, uma excitação que já evoca as imagens da água (BACHELARD, 1998, p. 17).

A água surge, portanto, como um “ser total” que suscita uma “realidade poética completa” e que sugere, ao poeta, a “unidade de elemento” para “ligar os traços díspares”. Partindo desse ponto, a água liga os símbolos rompendo com a antítese diairética e instaurando a atmosfera amalgamante do noturno. No verso sequencial – “é a espuma do mar que assoma” – a poeta enfatiza o império da natureza em relação às questões humanas cuja sina é não permanecer em evidência: “combate, vitória, enigma / jamais se movem à tona”. Isto é, batalhas e lutas, ganhar ou perder, o obscuro da vida, enfim, todas as

ambições são perecíveis, ao passo que a imensidão do mar segue repetindo o sincronismo simples de exhibir sua espuma.

O ser-herói precisa ainda aceitar a solidão e entender que, no trajeto espinhoso da existência, só ele poderá fazer-se a si mesmo. Nesse propósito, a memória é sua grande aliada como dizem os versos: “o herói sozinho se mede / e a memória é a sua força”. Essa memória, na acepção platônica, reúne o lastro das experiências podendo atualizar reminiscências e tornar redivivos saberes não manifestos. Por fim, nos versos que encerram a segunda estrofe, o sujeito-lírico declara a chave para lapidação do herói já aureolado pelo influxo alquímico da solidão e da memória: “a disciplina é o sentido / da luta que o aperfeiçoa”. Isso indica que a luta do ser agora é íntima, conforme revela o dobrar-se sobre si mesmo no noturno, sendo que a disciplina, comumente exigida nas lides alquímicas, representa a chave do processo regenerador.

Chegar ao centro do aperfeiçoamento, *locus* da androginia, é para Bachelard (2000, p. 218) uma empresa audaciosa, pois “o ser do homem é um ser desfixado”. Discutindo o problema metafísico relacionado à determinação do ser, o fenomenólogo esclarece:

O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está cercado pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo [...] ao aproximar-nos de um centro de ser. E, se [...] queremos determinar [...] o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao ‘recolhermo-nos’ em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está [...] encerrado no exterior (2000, p. 218).

De fato, o ser não permanece fincado aguardando ser encontrado. Nesse cometimento pessoal e intransferível, capturá-lo seria a maior proeza do humano. Daí inclusive a meditação sobre o andrógino inspirar e aclarar alguns desvãos que insistem em permanecer encobertos. Daí também a poesia de Cecília buscar essa integralidade no rosicler como uma alternativa para chegar a si mesma.

Na estrofe final do poema, de apenas quatro versos, o eu-lírico invoca as pequenas vidas da simbólica marinha que gravitam em torno do homem. Rogando respeito para com essas vidas na forma imperativa do verbo, ele recomenda: “Deixa a medusa perfeita / em sua acúlea coroa. / E a pérola imóvel deixa / na sorte da intacta concha”. Desses versos ressoa o postulado budista – recorrente na lírica ceciliana – da comunhão entre os seres e

as outras espécies, a terra e o universo, o que exprime a reflexão do sujeito-lírico sobre a ordem irretocável do universo: tudo está como deve ser, cada coisa no seu legítimo lugar.

Sobre os símbolos nessa quadra conclusiva, Bachelard (2001b, p. 264-265) lembra que a lenda das pérolas geradas pelo orvalho do céu é corrente nos livros de alquimia. Conforme a lenda de cosmogonia da pérola, o orvalho na concha aberta – caverna animal que é – forma pequenos grãos que enrijece, endurece e esfria até a natureza lhes dar o polimento das pérolas graças aos raios solares. Assim, essas imagens relacionadas à coroa que abriga a medusa marinha e à concha da pérola suscitam os devaneios do refúgio. Ambas são imagens isomorfas dos espaços de repouso, no místico, em que “a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta” (BACHELARD, 2000, p. 141). Tanto uma como a outra reafirmam o “volver sobre si mesmo para viver as alegrias do enrolamento” (1990, p.186).

Desse modo, através da água do mar, o poema patenteia um simbolismo de despertar que, aliado às imagens da concha e da coroa, isomorfas de proteção, insinua como o homem precisa se sentir seguro para sondar a si mesmo. É que dissolvendo a incerteza da *nigredo*, a coalescência dos símbolos aquáticos traz certo apaziguamento ao eu-lírico, o que leva ao seguimento da meta alquímica de buscar a inteireza do si mesmo no *rosicler*.

2.3 O psiquismo terrestre na trilha do andrógino

O psiquismo terrestre sozinho, combinado ao ar ou ainda à água, inspira a imaginação ceciliana em *Metal rosicler*. As imagens da terra induzem às formas brutas, ao trabalho da amassadura e ao toque revelador das nuances da substância. Mormente profundas, essas imagens dizem da força do ser quase nunca declarada ou reconhecida. Em linha com isso, Bachelard (1990, p. 197-198) salienta que, oculto sob as aparências, o ser não permanece encoberto apenas para os outros, mas substancialmente para si mesmo. Por isso, a tentativa de entrar em si, seguida da descida ao próprio mistério, é uma “espécie de cogito do subterrâneo”, em que, para se chegar ao recanto ignorado, é preciso escavar com cuidado as imagens da profundidade, já que elas são isomorfas da substância do ser.

Nem sempre acolhedoras como as imagens aquáticas ou expansivas como as imagens aéreas, o psiquismo terrestre pode optar por paisagens endurecidas engendrando verdadeiros devaneios petrificantes. É o que expõe Bachelard (2001b, p. 168-169), em A

terra e os devaneios da vontade, acerca das imagens de petrificação oriundas do complexo de Medusa – outro complexo de cultura elencado pelo filósofo –, segundo o qual a vontade de medusar impregnaria as imagens da terra da “dureza desdenhosa da pedra”. Os versos do poema 14 ilustram esse devaneio que se traduz no peso opressivo do coração:

01. Oh, quanto me pesa
 02. este coração, que é de pedra.
 03. Este coração que era de asas,
 04. de música e tempo de lágrimas.

 05. Mas agora é sílex e quebra
 06. qualquer dura ponta de seta.

 07. Oh, como não me alegra
 08. ter este coração de pedra.

 09. Dizei por que assim me fizestes,
 10. vós todos a quem amaria,
 11. mas não amarei, pois sois estes
 12. que assim me deixastes amarga,
 13. sem asas, sem música e lágrimas,

 14. assombrada, triste e severa
 15. e com meu coração de pedra.

 16. Oh, quanto me pesa
 17. ver meu puro amor que se quebra!
 18. O amor que era tão forte e voava
 19. mais que qualquer seta!
- (MEIRELES, 2001, p. 1220-1221)

O desabafo pungente da poeta revela o quanto ela se ressentia das decepções amorosas. No seu entender, elas a deixaram “amarga, / sem asas, sem música e lágrimas”. Daí a petrificação do seu coração por esses desenganos e, por extensão, dos seus sentimentos. Em versos que predominam os octossílabos, as rimas toantes alternam as vogais tônicas “a” e “e” fundando um movimento obsedante que parece enrijar ainda mais o coração. As rimas em “e” inflexibilizam qualquer fluidez – “pesa”, “pedra”, “quebra”, “seta” –, enquanto as em “a” descortinam o possível escape da insensibilidade da pedra – “asas”, “lágrimas”, “amarga”, “voava”.

Nesse devir de resistência, o eu-lírico instaura um jogo temporal em que contrapõe a rijeza do presente à leveza do passado. Como se sente esmagado por um peso no peito, bem no lugar do coração, tudo pende para baixo. Desde os dois versos iniciais, essa ideia é modulada e repetida quase como um refrão nas outras estrofes do poema: “Oh, quanto me

pesa / este coração, que é de pedra”. Da potência meduzante do sintagma “coração de pedra” deriva todo o dissabor que se irradia ao longo dos versos.

Em seguida, no afã de recompor-se do peso imaginado, a poeta recorda a magia do passado, como se desejasse voltar a esse tempo inteiro, em que seu coração era feito de “asas, / de música e tempo de lágrimas”. Na sobreposição das imagens, passado e presente arrostam-se mutuamente: a leveza das “asas” contrasta com a pressão da pedra; o ritmo e a melodia da “música” opõem-se à rigidez imóvel da substância; e, por fim, “tempo de lágrimas” contrasta com a ausência de emoção, com a inexpressividade inerente à pedra.

O dístico da segunda estrofe reitera o devaneio petrificante, pois o eu-lírico emparelha seu coração a uma pedra de “sílex” – quartzo grosseiro muito duro de cor às vezes negra – que resiste às possíveis investidas quebrando “qualquer dura ponta de seta”. Em furtiva alusão à divindade Eros, nem as duras setas que o deus arqueiro desfere, mirando seus alvos para feri-los de amor, é capaz de penetrar o coração da poeta, já que a condensação da matéria tornou-o duro como o sílex.

O caráter dúplice de Eros, jovem deus do amor e deus primordial, permanece imbricado desde sua gênese. Segundo Lévy (1998, p. 324), a “passagem do Eros cosmogônico ao pequeno deus Amor” pode ser entendida como a “força universal do desejo reduzida a proporções humanas, o que explicaria a miniaturização da figura do deus”. Também Eurípides incrementou as representações da figura do deus arqueiro ao introduzir “o arco e as flechas com que Eros fere os corações quando não os incendeia com tochas” (1998, p. 321).

Mas ninguém se ocupou melhor da duplicidade de Eros do que Platão. Os discursos de *O banquete*, em honra de Eros, explicam diversamente a natureza do deus, porém o discurso pronunciado por Aristófanes interessa mais ao cerne deste trabalho. Recuperando a matriz mítica, o pensador correlaciona Eros à busca da androginia, perfeição do estado primordial:

Duplos em sua origem, os homens foram cortados em dois como castigo por sua audácia, e desde então procuram desesperadamente unir-se à metade que lhes falta. Eros, assim, representa o instinto que permite aos homens reencontrar momentaneamente sua unidade primordial, a felicidade (LÉVY, 1998, p. 321-322).

Em sua fala, Aristófanes define Eros como uma força instintiva que impele o homem ao resgate da androginidade, condição original aqui reiteradamente referida. Tornando ao poema, ao negar a força de Eros e assimilar a força imobilizante do complexo de Medusa, a poeta, de certo modo, protela sua busca desmedida do andrógino. Além do mais, a via medusante do complexo, ao impor a imobilização do ser, pode culminar na aniquilação da forma humana cedendo lugar a uma estátua. Conforme Bachelard (2001b, p. 182), “uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana”. Entretanto, a quarta estrofe revela que a poeta, mesmo de coração empedrado, está longe de perder sua humanidade.

A repetição desses motivos encerra o devaneio na dureza da pedra, o que acirra o clamor emotivo da voz lírica, sugerindo que seu coração pétreo ainda nutre imenso cabedal de desejos em relação ao outro. O desejo, por exemplo, de ser amada e reconhecida como tal. Enquanto não é amada, o dístico da quinta estrofe repisa seu desalento: “assombrada, triste e severa / e com meu coração de pedra”. Mas antes, no décimo verso, ela atribui sua infelicidade à esfera alheia, ou melhor, aos outros na segunda pessoa do plural realçado pela pluralidade do pronome “todos”: “Dizei por que assim me fizeste, / vós todos a quem amaria”. Ora, o tempo verbal marca a suposição de que a poeta poderia amar, porém muitas decepções a fizeram, assim, empedernida para o amor. O verso seguinte clarifica sua intenção veemente de repelir qualquer afeto: “mas não amarei”.

Na última estrofe, o poema retoma a potência medusante expressa no início e acrescenta que a rijeza do coração quebra seu “puro amor”. Amor que outrora voava robusto, mais célere que as setas de Eros, em uma nova menção ao deus arqueiro. Se, “os sonhos de pedra procuram forças íntimas” (BACHELARD, 2001b, p. 9), o devaneio ceciliano torna de pedra a intimidade do coração. É compreensível que um coração dessa matéria diga-se insensível, o que só pode denotar certa incapacidade de amar. Além disso, a imagem revela, em grau profundo, o receio do eu-lírico de sofrer o já sofrido ou de perder o já perdido, o que só pode figurar, com primazia, o temor de uma nova desdita amorosa.

Quase uma metáfora enfraquecida, um “coração de pedra” tornou-se estereótipo dos indiferentes ao amor, à partilha, à convivência e à doação recíproca. Fechar-se em si mesmo, na dureza da inflexibilidade que diz não à experiência amorosa, pode denunciar o medo de amar e ser rejeitado. Porém, em profundidade, esse fechamento pode desvelar a recusa da alteridade em prol de uma mesmidade insuportável que, incapaz de ver-se diante

de si, prefere enrodilhar-se protegendo o coração dos apelos do outro e do mundo. Daí a pedra ser uma matéria resistente, genuíno anteparo capaz de pôr a salvo o eu-lírico das setas que trazem o outro nas feridas do amor.

Como diz Bachelard (1990, p. 69), “a maior luta não é travada contra as forças reais, é travada contra as forças imaginadas”, porque “o homem é um drama de símbolos”. Na visão do eu-lírico, o amor fere o coração, e essa ferida vai desalojá-lo da sua paz podendo até transtornar seu mundo. Fica, portanto, a ecoar o seguinte dilema: Vale apostar no amor? Por ora, a poeta prefere não arriscar aferrada à dureza material do seu coração que parece sustê-la dos riscos inerentes à abertura amorosa. Logo, o poema mostra que a procura ceciliana lida também com os caminhos do amor, sendo o modo lírico da busca correlato à dinâmica das operações alquímicas, pois o eu-lírico transfigura suas captações em símbolos alusivos à modelagem alquímica do andrógino.

Outro poema que invoca as matérias duras é o de número 20. Incorporando também matérias maleáveis, este poema engendra, na expressão de Bachelard (1990, p. 1), o devaneio da poeta travestida de *homo faber*. Para o fenomenólogo, esse artesão do psiquismo terrestre “não é um simples ajustador, mas é também modelador, fundidor, ferreiro. Ele quer, na forma exata, uma matéria justa, a matéria que pode realmente sustentar a forma”. Em geral, as matérias modeladas, os metais fundidos, as pedras polidas, encarnam uma dureza que pode imprimir “duração à forma”. Para tanto, faz-se uso das mãos, imagem principal do poema a seguir, em que, todavia, a duração almejada não se efetiva:

01. Tristes
02. essas mãos na areia
03. levantando dunas.

04. Sonho solitário,
05. vãs arquiteturas:
06. sobre simples brisa,
07. deslizem espumas,
08. morrem os zimbórios
09. do império das dunas
10. e os vultos amados
11. nas suas colunas.

12. Tristes
13. essas mãos na areia
14. trabalhando obscuras.

15. Voltam ao princípio

16. em sonhos e lutas,
 17. contra os altos ventos
 18. e as tênues espumas.
 19. E estes grãos tão finos
 20. – sílex e fagulhas! –
 21. que queimam os olhos!
 22. E as lágrimas duras
 23. que jamais enxugam
 24. nem os ventos altos
 25. nem tênues espumas....

 26. Tristes
 27. essas mãos na areia
 28. levantando dunas.

 29. Moram longe aqueles
 30. das felizes ruas:
 31. não sabem que estradas
 32. longas e soturnas
 33. conduzem às praias
 34. do mar, inseguras.
 35. Não sabem de ventos,
 36. não sabem de espumas,
 37. dos curvos zimbórios,
 38. das lentas colunas,
 39. das mãos soterradas
 40. nestas esculturas...
- (MEIRELES, 2001, p. 1226-1228)

O poema encena um quadro imaginário das obras que qualquer um ergueria na praia mergulhando as mãos na areia em completa solidão. As areias podem edificar o projeto de qualquer sonho: casas, relacionamentos, afetos, desejos. Tal como a metáfora corriqueira dos castelos de areia que desaba a qualquer tempo, a cena imaginária do poema também não perdura. No dizer do eu-lírico é um “sonho solitário” que vivifica “vãs arquiteturas”.

Estruturado em estrofes desiguais de versos octossílabos que mimetizam o movimento inconstante do vento, a voz lírica contempla e, sobretudo, reflexiona acerca da efemeridade das dunas de areia que são esculpidas pelas mãos do vento. A primeira terça quase funciona como um refrão, pois ela se repete duas vezes intercalada entre três longas estrofes irregulares. Logo na terça inicial, enfatizando o sentimento em relação às efêmeras dunas, o solitário adjetivo – “tristes” – no primeiro verso expande o desalento atribuído às mãos que manipulam a areia para erguer suas esculturas: “Tristes / essas mãos na areia / levantando dunas”. De imediato, essa tristeza é entendida, tendo em vista a instabilidade das obras que o vento da natureza insiste em fazer, desfazer e refazer. Esse tríplice ciclo

verbal aglutina a potência da inconstância do vento. E sua agitação é o termômetro gerador ou arrasador das dunas. Instaure-se, portanto, uma dicotomia aguda, efemeridade versus imperecibilidade, que rege o trabalho malogrado em todo o poema.

Ao problematizar a impermanência da lida do vento com as formas de areia, os versos suscitam reflexões sobre a temporal realidade humana. Na vereda de Bachelard (1998, p. 112), quando discorre sobre a ação aglutinante do trabalho de amassadura e modelagem, a duração da matéria na forma escolhida “é um devir substancial, um devir pelo interior. Também ela pode dar um exemplo objetivo de uma duração íntima. Duração pobre, simples, rude, que exige trabalho para prosseguir”. Entretanto, na contramão da fala do pesquisador, mesmo com o trabalho, as dunas de areia do poema não se sustentam na forma eleita. Os impérios de areia ruem como se desmoronam os impérios humanos. E não sendo capaz de fazer durar a forma, a areia exprime o curso da vida em seus grãos inumeráveis. É uma matéria plástica e moldável que, embora abrace facilmente as formas, não se pereniza em qualquer edificação. Logo, sua natureza é não permanecer, é sempre abraçar novas formas, deixando-se amoldar segundo o sopro do vento.

Vedete das imagens no poema, as mãos distinguem a areia ao tocá-la e modelá-la “levantando dunas”. Mãos estas que camuflam a ação do vento, porque, em verdade, as mãos a esculpir são uma metonímia do trabalho que o vento realiza. Para Bachelard (1998, p. 112), “a mão dinâmica simboliza a imaginação da força”, pois, ao trabalhar, ela “põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência dinamizada” (2001b, p. 21). Ainda conforme o etnólogo, “pôr a mão na massa” é a essência do verdadeiro trabalhador, afinal o *homo faber* “em seu trabalho da matéria [...] desfruta a solidez íntima dos materiais básicos; desfruta a maleabilidade de todas as matérias que deve vergar” (2001b, p. 26). Assim, a mão que amassa e modela visando preservar a matéria em uma dada forma é movida pelo desejo latente de construir algo que possa sobreviver às leis inelutáveis da temporalidade.

A segunda estrofe, uma oitava, amplia a imagem do trabalho precário exposto na primeira terça. O sujeito-lírico define a obra como “sonho solitário” e “vãs arquiteturas”, porque basta uma “simples brisa” ou que as “espumas” do mar deslizem para que tudo se esfacele como se nunca tivesse existido. Diluídas pelo vento ou pela água do mar, toda a fantasia arquitetural que ergueu as construções de areia chega ao fim, pois “morrem os zimbórios / do império das dunas / e os vultos amados / nas suas colunas”. É perceptível ainda como esse efêmero império de areia imita a ostentação das transitórias edificações

humanas. Os zimbórios são a parte superior que rematam a cúpula dos grandes edifícios. E as colunas são os sustentáculos verticais das construções monumentais. Ambas, de areia ou de concreto, atestam a submissão das obras naturais e humanas à irreversibilidade temporal que corrói qualquer ilusão de permanência.

A terceira estrofe é a segunda terça que modula apenas o terceiro verso. Ou seja, se na primeira, as mãos levantavam dunas, agora elas estão “trabalhando obscuras”. Note-se que o recomeço do trabalho é declarado, porém, dessa vez, ele é realizado furtivamente e descrito na quarta estrofe, de onze versos. Os quatro primeiros exprimem a retomada do trabalho e a preocupação com que seus produtos passem impercebidos dos ventos e das espumas: “Voltam ao princípio / em sonhos e lutas / contra os altos ventos / e as tênues espumas”.

Voltar ao princípio é refazer tudo novamente em nome da mesma ânsia: o desejo de permanecer. E a fadiga de forjar os finos grãos de areia, “sílex” e “fagulhas”, chega até a queimar os olhos. Aliviando o queimor, a ampla imagética das “lágrimas duras / que jamais enxugam” exprime, uma vez mais, a matéria da melancolia. Como diz Bachelard (1998, p. 94), a lágrima é uma “infelicidade dissolvida”. Já o adjetivo duro quase sempre “é o ensejo de uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho, às vezes de um desprezo. É uma palavra que não pode permanecer tranquilamente nas coisas”. Juntas, as “lágrimas duras” misturadas aos grãos de sílex e fagulhas não são capazes de deter os “ventos altos” nem as “tênues espumas”. O império das dunas desaba sempre.

Mesmo desabando, o movimento cíclico do vento traz o império de volta. Na quinta estrofe – outra terça que repete integralmente o refrão da primeira –, as dunas tornam a ser esculpidas pelas mãos tristes do vento. Por último, na estrofe final de doze versos, a desesperança do trabalho inútil é de certo modo redimida. O mundo para quem o trabalho está sempre por recomeçar dista muito dos que, entregues à limitação de um agora a fruir, nada podem conceber de um labor árduo, incessante e efêmero. A dicotomia reatualiza-se interpondo a amplidão das modelagens de areia versus a estreiteza dos felizes do mundo. Como diz a poeta, “aqueles / das felizes ruas” desconhecem o sincronismo da natureza e seu contínuo labor com as formas: “não sabem que as estradas / longas e soturnas / conduzem às praias / do mar, inseguras”. Note-se a alma da natureza explicitada no sentimento de insegurança acerca das estradas que levam ao mar. E mais, os “das felizes ruas” ignoram a obra feita pelas mãos do vento na areia: “não sabem de ventos, / não sabem de espumas, / dos curvos zimbórios, / das lentas colunas, / das mãos soterradas /

nestas esculturas...”. Encerrando com a imagem das mãos enterradas na própria obra, a poeta enfatiza sua comoção pelo trabalho mudo, repetido, solitário e ignorado da natureza. Suas obras não são vistas, não são admiradas, nem reconhecidas. Todo esforço não é captado e muito menos apreciado, o que confrange sua perspectiva, hábil em solidarizar-se com os processos silenciosos da natureza.

Tudo isso deixa como margem quão incerta é a vida, na qual reconhecimento e reciprocidade quase nunca se dão. Do mesmo modo, os indicadores alquímicos dispostos no poema condensam uma imagem do trabalho alquímico que pode ser fugaz como o erguimento das dunas de areia. Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 79), a areia detém um simbolismo alquímico, pois “é purificadora, líquida como a água”, e “abrasiva como o fogo”. Com relação às mãos, para os taoístas, a atividade desenvolvida por elas pode ter o sentido alquímico “de coagulação e de dissolução” (2000, p. 589).

Assim, as mãos que manipulam a areia tentam imprimir nela uma forma perdurável como a do andrógino. E os grãos de “sílex” e “fagulhas”, que queimam os olhos durante a forja com a areia, assimilam seu simbolismo de pedra de fogo, elementos ígneos na alquimia. Abrasiva ou líquida, os grãos de areia não se deixam domesticar em nenhuma forma perene. A obra esvai-se segundo o sopro do vento, o que denota a efemeridade do produto alquímico atrelado a uma substância indomável, porquanto a obra do andrógino hermético não pode se sustentar na areia.

Mencionadas em mais de um poema, matérias duras como metal, sílex, pedra e areia são quase sempre alusivas à forma primária do rosicler podendo figurar o embrião do andrógino hermético. Com Bachelard (1990, p. 41), pode-se dizer que a poeta deseja chegar, pela via alquímica da analogia incessante, à intimidade das coisas ou ainda “dentro das matérias das coisas” como se só através delas pudesse chegar ao devir da androginia, e, com ele, a si mesma. Revivendo o perpétuo dilaceramento do ser, sempre em busca de si, sempre separado de si, tudo converge para corporificar essa nostalgia do regresso ao estado anterior, da condição primordial, da qual o homem se viu separado. Dessa forma, nos poemas examinados, o eu-lírico manipula o ar, a água e a terra para extrair das imagens desses elementos pistas que o levem ao rosicler da experiência alquímica chegando, assim, à totalidade expressa pela androginia na *coincidentia oppositorum*.

CAPÍTULO 3: A POÉTICA ALQUÍMICA DO METAL ROSICLER

A fonte do amor (*amoris*) pode fazer do espírito e da alma o intelecto do homem (*mentem*), mas aqui ela faz do intelecto e do corpo o *homem uno* (*virum unum*) (JUNG, 2008, p. 37) [manuscrito alquímico].

3.1 Hermes-Mercúrio e o devir alquímico

A recorrência dos artistas ao patrimônio mítico-arcaico produz imagens e símbolos das agudas questões que tensionam o homem. Segundo observa Octavio Paz (1982, p. 179), a poesia parte de uma situação original – estar em um mundo hostil – que é logo sobrepujada por sua precariedade: temporalidade e finitude. Em Cecília, essa situação arquetípica infunde nos poemas um tipo de resistência – a resistência do mito como diria Alfredo Bosi (2000, p. 173) – que constela imagens da angústia que é a inelutável sujeição do homem à morte. Em *Metal rosicler*, considerando sua vereda alquímica, essa angústia reverbera como matéria da transmutação dos opostos principais morte e vida.

Nesse sentido, o mito dominante, em *Metal rosicler*, que melhor antepõe os contrários alquímicos de modo a traduzir o percurso do sujeito-lírico rumo à totalidade é, sem dúvida, o de Hermes-Mercúrio. Relacionando-se com o apelo transformador dos poemas, a complexidade dessa entidade demanda certo cuidado por sua polivalência, instabilidade e mutabilidade. Importa inclusive recorrer a Carl Gustav Jung, em *Estudos alquímicos*, que dissecou as muitas faces do deus alquímico sempre reafirmando seu caráter obscuro, ambíguo e pagão.

Do vasto inventário junguiano, sobressai *Mercurius*, em sua forma tosca de *prima materia*, como o homem primitivo dissolvido no mundo físico; e, em sua forma sublimada, como a totalidade ou inteireza restaurada dele (JUNG, 2008, p. 13). Muito desse sincretismo resulta de assimilações nem sempre precisas. Partindo do Hermes grego, aquele que mostra o caminho (mensageiro dos deuses do Olimpo, psicopompo no reino de Plutão, protetor dos viajantes, dos comerciantes e dos ladrões), posteriormente, ele vai ser chamado Mercúrio pelos romanos. Então, do intercâmbio dos gregos com o Antigo Egito, no século V a.C, o deus Thot (mestre da escritura, da inteligência e da magia) assimila o

Hermes-Mercúrio clássico com o nome de Hermes Trismegisto – “Hermes três vezes Máximo” – sobrevivendo através da filosofia hermética e da alquimia até o século XVII.

Fruto de um sincretismo complexo, Hermes Trismegisto, segundo Maria Zaira Turchi (2003a, p. 92), é o “Hermes grego acoplado à divindade egípcia Thot [...] cuja doutrina se encontra no Corpus Hermeticum, de tão larga ressonância no século XVI, que se propõe a explicar a matéria, o cosmo e o homem, reservando, porém, este conhecimento para os iniciados”. Em seus trabalhos, Gilbert Durand (2001a, p. 303) também destaca o caráter sintético do Trismegisto, sua tripla natureza e tripla ação no tempo como princípio do devir e da sublimação do ser. Trino e uno, ele é Pai, Filho e Espírito. Por sinal, na raiz egípcia do termo que significa Hermes – Thot ou Toout – já subjaz a ideia de mistura e totalização. Dessa forma, figura central do drama alquímico, Hermes Trismegisto é a “trindade simbólica da totalidade, da soma das fases do devir”.

Tangendo essa amplitude, Jung (2003, 229-230) ressalta que *Mercurius* reúne todos os opostos possíveis e imagináveis. É uma dualidade manifesta, sempre designada como unidade: é físico e espiritual; é a transformação do plano inferior no superior; é o diabo e o salvador que indica o caminho; é a imagem especular da obra alquímica e ainda, por um lado, o si mesmo (arquétipo do centro definido como totalidade psíquica do homem) e, por outro, o processo de individuação e o inconsciente coletivo.

Em termos psicológicos, no confronto com o inconsciente, a meta terapêutica da individuação sempre provoca o conflito dos opostos numa experiência onde se reconhece um outro, um estranho em si mesmo, isto é, um ser cuja vontade é diferente e objetivamente presente (JUNG, 2003, p. 342). Este ser ou entidade de difícil apreensão recebeu dos alquimistas o justo nome de Mercúrio. Como se vê, a natureza cambiante do pai da alquimia é imagem arquetípica do *self* e da individuação. Por isso, como dizem Hubert Lepargneur e Dora F. da Silva (1997, p. 28), o fundo da alma atua como retorta alquímica a transmutar os contrários a fim de integrá-los no arquétipo do si mesmo.

Não por acaso, os mitos, ritos e teorias que gravitam em torno da totalidade alquímica correlacionam-se ao andrógino hermético, imagem da unidade primordial que consubstancia a inteireza dos poderes mágico-religiosos associados às duas polaridades do masculino e do feminino. A androginia, como salienta Mircea Eliade (1999, p. 108), é “um grandioso processo de totalização cósmica”. Qualquer que seja a expressão adotada – *coincidentia oppositorum*, *lapis philosophorum*, *mysterium coniunctionis* –, todas elas são

utilizadas para designar a totalidade no *Rebis* hermético, uma vez que, em linha com Jung, a individuação é uma espécie de *coincidentia oppositorum*.

Desse modo, nos poemas de *Metal rosicler*, os mitemas de Hermes-Mercúrio afluem sinalizando que a regência do devir na poética alquímica do livro é obra mesmo do mistagogo. Além disso, é por esse viés que o sujeito-lírico empreende a busca de si mediante a transmutação dos contrários que, porventura, possam embaraçar o resgate da desejada completude primordial. O poema 15 sugere um intercurso singular em que o eu-lírico contempla o desfile do porvir no olhar do outro como o correr dos versos assinala:

01. Pelos vales de teus olhos
 02. de claras águas antigas
 03. meus sonhos passando vão.

 04. Chego de tempos remotos
 05. com rebanhos de cantigas
 06. felizes de solidão.

 07. Céus de estrelas vêm descendo
 08. – perdi meu nome e a lembrança,
 09. datas de vida e de amor.

 10. Reduzo-me a pensamento,
 11. livre de toda esperança,
 12. isento de qualquer dor.

 13. Pelos vales de teus olhos,
 14. o que fomos e seremos
 15. não precisa explicação.

 16. Passamos, vivos e mortos,
 17. sozinhos, nesses extremos.
 18. Companhias – o que são?

 - 19.guardo apenas a estrela
 20. na ponta do meu cajado:
 21. a pura estrela polar.

 22. Será meia-noite certa:
 23. e o futuro já passado
 24. nos vales do teu olhar.
- (MEIRELES, 2001, 1221-1222)

Pela mediação exposta, os olhos do outro funcionam como um espelho, isto é, neles, a poeta contempla o transcurso do seu viver. E tudo em um ritmo desenvolvido que flui pela própria estrutura enxuta da peça: oito terças de versos redondilhos acoplados em rimas toantes que se cruzam na mesma posição do verso entre uma terça e outra. Esse arranjo

regular superpõe de delicadeza a cena lírica, pois, já na primeira terça, o feixe das imagens enlaça o eu e o tu na simbiose do olhar. Como lembra Durand (2001a, p. 152), o olho relaciona-se comumente “ao esquema da elevação e aos ideais de transcendência”. Assim, “vales de teus olhos” são o espelho refletor dos sonhos da poeta. E um espelho sublime, “de claras águas antigas”, cuja fluidez intensifica o caráter de passagem dos versos que é também indicado pelo gerúndio do verbo: “meus sonhos passando vão”.

Na segunda estrofe, a poeta afirma seu canto ancestral de pastora itinerante – “chego de tempos remotos” – que se refaz em cantar – “rebanhos de cantigas” – com a introspecção própria do labor alquimista – “felizes de solidão”. A ancestralidade emergente e a reserva enaltecida desses versos acentuam o viés alquímico, embora ainda de modo discreto. Para Jung, na jornada da individuação, o despojamento aproxima o adepto do si mesmo, pois favorece o isolamento do sujeito. Em *Psicologia e alquimia*, o mestre suíço afirma a importância da solidão com seu si mesmo, pois “o paciente deve estar a sós para descobrir o que o suporta quando ele não está mais em condições de se suportar a si mesmo. Apenas esta experiência pode dar um fundamento indestrutível a seu ser” (JUNG, 1991, p. 38).

A terceira terça evidencia a imersão no trabalho, pois, no avançar da noite, até a memória esvai-se: “perdi meu nome e a lembrança, / datas de vida e de amor”. Embora esse alheamento dos vínculos terrenos possa sugerir certo desalento, o apaziguamento na imagem do sétimo verso eufemiza eventuais resquícios de tormento: “céus de estrelas vêm descendo”. Note-se a benfazeja atmosfera do noturno místico nas estrelas que descem sugerindo um movimento suave e repousante de descida ainda perenizado no gerúndio do verbo. Tudo parece se combinar na preparação da ambiência alquímica: a intimidade do eu-lírico esvazia-se dos liames que condicionam a vida material, assim como a natureza em derredor se aquieta e aprofunda nas imagens serenas do noturno.

Em progressão, a poeta atinge o ápice do despojamento tangenciando o estatuto de alquimista na quarta estrofe: “reduzo-me a pensamento, / livre de toda a esperança, / isento de qualquer dor”. Ou seja, não há sofrimento, nem expectativa, o eu-alquimista parece desprendido do mundo e entregue ao impositivo da tarefa. Ademais, como ressalta Eliade (1999, p. 129), o processo da androgenização quase sempre persegue a “superação de uma situação particular com vistas a abolir [...] condicionamentos e ter acesso a um modo de ser total”. Também, segundo Lepargneur e Silva (1997, p. 57, 61), a perquirição da conjunção alquímica invoca naturalmente o despojamento de si, porquanto quanto mais o adepto se

esvazia de si mais se avizinha da união dos opostos. Esta, como se sabe, não é uma fusão aniquiladora da tensão entre os contrários, mas uma integração que salvaguarda peculiaridades e distinções na unidade engendrada.

Na mesma cadência, nos versos da quinta terça, a razão é desconsiderada, não importando passado ou futuro, pois a aura do noturno dispensa ânsias explicativas: “o que fomos e seremos / não precisa explicação”. Se como quer Eliade (1999, p. 96), “o que é verdadeiro na eternidade não é necessariamente verdadeiro no temporal”, uma experiência profunda como a alquimia certamente prescinde de tempo e de racionalização. E ainda reiterando o trânsito do ser e sua solidão reinante, na vida e na morte, a sexta estrofe questiona o sentido dos outros na jornada humana: “Passamos, vivos e mortos, / sozinhos, nesses extremos. / Companhias – o que são?”.

Nessa vereda que vai habilitando o eu-lírico a mergulhar no labor alquimista, as duas últimas terças revelam uma presença encoberta, porém capital no poema. Trata-se de alguns mitemas que denunciam estar Hermes-Mercúrio presidindo o rito de iniciação da voz lírica. De fato, o deus alquímico parece guiar a poeta em seu propósito de transmutação. Afinal, o devir alquímico instaura-se mediante uma reflexão mútua na qual as profundezas da mirada reúnem contemplador e contemplado decantando sonhos, vida passada, presente e futura. É lá, nos olhos desse outro, que o eu-lírico passa a conhecer uma sabedoria ancestral. Todo o mistério, tudo que necessita, a poeta colhe daquele que ensina sem explicar e que oferece sem angustiar na pura paisagem do olhar. Tem-se mesmo uma iniciação, pois, como recorda Eliade (1999, p. 98), os mitos da *coincidentia oppositorum* exercem uma função iniciática por ajudarem a “transcender o plano da experiência imediata e a descobrir uma dimensão absconsa da realidade”.

É, portanto, nos “vales” dos olhos de Hermes que a poeta imerge a fim de apreender a sabedoria alquímica. Iniciada por esse olhar, na penúltima terça, ela espera a benção final do grande arauto: “guardo apenas a estrela / na ponta do meu cajado”. Aqui, conforme Jung (2003, p. 219), Hermes comparece no papel de mistagogo tal como no *Corpus hermeticum*. Observe-se ainda à variante na alusão ao caduceu¹² – mitema distintivo de Hermes – no “cajado” da pastora itinerante de “rebanhos de cantigas”. Também não se pode esquecer do quão oportuno é o cajado, pois, segundo Brandão (2008,

¹² Símbolo da alquimia, o caduceu é insígnia da totalidade. Cetro de Hermes, nele duas serpentes enrolam-se, em sentidos inversos, duelando eternamente na busca do equilíbrio (*coincidentia oppositorum*). Essa dupla espiral de serpentes é ainda encimada por asas, o que representa a descendência da união dos contrários, isto é, a pedra filosofal.

p. 192), Hermes como pastor é “deus agrário, protetor dos pastores nômades indo-europeus e dos rebanhos”. Só falta ao eu-lírico o beneplácito da “estrela”, não uma estrela qualquer, mas “a pura estrela polar” que, por sua vez, alude a outro importante mitema de Hermes.

Como orienta Jung (2003, p. 220), Mercúrio pode ser portador de luz anunciando, no céu vespertino, a luz iminente do dia, ou seja, o cimo da experiência alquímica. Estreitando ainda mais a relação entre o símbolo luminoso e Hermes, Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 406) afirmam que a estrela polar simboliza “o centro ao qual tudo se refere, o Princípio de onde tudo emana, o Motor que move tudo e o chefe em torno do qual gravitam os astros, com uma corte, em volta de seu rei”. De igual modo, no poema, a estrela polar representa a atuação do deus alquímico na condução da experiência.

Por fim, na terça final, a esperança é confirmada na simbólica da hora – “será meia-noite certa” –, hora aberta do princípio e do fim, que coroa de certeza todo o processo. Assim, a experiência anunciada desde a imersão no olhar de Hermes consuma-se na contemplação do futuro agora vivido e, portanto, já transposto à condição de pretérito: “e o futuro já passado / nos vales do teu olhar”.

Desse modo, pela reflexão e contemplação, Hermes-Mercúrio procede a iniciação alquímica da poeta habilitando-a a superar os contrários de modo a transcender as oposições realizando, assim, sua *coincidentia oppositorum* na totalidade anelada. Logo, como assinala Brandão (2008, p. 196), todo aquele que recebe do luminoso Hermes o conhecimento das fórmulas mágicas torna-se “invulnerável a toda e qualquer obscuridade”.

Acerca do engendramento do andrógino, ele é flagrante em alguns poemas de *Metal rocicler* como, por exemplo, no 17 e no 49, expostos a seguir, que se comungam no signo da espera. No poema 17, o eu-lírico anuncia a metamorfose transitiva do “anestesiado” que deve resultar na integração dos opostos concretizando a *coincidentia oppositorum*:

01. Espera-se o anestesiado
02. sem se saber por onde anda.
03. Nas asas do éter levado,
04. mira que oscilante prado?
05. e de que abstrata varanda?

06. Dimensões e densidades
07. desfazem-se-lhe no sono.
08. Ai, que estranhas liberdades,
09. prisioneiro que te evades
10. mas que sabes que tens dono!

11. E provisório navegas
 12. em teu limite de bruma,
 13. onde giram coisas cegas
 14. e onde em sobressalto negas
 15. que sejas coisa nenhuma.

 16. De um lado, a vida te espera;
 17. do outro, não se entende a morte.
 18. E, em metades de anjo e fera,
 19. galopa a fluida Quimera:
 20. tua – mas alheia – sorte...
- (MEIRELES, 2001, p. 1223-1224)

Aqui predomina uma atmosfera hesitante advinda do andrógino em gestação que é aguardado pelo eu-lírico. Nesse sentido, a escolha lexical satura de incerteza o cenário da *opus* alquímica. O andrógino evocado como “anestesiado” indica seu entorpecimento próprio do estágio não terminado da obra. Além disso, o inanimado do seu estado torna mais impreciso seu paradeiro, “sem se saber por onde anda”.

Imerso nesse torpor, em local incerto, entre a morte e a vida, o ser em transição evoca o sono da crisálida, o fruto animal, de que fala Durand (2001a, p. 315), promessa de metamorfose. Também segundo Maria Zaira Turchi (2003a, p. 102), esse estado confina as estruturas místicas, porque, nele, “a morte não se opõe à vida, a morte é o berço das esperanças da vida”. Desse modo, o “anestesiado”, no poema, evoca a latência da vida na promessa de ressurreição alquímica do andrógino.

Ainda no terceiro verso, o entorpecido deixa-se conduzir “nas asas do éter levado” donde já se entrevê a batuta de Hermes-Mercúrio. Com Jung (2003, p. 227-228) vale lembrar que, “além de *prima materia* como início inferior e *lapis* como meta suprema, *Mercurius* também é o processo entre ambos e o seu agente mediador”. Enfim, “ele é começo, meio e fim da obra” como salientam muitos alquimistas. Daí inclusive o próprio *Mercurius* enunciar com justeza acerca de si mesmo: “Eu sou uno e ao mesmo tempo muitos em mim”.

Embora uma variante em relação ao mitema original das sandálias aladas, as “asas do éter” de Hermes revelam um isomorfismo celeste e concedem “estranhas liberdades” ao andrógino. Há inclusive outras versões para as quais o deus tinha asas nos calcanhares ao invés de sandálias. O fato é que, através desse mitema, Hermes ganha uma transcendência que se desdobra no mitema corrente da sua psicopompia. Com esses atributos é natural que o deus se desloque veloz e livremente nos três níveis, conhecendo caminhos e

encruzilhadas, sem se perder nas trevas. Embora, no poema, as “dimensões e densidades” do andrógino diluam-se no sono, ciceroneado por Hermes, ele tem destino certo, ainda que deseje escapar como dizem os versos finais da segunda quintilha: “prisioneiro que te evades / mas que sabes que tens dono!”.

Nesse devir em suspensão, o ser duplo vai engendrando-se em meio ao turbilhão do que não se pode discernir ou mesmo enxergar: “e provisório navegas / em teu limite de bruma / e onde giram coisas cegas”. Adepto entregue à experiência, o sujeito-lírico acompanha a integração dos opostos na quintilha final: “de um lado, a vida te espera; / do outro, não se entende a morte”. Mais uma vez, vida e morte, o par alquímico de *Metal rosicler*, emparelham-se para que seu ajuste dê luz ao *Rebis* hermafrodita. Afinal, só a vivência dos opostos pode conceber a androginia renunciando a experiência da totalidade no destino do sujeito-lírico que faz da alquimia de si mesmo sua obra pessoal.

Como não se trata de fusão, mas de integração dos contrários, o ser fabuloso exhibe uma dualidade resistente como demonstram os últimos versos: “e, em metades de anjo e fera, / galopa a fluida Quimera: / tua – mas alheia – sorte”. Observe-se que a unificação dos opostos, “anjo e fera”, exprime uma *coincidentia oppositorum* na qual o andrógino ainda tenta escapar no galope da “fluida Quimera”. Isso sugere como o caminho da totalidade pode ser uma aposta arriscada à mercê de estranhas vontades que não se deixam domesticar. Como esclarece Jung (1991, p. 158-159), a tendência ao escapismo da substância transformadora não diz respeito ao operador da *opus alchymicum*, mas sim ao agente mercurial, pois “mercúrio é evasivo e descrito como ‘servus’ (servo)” e ainda como “‘cervus fugitivus’ (cervo fugitivo)”.

O símbolo “Quimera¹³” também reforça a ambiguidade inerente à androginia do ser primordial. Por um lado, seu simbolismo evoca a fuga de *Mercurius* que se encontra no início, no meio e no fim da obra; por outro, faz pensar no hibridismo do monstro mítico. Por ser um animal fabuloso e um monstro em sua origem, a quimera contém em si uma contradição interna apta a expressar a *coincidentia oppositorum*. Ademais, ao antepor o adjetivo “fluida”, a poeta eufemiza a terrificância do monstro como convém à serenidade das imagens filiadas ao regime noturno. Além disso, por sua porção de dragão, a fluidez da “Quimera” pode indicar a subjugação do dragão mercurial, no início da transmutação,

¹³ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 763), a quimera é um animal fabuloso, nascido do gigante Tifão e de Équidna, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. Ela foi exterminada por Belerofonte montado no cavalo Pégaso e seu simbolismo complexo costuma exprimir o perigo da exaltação imaginativa.

sendo o andrógino engendrado ao final da operação alquímica. Por fim, não se pode esquecer que a concepção do andrógino indica a transformação do adepto, ou seja, o avançar do sujeito-lírico rumo à sua inteireza.

O poema 49 também principia com o verbo esperar, porém agora o processo alquímico parece quase concluso, pois o que se aguarda é o “menino”, imagem arquetípica do *filius philosophorum*:

01. Esperávamos pelo menino
 02. na ventania.
 03. De que lado do céu, de que lado do Tempo
 04. chegaria?
 05. Seu pequeno corpo visível já era,
 06. mas que alma trazia?
 07. E o vento soprava. Jardins e telhados
 08. o vento varria.
 09. Passavam as folhas, entre o mar e as nuvens,
 10. no aéreo dia.
 11. Esperávamos pelo menino.
 12. Ela era a anêmona da alegria:
 13. e o vento que vinha de tão, de tão longe,
 14. era a secreta escadaria
 15. por onde – sozinho? Medroso? Triste? –
 16. caladamente passaria.

 17. De fora da Vida, que é como da Morte,
 18. por que motivo renascia?

 19. Esperávamos pelo menino
 20. que era a anêmona da alegria,
 21. mas em nosso riso e em nossa esperança
 22. havia lágrimas, havia.
 23. Talvez o menino chegasse cansado,
 24. com suas leis de melancolia.
 25. E o vento era o seu caminho deserto,
 26. ó ponte flutuante e sombria!

 27. Que se podia dar ao menino?
 28. Que se podia? Que se devia?
 29. Depois desse trajeto tão longo
 30. – que existe na terra vazia
 31. para um menino que chega, que chega,
 32. vencendo abismos de ventania?
- (MEIRELES, 2001, p. 1253-1254)

O arquétipo da criança que permeia o poema evoca uma força libertadora e redentora a encerrar a certeza do renascimento. Com o menino, a possibilidade de renascer, pelo frescor da infância há muito perdida, presentifica-se. O importante da sua chegada é

que ela cumpra as promessas de uma vida eterna para além da morte e do tempo. Aí está apontada a criança mítica como projeção do inconsciente coletivo, isto é, o desejo do homem de vencer o tempo.

Para Jung, a criança não é só a figura religiosa tradicional, ela é a irrupção do inconsciente, portanto, está ligada ao processo de individuação. Considerando que “o arquétipo é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao indivíduo”, pode-se dizer que “o motivo da criança representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva” (JUNG, 2008, p. 162). Segundo a psicologia das profundezas, evocar a imagem da criança é, sobretudo, arrefecer o excesso de lucidez que perturba algum momento do presente:

O motivo da criança não representa apenas algo que existiu no passado longínquo, mas também algo presente; não é somente um vestígio, mas um sistema que funciona ainda, destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência (JUNG, 2008, p. 163).

Considerando esse preâmbulo, no poema de trinta e dois versos, a tônica é a consumação da *opus* na *coincidentia oppositorum*, ou melhor, no arquétipo transformado da criança no *filius philosophorum*. Note-se na primeira estrofe a expectativa acerca da chegada do “menino”: “de que lado do céu, de que lado do Tempo / chegaria?”. Se “seu pequeno corpo” era avistado, a grande pergunta era “que alma trazia?”. Não é novidade a pedra filosofal ser designada nos textos alquimistas como *infans* (criança) ou *puer* (menino) (JUNG, 1986, p. 118). Daí inclusive a pertinência do simbolismo escolhido no poema para anunciar o apogeu da experiência alquímica no renascimento engendrado.

Não apenas isso, em todo poema, há a personificação da ação incisiva do elemento aéreo. Assim, o “menino” é esperado na “ventania”, enquanto “o vento soprava” e “varria” tudo em derredor. Aqui, metamorfoseado em vento, Hermes-Mercúrio continua a gerir o destino da *opus* alquímica, pois, como informa Jung (2003, p. 126), Hermes – deus originário do vento – e o Thoth egípcio são os modelos para o *Mercurius* alquímico em sua forma aérea, ou seja, transformado em vento.

Essas imagens do Hermes aéreo, imagens lúdicas do movimento do vento, bem prenunciam a totalização, pois, como se viu no capítulo anterior, as imagens do psiquismo aéreo indicam a transcendência dos condicionamentos, o que equivale à liberdade e à espontaneidade. Na situação em foco, da união alquímica nasce o *filius philosophorum*,

isto é, o *Mercurius* transformado considerado hermafrodita devido à forma esférica de sua completude simbolizar a androginia na união dos contrários. Assim, Hermes é ele mesmo o protótipo do *filius*, pois, como expõe Durand (2001a, p. 300), “o símbolo do Filho seria uma tradução tardia do androginato primitivo das divindades lunares. O Filho conserva a valência masculina ao lado feminilidade da mãe celeste”.

Desse modo, no verso onze a espera é reiterada – “esperávamos pelo menino” – e traduz-se em reconforto: “ela era a anêmona da alegria”. A presença dessa flor solitária de pétalas vermelhas, da qual se diz nascer do vento e por ele ser levada, é uma alusão explícita ao *Rebis* hermético, signo da totalidade na criança. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 56), a anêmona é uma “flor de sangue desabrochada pelo vento e que o vento pode levar”. Emblema dos opostos, ela indica a riqueza da vida e, ao mesmo tempo, sua precariedade. Também segundo Jung (2003, p. 288), a mística da rosa esconde a alma da pedra transformada na *coincidentia oppositorum* sob a forma da tintura vermelha. Trata-se de um sangue rosa, de natureza vegetal, que exprime a força totalizadora da completude na etapa final da *rubedo* alquímica.

No verso quatorze, Hermes-Vento insurge de longe e agora se metamorfoseia em escada, elemento que une os planos no percurso alquímico indicando a evolução das etapas na transmutação. Por esses degraus, solitário e receoso, o “menino” deve passar para renascer e, assim, reintegrar o par alquímico mais recorrente do livro como dizem os versos: “de fora da Vida, que é como da Morte, / por que motivo renascia?”.

Ainda que Hermes anuncie a chegada do *filius* – “a anêmona da alegria –, a inquietação é uma constante. A incerteza ante o que virá perturba de lágrimas a espera: “em nosso riso e em nossa esperança / havia lágrimas”. O que se sabe é que Hermes comanda a sua chegada, pois “o vento era o seu caminho deserto, / ó ponte flutuante e sombria!”. Como se nota, o deus mediando a operação serve de ligação entre o *filius* e o adepto em uma conexão de flutuação e turvação bem ao gosto dos alquimistas.

De acordo com Durand (2001a, p. 302-305), o Filho (repetição dos pais no tempo) liga-se ao drama alquímico que pretende acelerar a história e dominar o tempo como determinam as estruturas sintéticas do noturno. Por isso, a *conjunctio* resulta no Mercúrio transmutado (pai e filho) chamado hermafrodita por seu caráter inteiro. Esse *filius phisosophorum* (homúnculo alquímico) é representado ainda no ovo, na conjunção do sol e da lua, de onde nasce completo, pois a totalidade cósmica vem convergir com os arquétipos do redobramento e do pequeno (gulliverização).

Na estrofe derradeira, o eu-lírico interpõe várias indagações – “que se podia dar ao menino? / [...] Que se devia?” – sobre como saudar a chegada da criança, afinal o ser engendrado é vencedor das provas da iniciação alquímica. Mais ainda, é “um menino que chega [...] / vencendo abismos de ventania”. Quer dizer, ao vencer a labuta, o “menino” é o fruto da esperança, signo da totalidade na pedra filosofal que une os opostos. Apesar do seu caráter duplo, sua unidade acentua-se por sua androginia, já que esta trouxe ao mundo o filho régio mais perfeito que seus pais. Enfim, expressão da pedra, o *filius philosophorum* denota a meta da *opus* alquímica na totalidade do si mesmo. Pois, como salientado, tornar-se uno é a finalidade da poeta ao refundir seus versos dos pressupostos alquímicos.

3.2 Símbolos da *nigredo*: mortificação e purificação

O percurso da *opus* alquímica é delicado e cercado de desafios. Na etapa inicial, o alquimista depara-se com o negrume ou a *nigredo* que representa, em linhas gerais, o espírito ctônico do dragão a ser dominado a fim de libertar a alma aprisionada na matéria. Em *Metal rosicler*, a célebre fórmula *solve et coagula* (purifica e integra) começa no contato da água com a pedra negra conforme descrito na epígrafe de Antonil. Essa purificação do negrume acionada pela água caminha nos poemas de modo a extrair do metal a essência do rosicler, o que pressupõe a integração do sujeito-lírico decorridas as etapas da labuta alquímica.

Assim, antes é preciso transpor a *nigredo* como determina um dos mais correntes mandamentos alquímicos: “*Il faut avoir les mains noires pour manger son pain blanc*”. Sem descurar da trilha junguiana, as palavras do psicólogo possibilitam apreender esse primeiro momento da transmutação alquímica:

O negrume ou *nigredo* é um estado inicial, sempre presente no início como uma qualidade da *prima materia*, do caos ou da massa confusa; pode também ser produzido pela separação dos elementos (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*). Se o estado de divisão se apresenta de início, como acontece algumas vezes, então a união dos opostos se cumpre à semelhança da união do masculino e feminino ([...] *coniunctio, coitus*) seguido pela morte do produto da união (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) e seu respectivo enegrecimento (JUNG, 1991, p. 244).

Em linha com a citação, em *Metal rosicler*, a ação da *nigredo* destrói as diferenças e extingue os desejos, tudo reduzindo a um estado aparente de confusão. É o que se percebe no poema 48 com a obsessiva imagem da “cinza” que alude à precariedade e, em especial, aos resíduos do negrume:

01. Cinza pisamos, cinza.
 02. Retratos conhecidos.
 03. Vozes que ainda trazemos nos ouvidos.

 04. Cinza pisamos.
 05. Nem as areias são indiferentes.
 06. Restos de amigos e parentes.

 07. Cinza.
 08. Parados desejos incompletos:
 09. interrompidos projetos
 10. Cinza pisamos.

 11. Cidades, dizem. Cidades!
 12. Nomes. Vultos. Idades.
 13. Cinza.
 14. Temerosos de peso e vento,
 15. quase apenas esquivo pensamento,
 16. cinza pisamos. Cinza. Cinza.
- (MEIRELES, 2001, p. 1252-1253)

É evidente o quadro de degradação apresentado pelo eu-lírico. Trata-se, aliás, de uma progressiva degradação que vai saturando de “cinza” o cenário da *opus* alquímica. A princípio, poderia se pensar na impotência ou mesmo no travamento do sujeito-lírico diante da “cinza” que se vai acumulando. Porém, considerando a dinâmica do processo alquímico, os versos exprimem o avançar da obra, o que significa também o avançar da poeta rumo à sua meta maior que é o encontro de si mesma. É o que se observa na imagem que abre e encerra o poema reiterando o ato de se pisar sobre a cinza: “cinza pisamos”.

Tal imagem recupera o simbolismo da *nigredo* expresso em muitas gravuras alquímicas nas quais o dragão, sinônimo da *prima materia*, é esmagado pela ação mortificadora de *Mercurius*. Personificando a massa das paixões e desejos inferiores, o dragão sofre a ação corrosiva e subjugadora do agente mercurial – princípio, meio e fim –, daí a profusão da “cinza” no poema exprimir o resíduo morto e sem valor no estágio inicial da obra.

Alavancada a transmutação, o eu-alquimista segue deixando para trás suas lembranças e apegos, matéria que arde em transformação. Tal qual *Mercurius*, o sujeito-

lítico pisa nos restos das suas memórias como se elas pudessem obstruir a conquista da sua inteireza: “retratos conhecidos”, “vozes” ainda ouvidas e “areias” que são “restos de amigos e parentes”. Até o final do poema, a poeta vai liberando-se do que possa vinculá-la a alguma dependência ou ilusão no mundo físico: “desejos incompletos”, “interrompidos projetos”, “cidades”, “nomes”, “vultos” e “idades”. Note-se que os elementos transformados nessa fase negra da putrefação são expressos em uma enumeração cortante como se pertencessem a uma lista de descarte. Essa linguagem enfatiza o cadinho da transmutação no qual a *nigredo* reduz as paixões a um monte de “cinza”.

Por fim, a poeta demonstra certo apego às ruínas da existência – “temerosos de peso e vento, / quase apenas esquivo pensamento” –, uma vez que certas densidades podem deter o avanço da *opus*, além do vento poder dispersar os elementos envolvidos. No que restou da mortificação alquímica, seu “esquivo pensamento”, ela teme perder o já conquistado na “cinza” do negrume. Tudo isso porque no ritualismo da ação subjaz seu firme desejo de encontrar a totalidade onde repousa o indevassável centro de si mesma.

O poema 50 retoma a mesma inflexão destruidora do poema 48, porém os índices da *nigredo* parecem ainda mais degradantes:

01. Ao longe, amantes infelizes
02. despedem-se de um vago tempo
03. que já se fez aéreo e morto,

04. mas ainda pesa em suas veias,
05. em sua consumida boca,
06. em suas cavadas olheiras.

07. Soltam-se da infelicidade
08. com vagarosos movimentos,
09. acostumados às cadeias.

10. Há beijos de morte em seus dentes,
11. abraços no esqueleto ocultos,
12. lágrimas dentro das caveiras.

13. E o vinho doura os altos copos
14. e as alcaçofras se desfolham
15. no sonambulismo das ceias.

16. E a dança desliza nas salas
17. como as sombras pelas paredes,
18. verdadeiras e inverdadeiras.

19. É tão tarde! tão sem remédio!
20. Incompreensível e inadiável,

21. romper as largas, finas teias
 22. onde se amavam, tão sinceros
 23. (oh! para sempre... sempre... sempre!),
 24. companheiros e companheiras...
- (MEIRELES, 2001, p. 1254-1255)

Essa peça parte das núpcias conjugais – quando juras e votos de amor eterno pareciam suficientes para sustentar a união de duas pessoas distintas que se queriam fazer umas – para se constituir como metáfora das bodas alquímicas. No poema, esse enlace parece estar no início, dando-se nos limites da *nigredo*, não alcançando, portanto, a versão final no *lapis*. Nas palavras de Edinger (1985, p. 166), a mortificação “é a mais negativa operação da alquimia. Está vinculada ao negrume, à derrota, à tortura, à mutilação, à morte e ao apodrecimento”. Entretanto, essas imagens sombrias geralmente resvalam para o seu oposto em imagens positivas de crescimento e renascimento.

Todo o cenário é de corrosão, pois a matéria sofre o despojamento das suas paixões. O casal alquímico, “amantes infelizes”, deixa o tempo da paixão “que já se fez aéreo e morto”. Como tudo sofre a mortificação, o léxico escolhido evidencia uma degradação generalizada. O “vago tempo” dos amantes “ainda pesa” nas “veias”, na “consumida boca” e nas “cavadas olheiras”. A exaustão das paixões os fez reféns do desgaste físico. Agora, lentamente, “soltam-se da infelicidade”, pois se acostumaram “às cadeias” dos envoltórios humanos.

Tocando as fronteiras do grotesco, a ação do negrume acentua-se na quarta terça, pois “há beijos de morte em seus dentes, / abraços no esqueleto ocultos, / lágrimas dentro das caveiras”. Como se sabe, inúmeras ilustrações alquímicas retratam a *nigredo* em esqueletos, crânios e caveiras. Aliás, um sinônimo usual entre os alquimistas são as expressões *caput corvi* (cabeça do corvo) ou *caput mortuum* (cabeça morta). No poema, “beijos de morte em seus dentes”, “abraços no esqueleto” e “lágrimas dentro das caveiras”, de certo modo, prenunciam a reversão dos opostos que sofrem a mortificação. Nesse processo, o sem valor torna-se valoroso e o último torna-se o primeiro.

Na quinta e sexta terças, em celebração recuada, a atmosfera é sonambúlica. Tudo parece incerto no “vinho”, nas “alcachofras” desfolhadas, “no sonambulismo das ceias” e na “dança” que se passa “como as sombras pelas paredes”. Essas sombras, “verdadeiras e inverdadeiras”, ressaltam a angústia trazida pela *nigredo*. Ademais, em psicologia profunda, “o negrume refere-se à sombra” que, por si só, vai levar ao começo da brancura

na etapa posterior da *albedo*. E isto porque, segundo a lei dos opostos alquímicos, “uma intensa consciência de um dos lados constela seu contrário. A partir do negrume, nasce a luz” (EDINGER, 1985, p. 167).

Desse modo, o enfrentamento da sombra consubstancia a travessia da *nigredo* na qual o discernimento acerca das ilusões e das aparências significa estar mais próximo do si mesmo, o que representa, por sua vez, a etapa derradeira da *rubedo* alquímica. Enfim, como sentencia o eu-lírico, “incompreensível e inadiável”, é preciso “romper as largas, finas teias”, ou seja, é preciso desligar-se dos enredos terrenos para atingir a completude no rosicler alquímico.

Por último, o poema 27 é uma ilustração exemplar da morte alquímica encetada na *nigredo*:

01. Nas quatro esquinas estava a morte,
02. que brincava de quatro cantos.

03. Nas quatro esquinas estavam postados
04. Poetas, soldados, feras e santos.

05. Nas quatro esquinas se via a morte
06. chamar o amor com longos prantos.

07. Nas quatro esquinas, versos antigos,
08. liras finais
09. e negros mantos.

10. E mulheres feias e belas
11. oraculares davam sinais
12. pelas janelas.

13. E das liras amarguradas
14. caíam rosas, rolavam ais
15. pelas calçadas.

16. Nas quatro esquinas estava a morte,
17. por entre luzes amarelas,
18. brincando de quatro cantos.

19. Morte sem corações parados.
20. Morte de mocidade e fados.
21. Morte de infâncias. E largos ventos
22. de universais arrependimentos.

23. Morte de claros dias de outrora.
24. Morte que canta porque chora.
25. Morte, morte por todos os lados:
26. santos, feras, poetas, soldados...

27. Sonhos, liras, amores, prantos,
 28. tudo obscuro, anônimo, efêmero, amargo:
 29. sombras, noite, mantos,
 30. e a vida longe: no céu altivo, no mar largo.
 (MEIRELES, 2001, p. 1232-1234)

Todo o poema é uma reiteração anafórica do verso inicial – “nas quatro esquinas estava a morte” – que impõe o enlace da morte e do número quatro em um ritmo obsedante. Como o eu-lírico repete que a morte está nas esquinas e cantos, tal imagem se faz irradiar por todo poema. E por que “a morte” brincaria “de quatro cantos” como menciona o segundo verso? No trocadinho “quatro cantos” versus “quatro esquinas”, a ênfase no quadrado denota o assédio da morte, afinal o quatro está em toda parte. O lúdico parece intervir não para amenizar a ameaça da morte, mas para acentuar o irrevogável da sua visita. É o que se observa no segundo dístico, pois “poetas, soldados, feras e santos” demarcam posições de encurralamento onde os quatro se fecham em cada esquina, como no cerco de um quadrado, à mercê da morte que os ladeia em cada vértice da suposta figura.

De acordo com Zimmer (1989, p. 18), estudioso dos mitos e símbolos na arte e civilização indiana, “a ideia de total ou totalidade é associada ao número quatro. O ‘quadrado’ significa totalidade. Qualquer coisa completa, que contém a si mesma, é vista como possuidora de quatro quartos”. Assim, o embate com a temporalidade não se reveste da terrificante face diurna. Antes, ele ganha eufemização, nas cores atenuantes do imaginário noturno, como estabelecem os estudos de Gilbert Durand, pois o simbolismo do quadrado insere a morte numa instância cíclica de totalidade.

Aliás, a presença maciça do número quatro no poema reclama maiores apontamentos. Note-se a regularidade estrutural em torno do três, do quatro e seus múltiplos: há três dísticos seguidos por quatro terças e por três quadras que totalizam um total de dez estrofes. Também o metro predominante é o octossílabo, múltiplo de quatro. A sinergia desses números na alquimia não é casual. Seu enredamento no drama alquímico é clarificado pelo psicólogo suíço em *Psicologia e alquimia*.

Conforme Jung (1991, p. 34-35), no aforismo de Maria Prophetissa, “um torna-se dois, dois torna-se três e do três provém o um que é o quatro”. Nesse axioma, os números ímpares da virilidade entremeiam-se aos números pares que significam o feminino, a terra, o subterrâneo e até mesmo o mal personificando a serpente mercurial e a *prima materia*.

Para o especialista, como a alquimia o inconsciente é compensatório, isto é, ele não atua em oposição à consciência, mas reclama um outro no filho que agrega o superior espiritual masculino ao inferior terrestre feminino.

No sentido alquímico, tal filho, que não é a antítese do Cristo, mas sua contraparte ctônica, é um ser fabuloso (*filius philosophorum*) segundo a natureza da mãe primordial. Como se vem destacando acerca do produto alquímico, um ser de natureza dupla que aglutina o filho superior (*filius macrocosmi*) da redenção cósmica e o filho inferior (*filius microcosmi*) da redenção do homem. Nas palavras do estudioso, “esses dois filhos jamais se uniram, a não ser talvez no espírito e na vivência mais íntima de poucos alquimistas” (1991, p. 35).

Assim, o quatérnio alquímico consiste na unidade dos quatro elementos no *filius*. Diz Jung (1991, p. 37) ainda que “o número três não é uma expressão natural da totalidade, ao passo que o número quatro representa o mínimo dos determinantes de um juízo de totalidade”. Contudo, embora o um nasça com o quarto, sempre perdura a incerteza entre o três e o quatro. Na alquimia fala-se de três como de quatro cores, assim como três ou quatro processos. E, embora sempre haja quatro elementos, geralmente, três são agrupados e o quarto fica numa posição especial. Ainda assim, como complementa Lepargneur e Silva (1997, p. 151), o três já é um vitória sobre os opostos na *albedo*, ao passo que o quatérnio completo corresponde mesmo à *rubedo*, “o vermelho da vida, o sangue do coração, sem o qual não se atinge a plenitude”.

Tornando ao poema, o cerramento da mortificação no quatro é uma referência enfática ao propósito de totalidade que a poeta tem em mira. Como a generalização da morte não poupa ninguém, seu manto enreda tipos e categorias irradiando uma destruição implacável que envolve e segrega tudo e todos. Se no terceiro dístico, a morte chama o “amor” em prantos, na quarta terça, ela atrai a poesia dos “versos antigos” e “liras finais”. Tudo que torna a vida plena é invocado para seus “negros mantos”, a força criadora de Eros e o pulsar vivificante da Lírica. Também as mulheres, iniciadas ou não – “oraculares”, “feias e belas” – são conclamadas. Até a poesia lacrimosa que dissemina rosas e murmúrios é arrastada para a mortificação dos seus humores.

Como convém à esfera da *nigredo*, a matéria dos versos é torturada para ressurgir transmutada como indicam os versos da sétima terça: “Nas quatro esquinas estava a morte, / por entre luzes amarelas, / brincando de quatro cantos”. O acabamento instaurado, desde o início, na obsessão do quatro, envolve-se agora de “luzes amarelas”, o que aponta para o

avanço da operação já se avizinhandando da reversão dos opostos na *rubedo*. Embora se considerem três fases para a obra alquímica, muitos autores mencionam ainda uma fase intermediária entre a *albedo* e a *rubedo* chamada *citrinitas* que se caracteriza justamente pela cor amarela.

Dessa forma, nas quadras finais, o sujeito-lírico faz uma longa enumeração das mortificações alquímicas realizadas. No cadinho poético-alquímico, paixões e pulsões são aniquiladas: “morte de mocidade e fados”; “morte de infâncias”; “morte de claros dias de outrora”; “morte que canta porque chora”, entre outros versos. Por toda a parte, a ação da *nigredo* consome “sonhos, liras, amores, prantos / tudo obscuro, anônimo, efêmero, amargo”. Contudo, toda essa negatividade de “sombras, noite, mantos” parece reverter-se no verso final do poema. Conforme as “luzes amarelas” antecipam, o alvo da alquimia exprime-se na “vida longe: no céu altivo, no mar largo”. Isto é, a vida plena só pode estar na *rubedo*, longe dos enredos terrenos.

3.3 Símbolos da *rubedo* no *rosicler*

Em consonância com Jung (1991, p. 31-32), a vivência dos opostos é um tipo de destino que pode levar à experiência da totalidade e também ao acesso interior às formas sagradas. É o que se entrevê nos poemas de *Metal rosicler* embebidos do anseio sagrado de atingir o uno na totalidade do si mesmo. Esmiuçando as particularidades da *albedo* e da *rubedo*, o psicólogo assinala:

A partir da *nigredo*, a lavagem [...] conduz diretamente ao embranquecimento [...]; [podendo] dar-se finalmente que as múltiplas cores – a *cauda pavonis* – conduzam à cor branca e una, que contém todas as cores. [...] A *albedo* é, por assim dizer, a aurora; mas só a *rubedo* é o nascer do sol. A transição para a *rubedo* constitui o amarelecimento (*citrinitas*), se bem que [...] este é suprimido posteriormente. A *rubedo* sucede então diretamente à *albedo* [...]. O branco e o vermelho – Rainha e Rei – podem então celebrar suas núpcias químicas nesta fase (JUNG, 1991, p. 244).

Note-se a indireta enunciação da divisa mais repetida pelos alquimistas no processo: *solve et coagula* (dissolve e coagula). Para o adepto importa separar e dissolver, além de compor e solidificar. Da *nigredo* para a *rubedo*, os opostos em luta devem ser integrados na unidade primordial da pedra filosofal. Como *Mercurius*, o produto final da

rubedo tem uma infinidade de nomes que acabam por mergulhá-lo ainda mais na ambiguidade. E como reforça Jung (2008, p. 40), citando um tratado alquimista, “nossa matéria tem tantos nomes quantas são as substâncias no mundo”.

Acercando-se do rito final da *rubedo* no rosicler, os versos do poema 37 são anunciadores:

01. Os anjos vêm abrir os portões da alta noite,
 02. justamente quando o sono é mais profundo
 03. e o silêncio mais amplo.

 04. Rodam as portas e suspiramos subitamente.
 05. Chegam os anjos com suas músicas douradas,
 06. a túnica cheia de aragens celestes
 07. e cantam na sua fluida linguagem ininteligível.

 08. Então as árvores aparecem com flores e frutos,
 09. a lua e o sol entrelaçam seus raios,
 10. o arco-íris solta suas fitas
 11. e todos os animais estão presentes,
 12. misturados às estrelas,
 13. com suas cores, expressões e índoles.

 14. Vêm os anjos abrir os portões da alta noite.

 15. E compreendemos que não há mais tempo,
 16. que esta é a última visão,
 17. e que as nossas mãos se levantam para os adeuses,
 18. e os nossos pés se desprendem da terra,
 19. para o voo anunciado e sonhado
 20. desde o princípio dos nascimentos.

 21. Os anjos nos estendem seus convites divinos.
 22. E sonhamos que já não sonhamos.
- (MEIRELES, 2001, p. 1243-1244)

Imago sacralizada como riquíssimo símbolo do imaginário espiritual, o anjo surge em diferentes situações e contextos, não deixando de encerrar uma idéia de metamorfose e de personificação dos estados anímicos do ser humano. Ele sempre será o mensageiro de algo desejado, a metaforização de uma interioridade incompleta que anseia pelo absoluto.

Nesse poema, o sujeito lírico está totalmente reconciliado com os anjos, que desempenham seu papel de anunciadores e irradiadores da harmonia, promovendo a comunhão cósmica. Certamente que o sucesso desse acontecimento é resultado da disposição do homem em abrir-se para o outro. Na mítica cristã, talvez seja o anjo a figura mais conhecida e mais plausível da manifestação do sobrenatural (Divino) entre os

homens, dado seu caráter proteiforme: pode assumir a feição de uma criança, um velho, um homem, uma mulher, sem, contudo, perder o halo sagrado e miraculoso.

O anjo é o objeto salvífico que liga a alma do homem a Deus, alçando o homem acima de sua humanidade. O anjo é evocado porque ele é perfeição e alvorescência, enquanto o homem é dissipação. Movido a potencialidades, nesse espaço ínfero, caótico e desolador, o homem está amparado por anjos e perseguido pelas trevas. Assim, o homem pode, como em Rilke, elevar as mãos para o alto, mesmo duvidando (Sétima Elegia), e esperar pelos *Anjos aprovadores* (Décima Elegia).

No poema, os anjos, autênticos mensageiros da etapa final da obra alquímica, forjam a atmosfera de anunciação da *rubedo*. Como instrui Durand, (2001a, p. 134, 145), “o arquétipo profundo das fantasias do voo não é o pássaro animal, mas o anjo”, uma vez que “toda a elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica”. Quase uma antífrase da sexualidade, o anjo é, assim, o mensageiro da sublimação alquímica.

No verso inicial, “os portões da alta noite” são abertos evocando a intensidade da experiência ainda distanciada do ser humano, posto que seu “sono é mais profundo” e “o silêncio mais amplo”. A inflexão celebratória da ação revela-se nas “músicas douradas” dos anjos, nas suas vestes “de aragens celestes” e na melodia em “linguagem ininteligível”. Nessa louvação divina, o humano, por ora, não tem lugar.

É quando, na segunda estrofe, a consagração anunciada desvela-se no estado de graça da natureza. As árvores com “flores e frutos”, “a lua e o sol” com seus raios entrelaçados, descortinam a imagem do *Rebis* alquímico na integração dos opostos. Lembrando ilustrações medievais, essa árvore florescente e frutuosa ladeada pelos opostos solar e lunar é bem o símbolo da *opus*, isto é, “a totalidade do cosmo na sua gênese e no seu devir” (DURAND, 2001a, p. 341). É o grande momento, o mais aguardado pela poeta-alquimista da reunificação dos contrários (*coniunctio*) na alegoria do hierosgamos (casamentos sagrados), união ritual de Sol e Lua. Além disso, o “arco-íris” exprime a *cauda pavonis*, prenúncio transitivo para a *rubedo*. E os “animais”, as “estrelas” e “suas cores”, elementos comumente presentes na *opus* alquímica, indicam, por sua vez, o apogeu da experiência.

Nesse momento, a poeta compreende “que não há mais tempo” e “que esta é a última visão”. Na passagem para a conclusão do rito, as “mãos se levantam para os adeuses”, os “pés se desprendem da terra”, pois é chegado o grande momento do “voo

anunciado e sonhado”. Nesse sentido, Durand (2001a, p. 133) observa que “as imagens alquímicas, tão ricas em representações ornitológicas, permitem-nos situar a asa e o voo na sua vontade de transcendência”. Ao final, o sono profundo dos eleitos de quando os anjos disseminavam “seus convites divinos”, no início do poema, transmigra para a vida verdadeira, pois, conforme enuncia o eu-lírico, “sonhamos que já não sonhamos”.

O último poema de *Metal rosicler* exprime o desfecho sereno do percurso alquímico em um canto de celebração:

01. Trazei-me pinhos e trigos
 02. e as oliveiras de prata,
 03. que os meus olhos não têm nada.
 04. E eram tão ricos!

 05. Dai-me floresta e colina,
 06. oráculo e cítara e harpa.
 07. Tecei-me a coroa a sacra
 08. que perdi. Restituí-ma!

 09. Dai-me um barco, dai-me um barco
 10. de colo de cisne,
 11. que pelas águas quero ir-me
 12. do mar largo.

 13. A história da minha vida
 14. quem a esconde
 15. em terras de muito longe,
 16. numa pedra escrita?

 17. Pelas névoas da lonjura
 18. vou buscar-me.
 19. Deve estar em qualquer parte
 20. a voz que minha alma escuta.

 21. A voz que lhe está dizendo:
 22. “Vem comigo,
 23. que eu te levo a um paraíso
 24. onde há uma árvore de Vento,

 25. e as estrelas vão passando
 26. nas águas que vão correndo.”
- (MEIRELES, 2001, p. 1255-1256)

Nesses versos, a positividade oriunda da *rubedo* contrasta com a negatividade dos poemas anteriormente citados que tratam da *nigredo*. Nas duas quadras iniciais, há uma série de elementos que evidenciam o coroamento da obra no rosicler alquímico. Em regozijo, a poeta roga lhe tragam “pinhos e trigos” e “oliveiras de prata” no ritual de

consagração dos opostos. Seus “olhos”, todavia, antes “ricos”, agora “não têm nada”, o que sugere seu integral esvaziamento das paixões. Note-se a aproximação de símbolos sagrados na cerimônia que inicia a *rubedo*. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 657, 907), o trigo “simboliza o dom da vida, que não pode ser senão um dom dos deuses, o alimento essencial e primordial”. Já os pinhos por sua resistência evocam longevidade e imortalidade, ao passo que a oliveira costuma aludir à vitória e ao paraíso dos eleitos. Sendo de prata, então, a árvore das olivas remete à fase lunar da *albedo* que vai suceder ao vermelho da vida na *rubedo*.

Também a natureza, a música e a profecia estão presentes nas requisições da poeta: “dai-me floresta e colina, / oráculo e cítara e harpa”. Tais elementos preparam o cenário final da *opus*, pois a natureza e os ritmos se aproximam integrando oposições. Diz-se que a melodia da cítara e da harpa é capaz de unir o céu e a terra, assim como o baixo e o alto da floresta e da colina emparelham-se no verso. Todos eles reunidos forjam um dos símbolos mais indicativos da *coincidentia oppositorum*, “a coroa sacra” que, segundo Jung (2008, p. 7), significa “a totalidade régia [...] e representa a unidade”.

Sem se deter no ritualismo do momento, a poeta clama por um barco, não um barco qualquer, mas “um barco / de colo de cisne”. Emblema do Mercúrio, o cisne tem dele a cor e a mobilidade, além da volatilidade propiciada por suas asas. Arquétipo do andrógino, ele também condensa a duplicidade dos opostos no *lapis philosophorum*. É inclusive curioso observar a própria duplicação da sua figura sobre as águas quando se observa a ave e seu reflexo. Como lembra Alexander Roob, (1997, p. 301), o cisne pode ainda simbolizar a fase intermediária da *albedo* também chamada tintura lunar.

Em concordância, Durand (2001a, p. 133) salienta que “o pássaro em geral é o coroamento da obra, enquanto a serpente é a base e os outros animais o centro”. Ademais, o “barco” de “colo de cisne” exhibe a dupla filiação dos poemas de *Metal rosicler* ao regime noturno místico e sintético das imagens. No dizer de Durand (2001a, p. 249), “morada sobre a água”, a barca evoca o embalar materno. Assim, por um lado, a embarcação e o colo suscitam o aconchego, o acolhimento e o aprofundamento característicos do místico. Por outro, o elemento mercurial no cisne denota a transformação alquímica própria do sintético. Essa imbricação das imagens místicas e sintéticas confirma, mais uma vez, o que disse Durand (2001a, p. 228) sobre a alquimia ser uma simbólica completa que funciona nos dois regimes do imaginário noturno.

Desse modo, no final da terceira quadra, o eu-lírico declara seu desejo de seguir “pelas águas” “do mar largo”. Naturalmente, essa viagem profunda no barco mercurial pela amplidão do mar faz pensar que a poeta parte ao encontro de si mesma, sua profunda aspiração figurada no rosicler alquímico.

Já em alto mar, entregue a uma agradável introspecção reflexiva acerca de si, a voz lírica conjectura sobre sua história estar oculta em terras distantes “numa pedra escrita”. Aqui, amplia-se a saturação dos símbolos alquímicos. A pedra que guarda os sentidos da existência do sujeito-lírico remete também à pedra filosofal da integração e da plenitude.

Caminhando resoluta, a poeta declara, então, a intenção que dirige todos os seus movimentos: “pelas névoas da lonjura / vou buscar-me”. Ou seja, a busca de si mesma parece não terminar com a *rubedo* sugerindo que a procura deve continuar no enfrentamento da vida. A esse respeito, Maria Zaira Turchi (2003a, 93-94) lembra que “a retorta do alquimista representa [um] caminho do cosmo em constante processo de metamorfose, jamais definitiva”. Isto porque a ambiguidade da linguagem não permite saber se a busca é por novas combinações ou se ela permanece “à procura de um segredo sempre prometido e nunca definitivo”.

Nessa esperança de encontrar o alvo das suas buscas, a poeta ouve o chamado de certo guia especializado na condução das almas por entre os três níveis: “deve estar em qualquer parte / a voz que minha alma escuta”. Como viaja ao encontro de si, o que o eu-lírico ouve nas profundezas da alma é a voz de Hermes-Mercúrio que lhe promete a redenção alquímica na totalidade da integração dos contrários. Diz-lhe o deus hermético: “Vem comigo, / que eu te levo a um paraíso / onde há uma árvore de Vento”.

Assim, guiada ao paraíso por Hermes, a poeta vai encontrar uma “árvore de Vento”, emblema da própria árvore filosófica cujas raízes, segundo Jung (2008, p. 39), espriam-se pelo ar. E como esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 685), no paraíso há “música maravilhosa, anjos, eleitos, colinas, árvores, pássaros, tudo concorre para criar uma melodia universal”. Tantos elementos jubilosos culminam na imagem do paraíso que o psicopompo Hermes oferece à poeta.

Acerca da árvore, ela é, no noturno sintético, o símbolo mais expressivo do progresso. Sendo uma “árvore de Vento”, importa considerar seu simbolismo ascensional correlato ao da árvore aérea na qual, conforme Durand (2001a, p. 339), aprofunda-se a intenção arquetípica do retorno (simbolismo cíclico) e da verticalidade (simbolismo

progressista). Nas palavras do teórico do imaginário, o simbolismo da árvore institui uma nova simbólica no domínio do devir:

O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um ‘produto’ definitivo, um ‘progresso’ que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios da sua própria produção (DURAND, 2001a, p. 338).

Assim, ao humanizar o devir, a imaginação da árvore correlaciona-se aos mitos messiânicos da produção do Filho dentre os quais está o mito alquímico da *opus no filius philosophorum*. Também de acordo com Jung (2003, p. 247, 295), sendo um aspecto do si mesmo, a árvore representa a plenificação da obra quando é chamada árvore filosofal. Em muitas gravuras medievais, o modelo da cena alquímica é a árvore do paraíso carregada de frutos solares e lunares com folhas que representam as fases do processo. No lugar de Adão e Eva, têm-se Hermes Trismegisto já velho e um jovem adepto.

Enfim, no dístico final do poema, as imagens aludem à progressão do devir alquímico no fluir dos verbos no gerúndio: “as estrelas vão passando / nas águas que vão correndo”. Na beleza da cena, as estrelas passam no reflexo das águas que, por si só, são um espelho das estrelas. Esse ir e vir que imbrica as oposições – estrelas e águas – é bem o fluxo da vida que a lição dos alquimistas sempre ressalta acerca da obra do si mesmo no tempo. Lição essa que os versos de *Metal rosicler* recuperam com desvelo: ninguém se faz sozinho, é preciso amalgamar e integrar as múltiplas oposições para ser inteiro, para ser uno.

Por último, em uma espécie de contra-epígrafe que responde a epígrafe inicial de Antonil na descrição do metal rosicler, a poeta discorre liricamente sobre o simbolismo da pedra negra insinuando o processo de integração da alma com a transposição das etapas do ritual alquímico:

01. Negra pedra, copiosa mina
02. do pó que imita a vida e a morte;
03. – e o metal rosicler descansa.

04. Na noite densa em que se inclina,
05. por faca ou chave que abra ou corte,
06. estremece em tênue lembrança.

07. Pois um sangue vivo aglutina

08. dados coloridos da sorte,
 09. para uns acasos de esperança.
 (MEIRELES, 2001, p. 1257)

Nesses versos, condensando a trajetória da *opus* alquímica, a poeta retoma seu estágio inicial – “negra pedra” – da matéria densa a ser transmutada na *nigredo*. Em percepção admirável, ela nomeia a pedra de “copiosa mina” por suas possibilidades latentes de transformação. Interessante constatar ainda as torturas físicas e morais que a substância sofre, já que o adepto, embora se sinta na retorta sofrendo os padecimentos junto com a substância, na verdade, não é torturado.

Das imagens que desvelam o percurso alquímico na pedra bruta, nenhuma é mais exata que a do segundo verso: “pó que imita a vida e a morte”. Em muitos poemas, na travessia das etapas, vida e morte emparelham-se para o ajuste na integração dos contrários. Daí a poeta conceder ao “pó” o reconhecimento necessário, pois, como considera Jung (2008, p. 37), o “drama arquetípico de morte e renascimento está oculto na *coniunctio oppositorum*”. É por isso que no pó da negra matéria jaz oculto o rosicler como diz o terceiro verso da primeira terça: “e o metal rosicler descansa”. Ou seja, assim como o *lapis* está aprisionado na *prima materia*, o rosicler está latente na pedra carecendo dos esforços da poesia para eclodir.

Na via dificultosa que encobre a jornada do alquimista, a noite é “densa” e “faca ou chave que abra ou corte” pode desvelar o segredo do rosicler que “estremece em tênue lembrança”. Essa imagem da “tênue lembrança” é ampliada na terça final. Diz a poeta que “um sangue vivo aglutina”, pois o rosicler guarda vestígios da vida plena na *rubedo*. Esse “sangue vivo” reúne ainda “dados coloridos da sorte” que denotam as três fases do percurso “para uns acasos de esperança”. Todas essas cores na incerteza dos “dados” agregam chances da redenção alquímica concretizar-se.

Concernente à natureza desse estado final, Jung (2008, p. xiii) declara que a maioria das especulações “tem em comum as ideias de durabilidade (prolongação da vida, imortalidade, indecomponibilidade), de androginia, de espiritualidade e corporalidade, de caráter e de semelhança humanos (*homunculus*), e de divindade”. Tal resultado, em *Metal rosicler*, contempla a meta da androginia na qual os pares de opostos constituem o si mesmo paradoxal da totalidade. Ademais, os afetos que se chocam ao redor do par alquímico, vida e morte, consubstanciam o grande desafio da poeta em seu alvo de integração. Não deixa também de ser o drama moral da alquimia em torno das polaridades

arquetipais do ser. Trata-se, na expressão de Jung (2008, p. 37), de “colocar em concordância com o princípio do espírito aquela última camada profunda da alma masculina, revolvida pelas paixões, a qual é de natureza feminino-maternal”.

Enfim, por essa via que equipara a travessia alquímica à busca da completude, verifica-se o espelhamento das analogias expressas. No estágio primeiro, a poeta é a “negra pedra” que contém o rosicler cuja latência oculta um “sangue vivo”, no dizer de Roob (1997, p. 447), forma suprema da espiritualidade. Mirando extrair ou encontrar em si esse vermelho da vida, o eu-lírico enceta as provas da iniciação alquímica de modo a alcançar, com a transmutação, a integração segredada no rosicler. Ao final, a totalidade é uma promessa sinalizada na “árvore de Vento” que Hermes-Mercúrio, condutor do percurso, oferece à poeta na chegada ao paraíso, cenário da redenção alquímica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O alegre espanto diante da maravilha das coisas é, por fim, o presente imortal do mito (CAMPBELL, 2001, p. 175).

O estudo mitocrítico desenvolvido demonstra como o mito alquímico perpassa a trama dos versos de Cecília Meireles em *Metal rosicler*. Entrelaçando o poético ao simbolismo alquímico, o sujeito-lírico busca o centro de si oculto na pedra negra a fim de obter, tal como no processo alquímico, o desvelamento da sua totalidade, que se daria no rosicler. Para extrair esse segredo, a poeta mergulha fundo em si mesma. Daí dizer-se que a busca é encetada pela poesia. Porque é através dela que a busca pessoal do eu-lírico, por transcendência e completude, torna-se um emblema da transmutação desentranhando, ao final, a essência sublimada da pedra no rosicler.

Tal essência fundamenta os processos interiores do eu-lírico, pois representa a totalidade na *coincidentia oppositorum*, ou, ainda, a integração dos opostos na androginia. Considerando esse ímpeto transformador, as etapas do ritual alquímico cumprem-se na natureza em derredor e na intimidade do eu-lírico: a mortificação na *nigredo*, a idealidade abstrata na *albedo* culminando na vida plena do vermelho na *rubedo*. Manipulando a densa matéria do mundo, da natureza e dos seus humores, a poeta transforma esse insumo em símbolos luminosos da *rubedo*. Nesse operar, tal a descida lenta no noturno místico, ela alcança suas profundezas intocadas.

Segundo Maria Zaira Turchi (2000, p. 18), a essência da poesia lírica está em “transformar, numa única realidade, tanto os objetos reais quanto os sonhos do imaginário”. Na esfera transformadora de *Metal rosicler*, o sonho é consolidar o encontro com o si mesmo nas lonjuras do ser. Nesse sentido, a transfiguração do real no atamor poético dos símbolos alquímicos torna o viver uma busca interminável como se fosse uma experiência inconclusa, encoberta do hermetismo que os alquimistas, com tanto fervor, cultivaram. Por isso que, ao final, os símbolos da *rubedo*, embora assinalem a redenção alquímica, não demarcam o fim da busca, mas sua continuidade como meta inarredável ao próprio viver.

Nessa direção, Ernest Cassirer lembra ser a poesia um dos modos eficazes do homem conhecer a si mesmo avaliando suas metas e buscas:

A poesia é uma das formas em que o homem pode proferir sentença sobre si mesmo e sobre sua vida – é autoconhecimento e autocrítica. [...] Não significa elogio nem censura, justificação nem condenação, mas uma nova e mais profunda compreensão, uma reinterpretação da vida pessoal do poeta (CASSIRER, 1977, p. 90-91).

Como revela o trecho, a emissão de juízos acerca de si através da poesia é um processo aberto que promete não encerrar o buscar a si mesmo do homem. De igual forma, o desejo de conectar-se com a verdade profunda do eu é a tônica de *Metal rosicler* que não termina com o livro, mas fica a ressoar como uma melodia infinita.

Desse modo, no cenário da procura poética, os poemas confrontam a precária condição humana infundindo o rastro do imperecível no enfrentamento da temporalidade, o magno conflito que a todos arrebatava para o declive da morte. Nutrindo-se de delicadeza, de intuições e de vislumbres, a poeta observa a transitoriedade em torno de si, colhe impressões, reflexiona sobre suas captações e refunde tudo isso na forma dos poemas. Conforme acentua Paz (1982, p. 190), é a poesia que leva o homem a esse confronto, fazendo-o “assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência”. Por essa simultaneidade, o percurso poético de Cecília problematiza a peleja do homem, seus medos e embaraços, suas alegrias pequenas ou grandes, até a decisiva liberação dos liames da vida física.

No âmbito formal, os poemas de *Metal rosicler* dão mostras de uma técnica exata, embora oscilem entre regularidade e irregularidade, o que aponta o gosto da poeta por certa experimentação. Como não há assimetria plena ou mesmo simetria perfeita, se varia algum elemento formal, há sempre harmonia no outro, ora no ritmo, ora no metro, ora na rima, ora na estrutura estrófica. No conjunto, a maioria das peças exibe uma regularidade heterogênea através de metros e ritmos variados, estrofação irregular, rimas toantes ou isoladas, aspectos esses evidenciados no estudo dos poemas.

Consoante José Geraldo Couto (1996, p. 4), o crítico Davi Arrigucci Júnior, em “Especial para a Folha” de 1996, já enfatizara o ditame de se estudar a produção cecilianiana atentando para a combinação da técnica ao imensurável dos seus motivos. No dizer do crítico, “ela era uma poeta altamente técnica, uma grande artista do verso. Um estudo sobre ela deverá enfrentar o tema da relação entre o limite e o ilimitado na sua poesia”, e ainda a “tensão entre o sentimento do fugidio e o rigor com que ela se impunha limite para expressar isso”. As ponderações de Arrigucci reforçam a linha aqui exposta acerca da

sutileza do verso da autora que enforma a matéria ilimitada das inquiuições do ser ajustada ao rigor de uma técnica exata.

Somado a esse ajuste, o fascínio da criação ceciliana distingue-se pelo inusitado em que o equilíbrio das peças destoa do arranjo das imagens, das escolhas vocabulares e combinações sintáticas pouco usuais. Atrelada à ação do espírito e à mediação construtiva dos símbolos, pode-se dizer que seus poemas tentam instaurar uma ordem que amenize o íntimo mal-estar diante da desordem do mundo referencial. Essa ordem, por sua vez, revela a idealidade de uma personalidade que só poderia ser devotada ao intemporal. O ensaísta Alcides Villaça (2001, p. 14) aprofunda esse critério da lírica ceciliana:

Mares, rosas, sonhos, navios, espelhos, pássaros, nuvens, tudo pode alcançar-se (sem por isso fazer-se fragmentário) às múltiplas correspondências, quando o desejo de unidade, embora precário e com marca melancólica, é um critério lírico definitivo e essencial, em seu nível de idealismo. Em plena modernidade, esse critério preserva a “extravagância” de uma natureza poética ainda mística e espiritual – nessa medida, “intemporal”.

Não só Villaça, outros estudiosos como Otto Maria Carpeaux referendaram o selo da intemporalidade para a poesia de Cecília, o que, às vezes, leva sua lírica a ser interpretada como uma realização equidistante da experiência. Para Villaça (2001, p. 12), dá-se o avesso disso, uma vez que o eixo da sua poesia está no “modo das traduções simbólicas das vivências – aquilo que a própria poeta já considerou como transfigurações de seus gritos”. Essa ideia da criação enquanto transfiguração da experiência resvala facilmente para o universo da alquimia, proposição nuclear de *Metal rosicler*. Na alquimia poética do livro, a experiência do concreto forja transformações incessantes exibindo, muitas vezes, feições abstratas do imperecível.

Isso posto, o trabalho mitocrítico revela uma constelação de imagens da poesia em busca do rosicler no livro. De início, perquirem-se alguns alicerces. Primeiro, o poder de forjar o eterno no transitório, quase um princípio de instrumentação na lírica ceciliana, pois, como um *leitmotiv*, os símbolos da permanência imbricam-se ao precário do mundo. Na sequência, investiga-se o viés alquímico que resvala para o modo metafísico das inquiuições acerca do destino finito do ser. Como a alquimia está impregnada aos movimentos do sujeito-lírico, ela subjaz na fala, nas imagens, nos processos e nos resultados. Assim como o eu-lírico transfigura o transitório no eterno, ele também transfigura essa angústia metafísica em símbolos de transcendência e elevação com o

avançar do processo alquímico. Em terceiro, a busca do rosicler apóia-se no imaginário noturno que articula a vida e a morte nas imagens místicas da intimidade e da profundidade, bem como nas imagens sintéticas da repetição e do progresso. Em muitos momentos, a integração dos contrários totaliza o par de opostos referencial (vida e morte) na alquimia poética dos versos.

Aprofundando a natureza das imagens, o ar, a água e a terra comparecem no cenário dos poemas. O ar em oposição a terra já prenuncia a superação dos contrários instalando no percurso imagens da transcendência advinda do descondicionamento da matéria. Qualquer despojamento indicia elevação e subida bem figuradas na leveza e fluidez do elemento aéreo. Aqui também os contrários – vida e morte – retomam o mote de *Metal rosicler*, afinal imitar a vida e a morte é um modo de integrar-se às possibilidades de uma e outra, pois, como assinala o noturno místico, “a morte é igual à vida e vice-versa”.

Em seguida, como a epígrafe de Antonil determina, a água é fundamental, pois ativa a dissolução (*solve*) das impurezas que densificam a substância das coisas e dos seres. De modo recorrente, o eu-lírico mergulha no “mar complexo”, “desce os degraus da espuma clara”, para lavar-se de tudo o que embarça sua jornada para a individuação na totalidade do si mesmo. A água, assim, instaura o princípio da mortificação da matéria densa na *nigredo*.

A terra, por seu turno, fomenta imagens de construção e concepção em *Metal rosicler*. Essas imagens aludem ao molde da substância do andrógino. Insígnia do *lapis philosophorum*, os índices da androginia nos poemas são sutis e imprevisíveis. Quando advém da terra, o andrógino é menos fugidio do que quando advém do ar. Todavia, a incerteza em torno do seu engendramento é sempre mais forte do que a promessa de totalidade que ele encerra.

Por fim, considerando a poética alquímica do livro, a exploração dos mitemas do luminoso e obscuro Hermes-Mercúrio atesta o devir alquímico nos poemas. Seja como guia, condutor, psicopompo, iniciador, substância arcana inicial ou *opus* final, o deus hermético insurge no início, no meio e no fim do processo alquímico. Posteriormente, os símbolos de mortificação da pedra negra na *nigredo* dizem da matéria grosseira que é torturada perfazendo, ao final, a essência incorruptível da substância. E, por último, são copiosos os símbolos da sublimação do rosicler na *rubedo*, em especial, no poema final de *Metal rosicler*. Desse modo, pôde-se observar que tal jornada desvela, no espaço dos

poemas, o cadinho poético da transmutação onde o eu-lírico busca sua inteireza de espírito na extração do rosicler.

Como toda grande poesia, a profusão das imagens alquímicas no livro forja um encantamento paradoxal que, pela hesitação própria do labor alquimista, seduz e confunde, alegre e entristece, aproxima e distancia. Eivada de pares contrários que potencializam a *coincidentia oppositorum*, a orla alquímica dos poemas exhibe a latência da totalidade no rosicler alquímico.

Ademais, em um cantar que exalta a busca de si mesma, a poeta perquire indistintamente a vida e a morte, já que uma e outra são faces do mesmo rosto a dizer que a existência está em toda parte: na morte que é superação dos equívocos e passagem para a vida; e nesta que é princípio, mas também passagem para ulteriores mortificações. Nesse intercâmbio cíclico e progressista, morte e vida não apenas se equiparam, mas também a morte pode vir a ser a vida e vice-versa conforme preceitua o regime noturno sintético, berço das imagens alquímicas.

Em consonância com Gilbert Durand, vale lembrar ainda Georges Gusdorf (1980), em *Mito e Metafísica*, quando enfatiza o caráter de perpetuidade do mito, sua reafirmação da transcendência na regulação do destino humano, o que, em suma, é o que habilita o homem a vencer o tempo. Nas palavras de Gusdorf (1980, p. 310), a consciência mítica regula o “equilíbrio ontológico do homem”, pois “é ela quem manifesta o canto profundo do destino humano em sua plenitude, que engloba o tempo e supera o tempo”.

Nessa medida, transfigurado pelo mito alquímico, o eu-lírico de *Metal rosicler* é um “eu” em trânsito, entre a vida e a morte, que, ao final, legitima o horizonte de esperança do noturno sintético na domesticação do devir. Não chega a ser otimismo, mas uma possibilidade firme de que, assim como a alquimia do metal rosicler trouxe “acazos de esperança”, a alquimia íntima do ser também pode alcançar a totalidade integrando suas contradições no tempo.

Talvez por essa matéria e expressão tão fugidias, o canto solitário e intimista de Cecília não tenha encontrado tantos ecos. É que, ao conferir voz aos dilemas profundos do homem, a escritora transita um espaço parco de valoração na representação literária. Afinal, qual o lugar na cena contemporânea para poetas que tematizam angústias acerca do tempo, da morte e da transcendência com seu respectivo cortejo de mitos, símbolos e imagens? Há espaço ainda para o sagrado que a autora predispõe-se a resgatar na artesanaria do verso?

São modos de perguntar que cerram a questão no improvável, pois não há respostas precisas. O que se percebe é que, atualmente, o interesse de reavaliação da lírica ceciliana traduz-se no número crescente dos trabalhos da crítica universitária, o que não deixa de comprovar o desejo de abrandar certa dívida cultural para com a sua produção.

Desde a última década, culminando no centenário do seu nascimento em 2001, vem acumulando-se uma quantidade considerável de artigos, dissertações e teses. Dessa fortuna crítica, ainda que se esqueça alguém importante, destacam-se os trabalhos pioneiros de Ana Maria Lisboa de Mello (2002b) fundados na crítica do imaginário, a vasta perquirição da sua fortuna realizada por Ana Maria Domingues de Oliveira (2001) e os acurados estudos de Leila V. B. Gouvêa (2008) como sua última publicação, *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*.

Em relação aos trabalhos desenvolvidos, o trabalho de Ana Maria Domingues de Oliveira (2001) assinala que as últimas obras da autora – *Poemas escritos na Índia, Canções, Metal rosicler, Solombra* – ainda são pouco estudadas em comparação com as primeiras – *Viagem, Vaga música, Mar absoluto, Retrato Natural* – incluindo o *Romanceiro da Inconfidência*. Daí a pertinência dos estudos que enfoquem as obras menos exploradas como *Metal rosicler* aqui abordada. No que se refere ao viés alquímico do livro, pôde-se apurar apenas um ensaio de Fernando Cristóvão no qual o crítico português afirma que *Metal rosicler* ganha em ser lida na perspectiva alquímica por sua “epígrafe inicial e os versos finais ou contra-epígrafe com que terminam os poemas, em jeito de *da capo* que recapitula a melodia inicial” (CRISTÓVÃO, 2007, p. 62).

Assim sendo, embora a feição espiritualista e imaginal da poética ceciliana tenham arrefecido o ânimo de alguns avessos às produções do pensamento simbólico, a última década confirma a proliferação dos estudos sobre a sua obra. Conforme Gilbert Durand (2004) alardeia em seus trabalhos, ao longo do século XX, a remitologização e a explosão dos meios audiovisuais levaram à derrubada do iconoclasmo que o racionalismo matemático instaurou no ocidente em relação ao simbólico. Naturalmente, essa ressurgência do mito coloca em voga uma poética, como a de Cecília, que gravita em torno do símbolo. Por fim, instigando esse crescimento, seu reconhecimento como uma das poetisas mais universalistas do último século, somado ao estatuto intemporal da sua poesia, acentuam a sacralidade do seu texto que, como diria Mircea Eliade, parece ressoar em instantes sem duração.

Enfim, uma reflexão da poeta, citada por Salvatore D'Onofrio (2002, p. 24), põe termo às nossas ponderações:

A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não têm. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico... Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções. Mas as canções parecem que vêm muito mais diretamente da sua origem à sua forma exterior, ou, então, talvez abram mais facilmente passagem até as almas: porque por elas se aproximam distâncias, se compreendem as criaturas, e os povos se comunicam as suas dores e alegrias sempre semelhantes.

Nesse trecho, Cecília menciona a síntese dos opostos no processo criador tão cara a sua poética e ao simbolismo da alquimia. Assim como a síntese alquímica produz uma obra plena, a síntese dos opostos na criação poética gera o poema, microcosmo das plenitudes desejadas pelo homem. Para a autora, o mundo é como um imenso observatório, algo digno de contemplação e amor, como bem assinala Darcy Damasceno (1967). Daí a aspiração cecilianiana de, através do poema, penetrar na alma humana compartilhando dores e alegrias sempre equivalentes. Só almas de síntese sabem dispor a dor e a alegria na canção do poema que abre passagem para chegar ao coração.

Transitar por esse universo é uma grata experiência que confere certo alento às impressões fugidias da mundaneidade. Na busca empreendida, do *rosicler* pela poesia, sobeja o celeiro dos símbolos alquímicos, emblemas da domesticação do tempo. Por essas alianças, antes mesmo da *rubedo*, os versos de *Metal rosicler* fazem ressoar a música da totalidade na plenitude do ser integrado. Logo, conciliando oposições, a voz dissonante de Cecília Meireles promete seguir transfigurando em símbolos de inteireza as fissuras de infelicidade do ser no tempo.

REFERÊNCIAS

- ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad.: Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. In: MEIRELES, Cecília. *Seleção em Prosa e Verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad.: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. J. A. Haddad. Rio de Janeiro: Difel, 1958.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 2.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *Mitos, sonhos e religião: mas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Trad.: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, vol. I.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad.: Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad.: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. Não usei
- CENTENO, Yvette Kace. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COUTO, José Geraldo. Cecília concreta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996. Caderno Mais!, p. 4-5.
- CRISTÓVÃO, Fernando. A alquimia poética de Metal rosicler. In: GOUVÊA, Leila V. B (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007. p. 61-80.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad.: Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad.: Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad.: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad.: René Eve Lévié. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.

DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, p. 7-22, abr. 2004, quadrimestral. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/363/294>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

DURAND, Gilbert. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad.: Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 1976. p. 252-267.

EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1985.

ELIADE, Mircea. *A antropologia profunda: uma leitura real do comportamento humano*. Lisboa: Nova Acrópole, 1993.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

ELIADE, Mircea. *El yoga*. Inmortalidad y libertad. México: Fondo de Cultura Economica, 1991a.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad.: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad.: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

ELIADE, Mircea. *Mefistófoles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, Thomas S. A tradição e o talento individual (1917). In: CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 61-63.

FRANZ, Marie-Louise von. *A alquimia e a imaginação ativa*. Trad.: Pedro da Silva Dantas Jr. São Paulo: Cultrix, 1979.

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

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. Cecília Meireles e a Literatura Portuguesa abordagens e percursos. In: MELLO, A. M. L. de (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 10-21.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Trad.: Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Convívio, 1980.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

HUTIN, Serge. *A alquimia*. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma – A modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Aion – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad.: Mateus Ramalho Rocha. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*. Trad.: Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. Trad.: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Trad.: Maria Luiza Appy. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Trad.: Alvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese: os salvadores de Deus*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

LEONI, Raul de. Marinetti: o homem do século XX. In: CRUZ, L. S. (org.). *Raul de Leôni: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

LEPARGNEUR, Hubert; SILVA, Dora Ferreira da. *Tauler e Jung: o caminho para o centro*. São Paulo: Paulus, 1997

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 319-324.

MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho: (crônicas)*. 25 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002a. p. 22-33.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002b.

MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad.: Myriam Campello. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.

MISKOLCI, Richard. A iniciação alquímica e os mistérios órficos n' A Montanha Mágica. *Itinerários Revista de Literatura*, n. 15/16, p. 261-283, 2000.

MOURÃO-FERREIRA, David. Cecília Meireles, temas e motivos. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das Letras*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. p. 149-162.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Lisboa: Verbo, 1970.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Miscelânea: primeros escritos. Obras Completas - Edición del Autor*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

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

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad.: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1976.
- ROGER, Bernard. *Descobrimos a alquimia*. Trad.: Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Pensamento, 1988.
- ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo*. Trad.: Teresa Curvelo. Portugal: Taschen, 1997.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21-49.
- SARAIVA, Arnaldo. *Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido Correia Dias*. Porto: Separata de Terceira Margem, 1998.
- SON, Mihae. *La quête métaphysique dans la poésie moderne: des années 1920 aux années 1960*. Toulouse: Septentrion Presses Universitaires, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. Unb, 2003a.
- TURCHI, Maria Zaira. O imaginário da morte na literatura. In: SANTOS, Dulce Oliveira dos; TURCHI, Maria Zaira. (orgs.). *Encruzilhadas do imaginário*. Goiânia, Cênone, 2003b. p.129-145.
- TURCHI, Maria Zaira. Os caminhos do Ínvio Lado. In: DENÓFRIO, Darcy França. *Ínvio Lado*. Goiânia: Ed. UFG, 2000. p. 7-20.
- VIEIRA, Maurício Baptista. Modulações da morte em Metal rosicler: um ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles. *Revista de Letras*, n. 41/42, p. 89-114, 2002.
- VILLAÇA, Alcides. Sobre Cecília em Portugal. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11- 15.
- ZIMMER, Heinrich R. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. Trad.: Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1989.