

O MUNDO ÀS AVESSAS:
O GROTESCO EM “SORTILÉGIO”, DE CECÍLIA MEIRELES

The World Inside Out: The Grotesque in Cecília Meireles’ Espectros

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-14

Sheila Dálio*

RESUMO: Este trabalho pretende apresentar uma análise do poema “Sortilégio”, de *Espectros* (1919), obra inaugural de Cecília Meireles, considerando os aspectos da categoria estética do grotesco na figura da velha bruxa. A bruxa-velha, em “Sortilégio”, é uma personagem que transcende os limites do convencional, desafiando as noções tradicionais de beleza e comportamento. Ela personifica a marginalidade e a subversão, rompendo com as expectativas sociais estabelecidas. O grotesco, como um estilo artístico, destaca-se pela fusão de elementos díspares, resultando em uma estética que provoca estranheza e desconforto (Kayser, 2003). Com base nos trabalhos de Montaigne (2010), Baudelaire (1991) e Victor Hugo (1988), este artigo propõe, portanto, uma leitura pouco explorada na lírica cecilianiana, a saber, a presença, mesmo que efêmera, do grotesco no livro de estreia de Cecília Meireles.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Cecília Meireles. *Espectros*. Bruxas.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the poem “Sortilégio”, from *Espectros* (1919), Cecília Meireles’ inaugural work, considering aspects of the aesthetic category of the grotesque in the figure of the old witch. The old witch in “Sortilégio” is a character that transcends the limits of convention, challenging traditional notions of beauty and behavior. She personifies marginality and subversion, breaking with established social expectations. The grotesque, as an aesthetic style, stands out for merging disparate elements, resulting in an aesthetic that causes strangeness and discomfort (Kayser, 2003). Based on the works of Montaigne (2010), Baudelaire (1991) and Victor Hugo (1988), this article proposes a reading of an often-overlooked theme in Cecilia’s lyrics, namely, the presence, even if ephemeral, of the grotesque in her debut book.

KEYWORDS: Grotesque. Cecília Meireles. *Espectros*. Witches.

* Doutora em Letras pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. ORCID: 0000-0002-2790-0936. E-mail: sheila_dalio(AT)hotmail.com.

1 Introdução

O livro de estreia de Cecília Meireles, *Espectros* (1919), conta com 17 sonetos, mais da metade dedicados a arquétipos femininos, personagens históricas (Cleópatra, Inês de Castro, Maria Antonieta, Joana d’Arc), bíblicas (Herodíada, Salomé, Judite, Dalila) e míticas (a bruxa, de “Sortilégio”). Esse rico acervo de imagens femininas, embora antevisto por Alfredo Gomes, no prefácio dedicado ao livrinho de estreia, não recebeu por parte da crítica um estudo detido. *Espectros* não só atesta as primeiras incursões poéticas de Cecília, como também se tem revelado peça fundamental à compreensão do “modernismo ceciliano”. No que tange às representações femininas da obra de Cecília Meireles, acreditamos que o livro de estreia, com suas mulheres malditas, míticas, trágicas e heroicas seja um fio condutor que nos leva às complexas questões que envolvem os diversos motivos femininos encontrados na obra madura da poeta e que já são embrionários em *Espectros*.

Dessa forma, obra inaugural de Cecília Meireles, com predominância à personagens litúrgicas, “Sansão e Dalila”, “Joana d’Arc”, “Judite” e “Hérodíade”, para citar algumas, apresenta, em “Sortilégio”, uma personagem dissonante das que até então compunha; trata-se da “Velha bruxa horrenda”. Segundo consta, em nota escrita pela poeta,

depois de entregue, pelo dr. Alfredo Gomes, à autora, juntou-se à coletânea os seguintes cinco sonetos: 1) Defronte da janela que trabalho; 2) Átila; 3) Dos jardins suspensos; 4) “Evocação; 5) Sortilégio. O revisor, entretanto, alterou para 17 o número constante do prefácio.” (Meireles, 2017, p. 27)

O poema “Sortilégio” pertence ao grupo de sonetos entregues posteriormente pela autora. Tal informação, por mais corriqueira, talvez indique o porquê da ausência de qualquer comentário a respeito dos versos de “Sortilégio”. No prefácio escrito por Alfredo Gomes destaca-se: “surpreende-me o liame tênue, sutil, que os unifica, subordinando-os a um fim elevado – a dignificação de grandes personalidades femininas – Judite, Joana d’Arc, Maria Antonieta” (Gomes, p. 12). Diante disso, o soneto ceciliano parece ser, antes de tudo, o poema-delirante, ou seja, aquele que se desvia das personagens femininas de “fim elevado”.

Desse modo, o poema “Sortilégio” se apresenta em contraste às representações do restante do livro de *Espectros*. A voz poética nos leva ao mundo fantasioso, ridículo-disforme do grotesco, na figura da “velha bruxa horrenda”. A entrada nesse espaço grotesco, via a imagem da velha bruxa, permite acessar um mundo de possibilidade e de multiplicidade sem a

presença equilibrada da razão: é o desajuste da noite em pesadelos, das mutações terrificantes, do diabólico; é o reino do grotesco. Nesse sentido, o intuito deste trabalho será destacar, a partir de alguns momentos históricos, a figura dissonante e grotesca da velha bruxa e sua relevância aos estudos da obra inaugural de Cecília Meireles, principalmente no que se refere a um tema pouco – e talvez único – explorado na lírica cecilianiana: os contornos grotescos.

2 O mundo às avessas do grotesco

Tão angustiado com as ideias de morte, finitude, inferno, abandono, o homem medievo, numa atitude misógina, encontra, no oposto da *virgo immaculata*, ou seja, na mulher feia e velha, uma possibilidade de nomear seus mais profundos medos (Delumeau, 1996, p. 32). Daí as associações que fugiam às regras de harmonia, decoro e equilíbrio presentes na bruxa, feiticeira, perversa e louca, serem mantidas no imaginário ocidental. Jacques Callot (1592–1635), gravurista do século XVII, em sua série intitulada *Les Peches Capitaux* [os pecados capitais], retratou o motivo da velha-bruxa como lembrança incômoda dos nossos pecados, desvios morais e espirituais. Tomemos como exemplo as gravuras “Inveja” e “Ganância”:

Figura 1: *Os pecados capitais*. “Inveja” e “Ganância”, Jacques Callot, 1620 (gravuras, 76 x 59 mm. Rhode Island School of Design Museum, Estados Unidos)



Fonte: <https://rismuseum.org/art-design/collection/invidia-670655>. Acesso em: 16 set. 2023.

As duas figuras estão envoltas por animais que remetem ao universo soturno, macabro, aproximando-as do diabólico. Na gravura “Inveja”, a serpente e a maçã remetem ao pecado original, à tentação, à sedução e ao engano. A cadela, assim como a velha, possui o corpo esquelético com seios murchos; alusão à fome, à cobiça. Em certa medida, a obsessão doentia gerada pela inveja pode ser vista no total abandono do corpo, no degrado dos cabelos emaranhados entre serpentes, talvez numa referência à insensatez, à fúria. Já em “Ganância”, temos o acúmulo desmedido do dinheiro. O sapo, animal de agouro, permanece como insígnia daquilo que há de asqueroso e repugnante. Há, contudo, em ambas as gravuras a presença de pequenos diabos, que ora se confundem com morcegos, ora assumem o papel de mensageiros, responsáveis pela entrega dos pecados. E nas velhas, mais que um corpo corruptível, há certo alheamento do mundo, marcado no olhar que recai sobre o objeto do próprio pecado; encerradas em seus pecados, são incapazes de enxergar o mundo. Os versos de Burchiello, poeta italiano, compostos no século XV, nos quais são flagrantes aspectos de certa tradição “antifeminina”¹ ocidental.

Velha viciosa, pérfida e daninha
Do bem inimiga, má e invejosa,
és bruxa, feiticeira e maliciosa,
perversa, louca e coberta de tinha.
(Eco *apud* Burchiello, 2015, p. 163)

Ao se referir à figura evocada como “velha daninha”, os versos, por meio da justaposição de adjetivos, propõem associação entre velhice feminina e algo de maléfico. São atribuídas à personagem do poema as qualidades de velha viciosa, daninha, inimiga do bem, má e invejosa. Esse acúmulo de vocábulos pertencentes ao abjeto culmina na imagem degenerativa de um corpo coberto por doenças (algo expresso por “tinha”, ou seja, uma moléstia que afeta a pele). Tal modo de representar velha mulher quando vista em seu contexto de fins da Idade Média, reafirma o *topos* relacionado a uma visão de mundo religiosa envolvida por ideias como redenção e pecado, bem e mal, divino e profano. Mas, para além da figura da velha, em certa medida com roupagem jocosa, o que nos interessa na composição de Burchiello reside na junção da loucura à bruxa, por meio da afirmação “és bruxa, feiticeira e maliciosa, /perversa,

¹ O termo “antifeminina” se encontra no capítulo “A feiura da mulher entre a Antiguidade e o Barroco”, e compõe o amplo estudo realizado por Umberto Eco, *in. História da Feiura*, p. 159.

louca”. Essas duas entidades, *velha* e *bruxa*, unidas à loucura, desdobraram-se ao longo da história alegorias de um mundo apreendido às avessas. Em *Ensaio*, Montaigne retifica a ideia e regra de que basta ser velha para ser bruxa:

Há alguns anos, eu passava pelas terras de um príncipe soberano que, para me fazer um favor e combater minha incredulidade, me fez a graça de me mostrar em sua presença e em local particular dez ou doze prisioneiros desse gênero, e entre outros uma *velha*, realmente uma *bruxa* pela *feiura* e pela *disformidade*, e muito famosa de longa data nessa profissão. Vi tanto provas como confissões voluntárias e também uma marca insensível naquela pobre velha [...] O caso parecia limitar-se mais à *loucura* do que ao *crime*. A justiça tem seus próprios corretivos para tais *doenças*. (Montaigne, 2010, p. 401-402, grifo nosso)

Neste fragmento, Montaigne unifica a velha e a bruxa muito mais pelo seu caráter de feiura e disformidade, acentuado pela aproximação com a loucura e a com doença, do que pela prática do crime (no caso, a magia). O autor, em um movimento retórico, dissocia a loucura da feitiçaria, porém, o que se observa na descrição da mulher ainda é o mesmo eco da visão de mundo que perpassa os versos de Burchiello e certa conformidade com os ideais e convenções da época. Isso demonstra como a familiaridade entre a feiura e maldade levava à cristalização no imaginário ocidental das representações imagéticas da velha-bruxa, dotada de uma relação com o que era considerado anormal e maléfico. Banquo, personagem de Shakespeare em *A tragédia de Macbeth*, descreve a visão das três bruxas com contornos sobrenaturais e de anormalidade:

Quem são essas criaturas tão mirradas e de *vestes selvagens*, que *habitantes não parecem da terra* e, no entretanto, nela se movem? Acaso tendes vida? Sois algo a que perguntas dirijamos? Pareceis compreender-me, pois a um tempo levais *os dedos ósseos a esses lábios encarquilhados*. Quase vos tomara por mulheres; no entanto vossas barbas não m permitem dar-vos esse nome. (Shakespeare, 2016, p. 31-32, grifo nosso)

São tais entidades as responsáveis por desordenar o mundo e o destino de Macbeth. As bruxas levam os dedos ósseos aos lábios enrugados, murchos, ressequidos, cobertas por “vestes selvagens”, assim como as bruxas de Jacques Callot. No imaginário dos séculos XVI e XVIII, o corpo, matéria corruptível, adere à regra pela qual a decrepitude física porta algo de mal: se é velha, pode ser bruxa. Para além das características corpóreas, as bruxas shakespearianas são construídas segundo os elementos ritualísticos da magia e do encantamento: a música, a dança, o banquete, o infanticídio evocam entidades do mal para

assombrarem e enganarem Macbeth, todas essas conduzidas pelas “furtivas e malignas bruxas da meia-noite”:

Trovão. Entram as três bruxas [com um caldeirão]

Primeira bruxa

O gato malhado por três vezes miou.

Segunda bruxa

Três e mais uma o ouriço guinchou.

Terceira bruxa

A Harpia grita, ‘É hora, é hora.’

Primeira bruxa

Em volta do caldeirão rodemos;

Dentro venenosas entranhas joguemos.

Sapo que sob a pedra fria

Trinta e uma noites e dias

Com veneno sou inchado,

Ferva primeiro no pote encantado.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;

Fogo queima, borbulha o caldeirão.

Segunda bruxa

Filé de cobra das fendas,

Ao caldeirão como oferenda:

Olho de lagartixa e dedo de rã,

Língua de cão e do morcego a lã,

Bicúspide de víbora e lacraia suja,

Perna de lagarto e asa de coruja,

Para um feitiço de grande confusão,

Caldo do inferno, ferva no caldeirão.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;

Fogo queima, borbulha o caldeirão.

Terceira bruxa

Escama de dragão, do lobo o dente

Múmia de bruxa, o bucho repelente

Do voraz tubarão marinho,

Raiz de cicuta cavada no caminho,

Fígado de judeu blasfemo,

Fel de bode e de teixo um ramo

No eclipse fatiado sem desleixo;

Nariz de turco e de tártaro o queixo,

Dedo de nenê estrangulado no parto

Parido por uma puta em um quarto,

Espessa e apura a papa bruta.

Vísceras de tigre pode adicionar

Para nosso caldeirão condimentar.

Todas

Dobrem, dobrem, problema e confusão;

Fogo queima, borbulha o caldeirão. [...]

(Shakespeare, 2016, p. 143)

O intuito da reunião é arranjar “um feitiço de grande confusão” e todos os elementos de uma cosmogonia negativa são evocados – bode, tártaro, vísceras, múmia, lacraia, veneno etc. – em uma canção entonada para que apareçam os “negros espíritos”. Nesse rito macabro, as três bruxas, emolduradas pela noite e malignidade, fazem pensar na deusa Hécate. De acordo com a mitologia, Hécate pode ser retratada na forma tripla de uma mulher: a Donzela, a Mãe e a Anciã, além de estar associada a encruzilhadas, entradas, fogo, luz, à lua, magia, bruxaria, ao conhecimento de ervas e plantas venenosas, fantasmas, necromancia e feitiçaria. Ela reinava sobre a terra, o mar e o céu. As acepções citadas anteriormente de pérfida, maliciosa, má, invejosa, com vestes selvagens, dedos ósseos, encarquilhados e furtiva lançam a um só tempo a imagem da velha-bruxa na direção do tempo místico, com mistério e enigma. Não à toa, quando interpeladas por Macbeth, as bruxas, numa espécie de coro, respondem:

O que é isso que fazem?
Todas as bruxas
Uma coisa sem nome.

(Shakespeare, 2016, p. 143)

Essa “coisa sem nome”, que sai das bocas ressequidas das bruxas, se relacionada aos rumos que tomam a ação da peça, pode ser o medo, a dúvida, a morte, a ambição, o desespero, o tédio etc. que assombram a razão. As personagens da tragédia de Shakespeare são costuradas por esse fio, entrelaçadas “na coisa sem nome”, ao passo que veem suas vidas viradas pelo avesso. O que era certeza torna-se incerteza, o que era honra se transforma em desonra, o que era exemplo de lucidez vira loucura. O que nos parece é que tanto a fala de Macbeth quanto as ações das três bruxas as aproximam do seu oposto, das deusas afortunadas; As Três Graças. Inseridas na tradição clássica como paradigma de beleza, equilíbrio, amor, claridade, alegria, riqueza, as Três Graças acompanhavam Afrodite com danças e músicas; sua presença era indicativa de prosperidade e sorte.

Talvez o que esteja em jogo, nas três bruxas da tragédia shakespeariana, seja o gesto de romper com certa concepção de mundo ordenada, sem contrastes. Se as bruxas de Jacques Callot, a velha disforme de Montaigne e as três bruxas de Shakespeare guardam em si o monstruoso, o feio, a distorção, a crueldade, o maléfico, ou seja, se elas são as figuras da noite, as suas particularidades reforçam a dificuldade de definir ou simplesmente nomear aquilo que tanto nos atormenta; é a “coisa sem nome”, e não sabemos ao certo de onde vem esse fascínio pelo mal.

A velha bruxa horrenda, com sua aparência degradante, em suas associações com o mal, não incita o riso, ao contrário da personagem de Rabelais, Pantagruel. Em *Pantagruel*, especificamente, não há mal. O mundo às avessas é engraçado, faz rir, mas o faz na constatação da nossa impotência resignada (Minois, 2003, p. 281). Contudo, em ambos (bruxa e Pantagruel) nascem da natureza grotesca. Seres que, em suas disformidades, nos convocam a olhar o mundo que fora encoberto pelas ilusões da agradabilidade do belo. Oriundos de uma liberdade vertiginosa, tanto a bruxa velha quanto o mundo rabelaisiano, geram estranhamento, repugnância, por meio de uma série de imagens desconcertantes.

Logo nos primeiros capítulos de *Pantagruel*, tomamos conhecimento sobre o luto que assolou Gargântua após a morte de sua esposa Bocaberta ao dar à luz Pantagruel. Diante do

inesperado acontecimento, Gargântua ficou perplexo e sem saber o que fazer: “[...] E a dúvida que perturbava sua ideia era se devia chorar em luto pela esposa ou rir de alegria pelo filho.” (Rabelais, 2021, p. 53)

Há, por assim dizer, o contágio da tristeza com uma alegria redentora e salutar. Embora repleto de eventos estranhos e violentos, *Pantagruel* ínsita riso e desconforto. As imagens sobre as circunstâncias do nascimento de *Pantagruel* mostram a passagem da morte para a vida, do pranto para o riso. Ao fim, triunfa o riso. E nesse entremeio do riso para o lamento, entre a alegria e luto que nasce a possibilidade do impossível; o mundo abaixa suas calças e mostra, abominável, as suas imperfeições.

O efeito produzido por essa realidade nova traz à tona palavras e imagens que são trazidos à superfície, desenterrados para nos lembrar tudo que fomos e somos e que desarticulam nossa visão de mundo. Entre tais aparições às avessas, destacamos o trecho em que Pantagruel gera homenzinhos anões e mulherzinhas encurvadas:

[...] Ao ver a cena, Pantagruel quis fazer o mesmo, porém com o peido que soltou a terra tremeu num raio de nove léguas e com o putrefato gerou mais de cinquenta e três mil *homenzinhos anões e disformes*; e com um *pum que soltou*, gerou outro *tanto de mulherzinhas encurvadas*, que vemos e, tantos lugares e só crescem *feito rabo de vaca, para baixo* [...] (Rabelais, 2021, p.165, grifo nosso)

Se no mito criacionista a ordenação do mundo residia no poder da palavra e na oposição entre luz e trevas – “Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia e às trevas, Noite [...]” (Gênesis, 1:3) –, Rabelais, inversamente, gera seres disformes por uma nomeação não articulada, mas improvisada e imprevisita, expelida através do som cômico e escatológico de um flato. Esses seres disformes são lançados à vida como signos que marcam o indesejado, o feio, o rebaixado, ou seja, Rabelais, dando voz a Pantagruel, torna-se criador de uma outra realidade, antevista no impossível e inverosímil.

As criaturas rabelasianas portam a monstruosidade festiva e o ridículo que povoam o imaginário cômico e popular da Idade Média (Minois, 2003, p. 277). Como sabemos, a velha-bruxa-horrenda medieval também está aliada aos “homenzinhos anões disformes” e às “mulherzinhas encurvadas”; ela [a bruxa-velha] compõe o mesmo conjunto pictórico que atravessa a história ocidental sob as amarras do *grotesco*. Nesse sentido, pode-se pensar que o que está em jogo é a atuação desses corpos e sua dissonância grotesca.

Abrigada sob a égide do grotesco, a velha carrega em sua composição corpórea as marcas de um tempo corrosivo, passível de ser ridicularizado, assim como se observa na placa 55, dos *Caprichos* de Goya.

A mulher senil do “Capricho 55” tem sido interpretada de várias maneiras, seja como uma mulher vaidosa se preparando para celebrar seu septuagésimo quinto aniversário, seja como uma representação da própria morte. Ela está sentada diante de um espelho, experimentando um novo adorno para a cabeça, enquanto sua empregada e dois rapazes – possivelmente falsos admiradores – escondem seu desprezo. Na caricatura de Goya, a velha, ocupando a centralidade da cena, surge ornamentada frente ao espelho, indiferente às três personagens (a mulher jovem e os dois homens) que a observam de perto, com gestos ridicularizantes. A força da imagem concentra-se no reflexo decrépito da mulher; nele temos o desencantamento da beleza. São poucos os objetos que compõem o desenho: a baqueta, o espelho e os acessórios da maquiagem. Se recuperarmos a origem etimológica da palavra maquiagem, veremos que ela deriva do francês *maquiller*, com o significado de “trabalhar”, pintar o rosto para uma apresentação teatral. Esse trabalho tem a função de criar outra face, mascarar a realidade por meio do disfarce, com o intuito de inventar outro mundo.

Figura 2: Placa 55 de *Los caprichos*, “Até a morte”, Francisco de Goya, 1799 (gravura, 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madri)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hasta-la-muerte/108aad33-d71e-4d86-9b71-b77ffb982f05>. Acesso em: 24 ago. 2023.

A máscara, como um elemento simbólico, desempenha um papel significativo tanto no teatro quanto na obra de Goya. No teatro, a máscara é frequentemente usada para representar personagens e expressar emoções de forma exagerada, permitindo que os atores se libertem de suas próprias identidades e se transformem em figuras fictícias. De algum modo a máscara apresenta uma visão hiperbolizada da condição humana, e nas manifestações risíveis essa hipérbole frequentemente resulta em distorção. Ou seja, é na tentativa de maquiar a feiura, disfarçar os aspectos repugnantes que Goya os potencializa; se trata de ridicularizar a morte no corpo da velha, um *vanitas* permeado por algo risível, que dada a gravidade do tema, porta algo perturbador. Se no motivo clássico da vaidade a morte é uma lembrança constante da nossa finitude, Goya satiriza e nos coloca frente a frente com o aforismo *castigat ridendo mores*; se trata do riso grotesco.

2 A velha bruxa horrenda de “Sortilégio”

No livro de *Espectros* (1919) e nos poemas representativos da obra madura de Cecília Meireles, a representação feminina surge como potência sublime em imagens que desafiam a próprio fazer poético, diante do irrepresentável: a dor da perda, do luto, da morte, do abandono, da ausência. Entretanto, ao final da obra inaugural, a poeta, acrescenta uma figura dissonante das que até então compunha: a velha bruxa horrenda, de “Sortilégio”. Tal imagem, surge como o lado oposto das representações femininas emanadas da áurea sublime, a bruxa emerge em contornos grotescos, desfigurada, rebaixada em repugnâncias, desdobrada em várias formas (noite, pesadelo, égua orgiaca). Inquietante traço grotesco em que parece se converter, quando pensamos que tal soneto existe de dentro do espaço da noite, numa chave enigmática, fechando obra, que tem por marca o espectral, com a força insólita do mistério. Leiamos o poema na sua forma integral,

Profunda, a noite dorme. E no antro, que avermelha
A fogueira infernal, incendiado o semblante,
Chispas no olhar oblíquo, ígneos tons na guedelha,
A velha bruxa horrenda, a persignar-se, diante

Do vasto fogaréu, resmungando se ajoelha.
E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante
Lenha segue em voejar de rútila centelha,
Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante,

Num livro de sinais cabalísticos, mago,
Entre ervas secas, sobre a trípode. E a ondulante
Fumaça, que escurece o fundo antro plutônio,

Assume, a enovelar-se, o contorno amplo e vago
De uma égua de sabá, orgiaca e ofegante...
Em cujos flancos finca esporas o demônio...
(Mireles, 2017, p. 38)

A poeta constrói a arquitetura do poema criando, primeiramente, uma rede semântica e simbólica a partir de palavras que pertencem ao obscuro do “sortilégio” – como a “noite”, “infernai”, “bruxa”, “cabalístico”, “sabá”, “demônio”, “plutônio” etc. – ao mistério que ronda a noite que dorme, aprofundando ainda mais a noite ao colocá-la no sono, entregando-a aos auspícios do inconsciente, da camada mais profunda de nossas vontades, pérfidas, estranhas, como essa velha bruxa horrenda, a persignar-se, obsoleta como o próprio soneto, arcaica, mas ainda assim com um potencial de choque, por evocar imagens relacionadas a interditos como sacrilégio.

Etimologicamente o vocábulo *sortilegium* é composto por duas palavras de origem latina, sendo: *sortis* (“sorte”) e *legere* (“ler”), já carregando consigo o complexo semântico das artes mágicas e o que as circunda, como a “leitura da sorte”, a interpretação dos augúrios, signos que passam desconhecidos para os não iniciados nos mistérios. A escolha do soneto como forma não é gratuita; é bom lembrarmos que Baudelaire, um dos grandes precursores do simbolismo e da poesia moderna, escolhe justamente o soneto, forma clássica *per excellence*, pervertendo-a desde dentro, transfigurando os caminhos habituais dos temas heroicos, morais e éticos, trazendo à tona cadáveres putrefatos, prostitutas, vinho e horror. Para tal subversão temática, é oportuno o uso expressivo do componente “dissonante” passível de ser observado na própria mulher. É a mulher quem detém, sobretudo, as chaves dos mistérios, seja do culto de Isis, das Bacantes até os ritos celtas em sincretismo com a tradição greco-romana ou, posteriormente, cristã.

A escolha lexical passa por palavras desgastadas como “ígneo”, “rútila”, entre outras, que acirram ainda mais a imagem de um rito iniciático, hermético no sentido do ocultismo (Hermes Trismegisto). É acompanhando os movimentos desses “sinais cabalísticos” que poderemos observar essa dança do sabá – nítida referência à “Noite de Valpúrgis” no *Fausto* de Goethe – horrorizados, porém fascinados com as forças ocultas, com tudo aquilo que para

os olhos racionais, científicos, não passa de mera superstição. Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell Do grotesco e do sublime* (1827), aponta para a importância do grotesco na modernidade:

No pensamento dos Modernos, [...] o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições da Idade Média; é ele que faz girar na sombra pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (Hugo, 1988, p. 29)

A importância do conceito do grotesco nas “não mais belas artes” permite vir à tona uma série de imagens que desestabilizam a noção do belo clássico, pois “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. [...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (Hugo, 1988, p. 33). Sendo assim, o poema “Sortilégio”, parece ser uma referência exata do fragmento de Victor Hugo e do quadro de Goya, *O sabá das bruxas*, de 1797-98. “A fogueira infernal”, “A velha bruxa horrenda”, o mau agouro na imagem do “sapo crepitante” e da “coruja com olhar afiado e penetrante”, o “contorno amplo e vago/de uma égua de sabá”, o êxtase no ritmo “orgiaco e ofegante” fazem elogio à visão de mundo em que a feiura, o proibido, o desconhecido e a magia se fundem.

Figura 3: *Sabá das bruxas* (detalhe), Francisco de Goya, 1797-1798
(Óleo sobre tela a partir de um afresco, 43 x 30 cm. Museu Lázaro Galdiano, Madri)



Fonte: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-aquelarre/526>. Acesso em: 15 set. 2023.

Mas olhemos para a maneira como a “velha bruxa horrenda”, de Cecília Meireles, se aproxima daquilo que Baudelaire chamou em suas reflexões dos *Escritos sobre a arte* (1991) de *cômico absoluto*. De acordo com o poeta francês, a caricatura seria a expressão de contradições, pois estão contidos nela o riso e a lágrima, sentimentos demasiadamente humanos. Como vimos, são diversas as representações de bruxas e velhas, ou mesmo a união dessas duas figuras em uma única entidade, nas quais elas surgem acompanhadas por objetos místicos – o lambaio voador, o caldeirão, o livro cabalístico –, o fogo e a noite. A noite seria, juntamente com outros elementos centrais na figuração da velha-bruxa, parte de um ritual agônico. É sobre essa negatividade noturna, potencializada pela estética romântico-simbolista, que se concentra o *riso grotesco* ou o *cômico absoluto* de Goya, o que, para Baudelaire significa:

[...] todas as *orgias do sonho*, todas as *hipérboles de alucinação*, e depois todas essas brancas e esbeltas espanholas que velhas sempiternas lavam e preparam para o sabá, seja para a *prostituição da noite*, sabá da civilização. *A luz e as trevas se divertem* através de todos esses grotescos horrores. [...] Uma amostra do caos? Lá, no seio desse teatro abominável, ocorre uma batalha encarniçada entre duas bruxas suspensas nos ares. Uma cavalga sobre a outra; *ela a espanca*, subjuga-a. Esses dois monstros, rolam pelo ar tenebroso. Toda a hediondez, toda a sordidez moral, todos os vícios que o espírito humano pode conceber, estão escritos sobre essas duas faces, que, segundo um hábito frequente e um procedimento inexplicável do artista [Goya], estão *entre o homem e a fera*. (Baudelaire, 1991, p. 36, grifo nosso)

A figura da noite está alegorizada no quadro *O sabá das bruxas*, de Goya, assim como está alegorizada nos versos cecilianos “Profunda, a noite dorme.” Personificada em sono profundo, a noite torna-se espaço de transfiguração. Algo de fantasmático igualmente recorta a forma enigmática da “velha bruxa horrenda”. Tudo se agita, as superfícies da gruta corruptível, os olhos “ígneos”, o gesto irônico de “persignar”, o corpo, os cabelos longos desgrenhados convulsionados pela ação da “fogueira infernal” e que se espalha por toda imagem do poema. O “vasto fogaréu” não aquece somente o espaço do “antro” em que se encontra a velha bruxa, ele também a desperta “para a prostituição da noite, sabá da civilização. A luz e as trevas se divertem através de todos esses grotescos horrores” (Baudelaire, 1991, p. 36).

Logo após essas imagens, no entanto, surgem outras que lembram o potencial transfigurador da velha bruxa, semelhante ao inexplicável procedimento de Goya, ou seja, unir, na mesma imagem, duas faces, a do homem [humanidade] e da fera [animalização]. No caso de “Sortilégio”, a *forma da velha bruxa* surge justamente imersa em uma atmosfera herege,

assumindo “o contorno amplo e vago/ De uma égua de sabá”. A propósito dessa figura feminina grotesca, o poema “Sortilégio” nos sugere ainda, como vimos, algo sobre a sua natureza, apontando para o perigo que vem junto com essa imagem de mistério e morte. O “gosto de inferno” dado pelas chispas da fogueira, alcançam a “goela aberta do sapo”, o olhar da coruja e, sobretudo, a bruxa horrenda. A respeito desses aspectos bestiais das bruxas, vale destacar o seguinte fragmento de *Rei Lear* (1997), ato IV, cena VI, de Shakespeare,

Embaixo são centauros, em cima, mulheres.
São deuses só da cintura para cima,
Embaixo é o capeta que manda. *Ali é o inferno,*
Escuridão, um fogo sulfúrico ardendo,
Escaldando, fétido [...]
(Shakespeare, 1997, p. 78, grifo nosso)

Há, nessa cena, o mesmo fio condutor da tradição do grotesco, horrendo, feio e abjeto ligado à representação feminina. O caráter híbrido de centauro-mulher sobrepõe-se a outra imagem; da relação sexual direta com o diabo, oficializada com o pacto diabólico. Descritas como “Inferno”, “escuridão”, “fogo sulfúrico”, “escaldando” “fétido”, as mulheres, “embaixo”, têm seu sexo governado pelo “capeta”:

Enquanto os autores do *Malleus Maleficarum* explicavam que as mulheres tinham mais tendência à bruxaria devido à sua “luxúria insaciável”, Martinho Lutero e os escritores humanistas ressaltaram as debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão. De todo modo, todos apontavam as mulheres como seres diabólicos [...] (Federici, 2019, p. 323-324)

Diabo, imagem da majestade infernal, representa um certo tipo de poder intemporal, aquele que lidera o inferno e tem demônios, seres subordinados. Dentro dessa lógica hierárquica, a bruxa atua neste universo infernal corrompendo sua alma e seu corpo em alegorias compreensíveis de pecado e horror. O imaginário sobre a bruxaria, como dito anteriormente, introduz formas disformes nas obras de arte, que podem ser identificadas com o grotesco. Desequilíbrio, mudança de tensão, queda da linearidade, força da imaginação, choque e violência são constantes na estética grotesca e, costurados à figura da velha bruxa horrenda, geram imagens instáveis. Podemos ler em “Sortilégio”, de Cecília Meireles:

[...] Do vasto fogaréu, resmungando se ajoelha.
E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante
Lenha segue em voejar de rútila centelha,
Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante [...]
(Meireles, 2017, p. 38)

Logo após a aparição da bruxa, a voz lírica, na segunda estrofe, nos apresenta o pequeno ritual de sacrifício; enquanto resmunga e se ajoelha, a velha bruxa joga o sapo na fogueira. A cena implica gestos caricaturais que mais se assemelham às bruxas dos contos de fadas, provocando, em certa medida, o riso. Não se trata, contudo, do riso de alegria, mas daquele tipo de riso que, segundo Sodré e Paiva, expressa algo de mal, modalidade de riso que surge em algumas manifestações do grotesco, pois “não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associado ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade – característica ao mesmo tempo humana e animal” (Sodré; Paiva, 1994, p. 62).

A contar do título, “Sortilégio”, e seu significado de “ler a sorte”, a voz poética nos oferece, por meio do embaralhamento das palavras, o jogo da sorte e da morte, atitude semelhante às três bruxas de *Macbeth*. Brincar com o destino, modificar o futuro, são ações consideradas subversivas e hereges; tal aproximação com o insólito revela mais um elo de ligação com a poética romântica, voltada sobretudo à imaginação, que recai nos versos de *Spectros*. Rir o riso absurdo, o absoluto grotesco, parte do duplo procedimento de ironia e violência; ele permite a entrega ao desconhecido, liberta o espírito das amarras da seriedade; paradoxalmente o riso grotesco nos humaniza. E, para que se verifique que se trata do grotesco, o riso precisa nascer da rapidez, espontaneidade e violência com que a imagem consiga suscitar no nosso espírito. Para isso, o poema convoca o fogo, a fumaça etérea, em si mesmo o fantástico, mas é na simultaneidade dos acontecimentos, atestado pela conjunção “enquanto”, dando ideia de “durante o tempo em que” – “E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante/Lenha segue em voejar de rútila centelha, /Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante” – que são enquadrados três acontecimentos, a violência, o sacrifício e a visão em uma única imagem desconcertante.

Os animais, sapo e coruja, estão inseridos na tradição medieval do ocidente como pertencentes ao mundo soturno. Enquanto o sapo, associa-se ao repugnante, com “os seus hábitos de predador noturno e seu veneno suave têm-no associado a deidades ocultas e a espíritos noturnos” (Ronnberg, 2010, p. 188). A coruja, por sua vez, especialmente durante a Idade Média, esteve frequentemente associada a um símbolo ambivalente, representando tanto a sabedoria quanto o agouro, sua natureza noturna e sua capacidade de enxergar na

escuridão se ligavam ao desconhecido e ao sobrenatural. Daí os olhos da coruja de Cecília Meireles serem potencializados como cortantes e violentos – “crava o olhar a coruja, afiado e penetrante” (Meireles, 2017, p. 38); ela [coruja], juntamente com a noite, são as testemunhas do pacto entre a bruxa e o diabo.

A respeito dos seus jogos rítmicos de aparição e desaparecimento, apagamentos e sobrevivências, da impossibilidade de capturar a vertigem própria das imagens, o soneto aponta a visão sombria e pessimista anunciada desde sua abertura e que viemos acompanhando até aqui. “Sortilégio” explora a ambiguidade da expressão “Profunda, a noite dorme”; há, nesses versos, algo que aparentemente ressoa do mito de Morfeu. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio (2021), Morfeu é o um dos filhos do Hipnos [O Sono]. De acordo com a mitologia, o deus do sono tem sua morada assim descrita:

No país dos Cimérios há uma *caverna profunda*,
oca montanha, morada e santuário do ocioso Sono,
onde Febo *nunca pode chegar com seus raios*, nem ao nascer,
nem a meio de seu curso, nem quando se põe. Da terra
exala-se *uma neblina em volta em treva*, crepúsculo de *incerta luz* [...]
(Ovídio, 2021, p. 615, livro XI, grifo nosso)

Não é estranha a familiaridade entre o adormecer e o morrer; ambos os conceitos estão emaranhados. No fragmento de Ovídio o deus Sono está abrigado em uma caverna escura, com pouca luminosidade, ocasionada pela “neblina em trevas”, algo de semelhante às sepulturas. Conforme descrito nas *Metamorfoses*, o deus Hipnos desperta seus filhos, Morfeu e Fântaso, revelando a cada um suas especificidades,

Da multidão de seus mil filhos, [Hipnos] desperta o deus
o artífice e simulador da figura humana, Morfeu.
Não há outro que melhor do que ele reproduza
o andar, o aspecto e a voz e até as vestes e as expressões
mais típicas de cada um. Mas este imita apenas os homens.
Há outro que *se torna fera, se torna ave*,
se torna serpente de corpo alongado.
Àquele chamam os deuses de Ícelo ou Fobertor.
Há ainda um terceiro, Fântaso, senhor de multifacetado
talento. Disfarce-se de terra, de pedra e água,
de árvore, de qualquer coisa inanimada, de tudo.
Estes, *de noite, costumam mostrar suas faces* a príncipes
e reis. Outros deambulam entre a multidão e a plebe. [...]
(Ovídio, 2021, p. 617, livro XI, grifo nosso)

Assim como o Morfeu revela sua face à noite, Fântaso e Fobertor também o fazem, porém de maneiras bem diferentes. A Morfeu coube a arte de se metamorfosear em seres humanos, a Ícelo a imitação de monstros, reptéis e feras, e a Fântaso couberam as muitas facetas da natureza.

Entretanto, o elemento comum aos deuses do sono, Morfeu e Fântaso, está na capacidade de atuarem nesse *entremundo*, por meio da dissimulação da natureza humana e animal, afetando diretamente os sentidos dos seres humanos. Mas é a Fobertor que dirigimos nossa atenção, no frêmito susto da sua aparição, onde são deixados seus rastros de medo, horror e monstruosidade. Em “Sortilégio”, a última estrofe parece expressar aquela relação entre metamorfose e monstruosidade próprio do deus Ícelo, quando apresenta a transfiguração da bruxa em uma “égua de sabá”. Retomemos essa estrofe:

Num livro de sinais cabalísticos, mago,
Entre ervas secas, sobre a trípole. E a ondulante
Fumaça, que escurece o fundo antro plutônio,

Assume, a enovelar-se, o contorno amplo e vago
De uma égua de sabá, orgiaca e ofegante...
Em cujos flancos finca esporas o demônio...
(Meireles, 2017, p. 38)

Tudo se ordena ao redor da palavra “égua de sabá”, na sua configuração como uma espécie de égua-noturna. E aqui cabe recuperar a origem etimológica da palavra pesadelo em inglês, *Nightmare*. Composto pelo antigo inglês *niht*, “noite”, da mesma origem do latim *nox*, que gerou nossa “noite”; mais *mare*, “espécie de fantasma” ou “espírito maligno”. Embora *mare*, no inglês moderno também signifique égua, o termo é etimologicamente distinto do seu homônimo *mare*, que remete aos espíritos perturbadores dos sonhos. *Mare*, como a fêmea do cavalo, origina-se das palavras *mīre* e *meorh*, que significam, respectivamente, égua e cavalo; enquanto o *mare* que compõe *nightmare* tem sua origem na palavra *mære*, inglês antigo para entidade noturna e atormentadora do sono dos homens. O falso cognato não nos impede, contudo, de conduzir a égua do poema de Cecília à fauna da noite dos pesadelos e seus tormentos oriundos de reminiscências dos Sabás. Daí o termo pesadelo estar associado às crenças e mitologias antigas sobre entidades sobrenaturais que visitavam as pessoas à noite, causando perturbações e visões aterrorizantes. O trecho abaixo, retirado d’*O livro dos símbolos* (2010) reafirma o lugar da bruxa como ser ambíguo, habitante da “parte mais densa floresta”,

“o fundo secreto dos ‘poços”, ou por analogia, a bruxa ceciliana, corresponde ao inquietante que nos assombra, pois:

A bruxa comunga com os mortos, *olha para o passado, prevê o futuro*, embora o possa dizer por meio de enigmas. Como forma de cultura e fator psíquico, ela é sacerdotisa, médium, sibila, nigromante, feiticeira, ervanária, curandeira e parteira. Segundo a mitologia, ela habita a parte mais *densa da floresta*, o fundo secreto dos poços, *grutas sombrias* e atalhos isolados, o que a associa aos territórios da experiência que são marginais, “*suspeitos*” e auspiciosos. (Petroff, 2010, p. 702, grifo nosso)

No soneto “Sortilégio”, por meio dos jogos sonoros, a voz lírica, no desfecho da cena, intensifica a transfiguração e bestialização da “velha bruxa horrenda” em “égua de sabá orgíaca”, na noite que comporta a cena. A violência enquadrada no soneto se dá no resultado do corpo convulsivo e indomável da *égua de sabá* em pactuar com o diabo através do ato sexual. O breve espaço que separa a transformação de mulher em animal, simultaneamente infernal e grotesca, reside na modalização entre “ondulante”, “fumaça”, “antro plutônio”, “enovelar-se”, “contorno” e “vago”; é como se a “noite escurecesse” ou se tornasse “mais escura” e incerta para receber a união entre demônio e bruxa. A inconclusão subsequente do poema permanece nas reticências, como se a experiência física, fundamental em sua natureza, existisse à margem, suspensa no *continuum* temporal. As sensações de êxtase e delírio corporal parecem inaugurar uma dimensão temporal distinta, caracterizada por lampejos terríficos e arrepios intensos.

3 Considerações finais

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi associa Cecília Meireles à linhagem de poetas neossimbolistas – Antônio Machado, Lorca, Rilke e Tagore – que “conceberam a poesia como sentimento transformado em imagem” e “a transfiguração faz-se no plano da expressividade” (Bosi, 1995, p. 516). É fato a importância da expressão na lírica da poeta e, em “Sortilégio”, ela ganha dimensões pouco convencionais no conjunto da obra poética ceciliana. O poema, na maioria dos versos, (senão em todos), segue-se a estrutura canônica do alexandrino, com tônicas incididas na 6ª e na 12ª sílaba, de modo a separar o verso em dois hemistíquios, e cria, ritmicamente, uma canção erótica devocional ao grotesco fantástico.

Antonio Candido, no seu ensaio “O mundo desfeito e refeito”, nos lembra que existe um mundo inerente às palavras e “neste processo de desfazer a realidade o mundo vai se desfigurando e o objeto referido pela palavra parece passar dele para ‘dentro’ do discurso. Aparentemente, não é mais o mundo, é outra coisa, que parece não existir fora dos limites do texto.” (Candido, 1993, p. 31). Cecília Meireles, ao criar uma figura tão dissonante das que até então compunha em *Espectros*, revela outro mundo dentro do mundo habitado pela magnitude do sublime.

A bruxa, enquanto ser místico, desenhada nos anos iniciais do século XX por Cecília Meireles, pode atuar como lembrança fantasmática, assim como a velha que está no quadro de Goya, de um tempo ainda desacelerado, um tempo em que os limites entre História e estórias não eram tão demarcados. Recorrer ao arcaico das referências, ao oculto, não é uma simples volta ou nostalgia de outrora reivindicada por Cecília Meireles; há nesse poema uma ode ao que escapa à ideologia do progresso, mote da modernidade. Esse orgíaco demoníaco tão conhecido de Baudelaire e dos simbolistas: a devassidão da inutilidade que se defronta com a utilidade burguesa, com as máquinas e técnicas com fins determinados. Enevoadado, as imagens criadas por Cecília fazem do poema um chão ritualístico, parcialmente visto através da fumaça das ervas secas, do fumo que incendeia o olfato, que lentamente inebria a mente e faz dançar os sentidos no sublime terrífico do oculto a que sucumbimos sob o cravado, inquietante, perturbador olhar da coruja. O riso é só uma desculpa para abrir a boca e descer à garganta rumo as entranhas do grotesco.

Referências

ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado; Tradução das notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOBLER, Florian; MURR, Kathrin (org.). **O livro dos símbolos**. Reflexões sobre imagens arquetípicas. Colônia, Alemanha: Taschen, 2012.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. São Paulo: Global, 2017. Vol. 1.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTAIGNE, M. **Os Ensaios** (Livro III, cap. XI). Tradução de Rosa Freire D’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias, apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

RABELAIS, François. Pantagruel e Gargântua. *In*: RABELAIS, François. **Obras completas de François Rabelais – 1**). Organização, tradução, apresentação e notas de Guilherme Gontijo Flores, ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Editora 34, pp. 53 – 165, 2021.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante**: o Grotesco na lírica romântica brasileira- Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. Araraquara: UNESP, 2009.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. Edição bilíngue. Tradução de Rafael Raffaeli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SHAKESPEARE, William. **O rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora L&PM, 1997.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1994.

Recebido em: 04.11.2023

Aprovado em: 14.05.2024