

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Ana Amélia Neubern Batista dos Reis

Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro

Belo Horizonte
2019

Ana Amélia Neubern Batista dos Reis

Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro

Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHCM)

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M514.Yr-c

Reis, Ana Amélia Neubern Batista dos.
Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro
[manuscrito] / Ana Amélia Neubern Batista dos Reis. – 2019.
239 f., enc.

Orientador: Marcus Vinícius de Freitas.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 225-239.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Índia na literatura – Teses. 3. Modernismo (Literatura) – Brasil – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Mitologia na literatura – Teses. I. Freitas, Marcus Vinícius de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALÉ



Tese intitulada *Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro*, de autoria da Doutoranda ANA AMÉLIA NEUBERN BATISTA DOS REIS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALÉ/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat - FALÉ/UFMG

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALÉ/UFMG

Profa. Dra. Valéria Fernandes Lamego - UFRJ

Prof. Dr. Dilip Loundo - UFJF

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de outubro de 2019.

*Ao Miguel Augusto, por me
perguntar quem colocou a lua no céu.*

AGRADECIMENTO

Duas mãos digitaram este trabalho. Mas são incontáveis, inumeráveis, as mãos que o apoiaram de forma invisível. Quando alguém decide realizar algo, uma rede humana se forma para sua materialização. Se tomarmos alguma distância, agora, com o trabalho feito, é belo reconhecer que ele é apenas parte de um conjunto. É a expressão que, centralmente, passa pelo meu pensamento e minhas mãos, porém, envolvem um sem-número de outras vidas. Para nomear apenas algumas, porque estamos tão acostumados a dar nomes a tudo, menciono a presença incondicional do André, de meus pais, Augusto e Graça, e do orientador desta tese, Marcus Vinicius, cujo ensinamento maior supera conceitos literários e toca a fraternidade.

Institucionalmente, agradeço à UFMG, ao Pos-Lit e à Capes por todo apoio.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo principal abordar a obra de Cecília Meireles e o diálogo que ela estabeleceu com a Índia. Também, pretende-se mostrar como as relações da autora com a tradição hindu contribuíram para a formação do projeto estético ceciliano. Esse projeto pode apontar para outras bases de formação do movimento modernista brasileiro, o qual, até nossos dias, é fundamentalmente embasado nas ideias de Mário e Oswald de Andrade. A obra que Cecília Meireles produziu, tanto em poesia quanto em prosa, é permeada pelo diálogo com a tradição hindu desde seus livros iniciais. As conferências escritas pela autora sobre personalidades indianas e o curso de literatura que ela ministrou em 1937 mostram que o projeto literário ceciliano converge com as tradições antigas (especialmente a da Índia). Portanto, a obra de Cecília Meireles pode representar uma grande contribuição para repensar o modernismo no Brasil, por meio de uma visão mais ampliada.

ABSTRACT

The present study has the aim to approach the literary work of Cecília Meireles and the dialogue that this work established with India. Also, it is shown how this relations between the author and hindu tradition contributed to the formation of the aesthetical project of Cecilia Meireles. This project can settle other fundamental principles to the Brazilian modernist movement, which is, until today, centered in the ideas of Mario and Oswald de Andrade. The work that Cecília Meireles produced, either in prose or in poetry is affected by the hindu tradition, since her early books, and this is the heart of this thesis. The conferences Cecilia wrote about Indian personalities and the literature course she taught in 1937 show there is a literary project that converge to the ancient traditions (especially the Indian). Therefore, the work of Cecilia Meireles can represent a great contribution to reconsider the modernist period in Brazil based on an amplified view.

SUMÁRIO

ABERTURA: “E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”	18
CAPÍTULO 1: ENCONTROS COM A ÍNDIA, DESENCONTROS COM A CRÍTICA	30
1.1 A viagem à Índia.....	30
1.1.2 Cecília e o Mahatma	33
1.1.3 Um retrato de Cecília Meireles por meio de Rabindranath Tagore.....	50
1.1.4 Cecília Meireles e o “Rouxinol da Índia”	59
CAPÍTULO 2: Um olhar sobre a tradição filosófico-mitológica da Índia	70
2.1 Considerações iniciais.....	70
2.2 A mitologia e a filosofia indianas	73
CAPÍTULO 3: A tradição hindu e a literatura de Cecília Meireles	104
3.1 A filosofia e mitologia indianas nas entrelinhas.....	104
3.2 O deus das pequenas coisas	114
CAPÍTULO 4: <i>Poemas escritos na Índia</i>	142
4.1. O contexto da obra.....	142
4.2. Os poemas.....	155
4.2.1 “Lei do Passante”	155
4.2.2. “Multidão” e “Desenho Colorido”	163
4.2.3. Sarojini Naidu, “Tecelagem em Aurangabad” e “Banho dos Búfalos”	169
4.2.4. Os mitos hindus em “Deusa” e “Som da Índia”	174
CAPÍTULO 5: Modernismos	187
5.1 Uma lírica no auge do modernismo: o curso Técnica e Crítica Literárias em diálogo com o modernismo brasileiro	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
REFERÊNCIAS	220

INTRODUÇÃO

Há quatro anos, ao escrever a dissertação de mestrado intitulada *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*,¹ comecei o texto relatando a experiência de estágio docente ocorrido no ano de 2014. Nesse preâmbulo de dissertação, eu narrava minha estupefação ao confirmar que a autora Cecília Meireles ainda não fazia parte curricular dos estudos da Faculdade de Letras da UFMG. Lembro-me que relatava o número de 34 alunos matriculados na disciplina, dos quais pouquíssimos haviam lido Cecília Meireles durante o curso de graduação em Letras. Um mar de poemas, crônicas, cartas e escritos absolutamente ignorado pela maioria daqueles alunos, que variavam do segundo semestre até o último do curso.

No segundo semestre de 2017, novamente, cumprindo o estágio docente do doutorado, ministrei outro curso sobre Cecília Meireles. Qual não foi minha surpresa, ao notar que o número de inscritos aumentara consideravelmente. Foram 50 inscritos e 43 participantes. A maioria deles escolheu cursar a disciplina por ter interesse em conhecer a obra de Cecília Meireles, por ser ela, segundo os alunos, uma autora que raramente aparecia na grade curricular do curso. Infelizmente, apesar do interesse, apenas 4 alunos (sendo que um deles foi participante do curso de 2014) havia lido algo da obra da autora além do clássico poema “A bailarina”, dentre outros de *Ou isto ou aquilo*, que compõe a memória poética do ensino fundamental e da infância de muitos estudantes. Em outras palavras, a obra de Cecília Meireles, em sua ampla e potente existência, era majoritariamente desconhecida no curso de Letras da UFMG, que alçou a posição de ser um dos melhores do país na área de literatura.

Frente a essa realidade, fui resgatar a memória da minha própria formação. Cursei Letras entre os anos de 1998 e 2003, na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Estudei Cecília Meireles numa disciplina de literatura infantil, que igualmente focalizava a obra *Ou isto ou aquilo*. Fiz especialização em Estudos Literários na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e, nesta oportunidade, não me lembro de qualquer citação sobre a obra da autora. Entretanto, lembro-me, com clareza, de estudos aprofundados sobre a obra de autores modernistas de língua portuguesa, como Fernando Pessoa, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e, mais tardiamente, de Clarice Lispector, a única escritora de que me recordo ter estudado com afinco, com base nas propostas curriculares. É

¹ REIS. *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*.

claro que um curso de literatura não deve ficar restrito aos livros e obras propostas pelos docentes. Interessei-me e fui buscar conhecimento sobre a obra de autores como Sosígenes Costa, Mário Faustino, Carolina Maria de Jesus, dentre outros, para citar apenas os contemporâneos de Cecília.

Nessa altura, recuo e penso que a obra de Cecília Meireles está à margem dos estudos tradicionais de literatura dentro de algumas das grandes universidades brasileiras.² Claro que Sosígenes Costa, Carolina de Jesus e Mário Faustino, por exemplo, merecem aprofundados estudos de suas obras. No entanto, talvez, dado o volume de seus escritos e a influência que tiveram em seu momento literário, eles não tenham alcançado uma entrada significativa nas “malhas das letras” (destes, Mário Faustino sofre menos com a obscuridade em que se mantêm os outros dois escritores). Aqui, vale mencionar que existe uma “tradição” nos estudos de literatura brasileira de manutenção de vertentes dominantes de pensamento e produção estética, que, caso sejam contrariadas, deixam à margem aqueles escritores que se “desencaixam” de seu momento particular. Como bem sabemos, essa tradição está atrelada a uma organização pragmática da literatura por estilos de época ou escolas.

No caso de Cecília Meireles, no entanto, é desconcertante que ainda a tenhamos como uma autora estudada tão somente ao sabor da volição particular de alguns pesquisadores. Tanto pela extensão da obra como pela diversidade de temas, Cecília Meireles é uma escritora do século XX que muito pode contribuir para pensar seu momento histórico e o nosso momento atual, além de ser uma poeta, nas palavras de Manuel Bandeira, “libérrima e exata”.³ Cecília Meireles assina uma extensa obra de poesia e prosa; escreveu amplamente sobre educação; foi ávida pesquisadora do folclore brasileiro; escreveu as biografias de Mahatma Ghandi e Rui Barbosa; traduziu a escritora britânica Virginia Woolf, além de poemas, um romance e peças do pensador indiano Rabindranath Tagore e dos poetas chineses Li Po e Tu Fu. Traduziu ainda peças teatrais do espanhol Federico García Lorca; o clássico *As mil e uma noites* (texto não publicado) e um livro sobre a Segunda Grande Guerra, de François Perroux. Essas são algumas das traduções mais significativas de Cecília, um conjunto revelador de sua diversidade de interesses. Em teoria da literatura, Cecília é autora do livro *Problemas de literatura infantil* (1984), da tese *O espírito vitorioso* (1929), e ministrou o curso intitulado “Técnica e Crítica Literárias”, na Universidade do Distrito Federal, em 1937. Há, ainda, um belo livro de desenhos – *Batuque, samba e macumba* (2003)

² Fiz algumas pesquisas informais contactando amigos de outras universidades como a USP e UNESP, e o retorno foi semelhante: esparsos e pontuais estudos sobre a obra cecilianiana.

³ Do poema “Improviso”, de *Meus poemas preferidos* (1966) (BANDEIRA. Improviso, p. 194).

e, finalmente, uma expressiva correspondência com escritores como Lúcia Machado de Almeida, Henriqueta Lisboa, a chilena Gabriela Mistral, Mário de Andrade, os portugueses Armando Côrtes-Rodrigues, Diogo de Macedo e Eva Arruda, dentre outros.⁴ (Diga-se de passagem, a Cecília Meireles missivista permanece ainda em obscuridade, e há material e assunto para profícuos e extensos estudos). Coroando o currículo da autora, Cecília foi professora, jornalista e fundou, em 1934, a primeira biblioteca infantil do país.

Em publicação da poesia completa da autora – *Poesia Completa, volumes 1 e 2* – no ano de 2001, o organizador Antonio Carlos Secchin faz a reunião da bibliografia produzida por Cecília. O trabalho da escritora é tão variado e extenso que o pesquisador optou por desenvolver a bibliografia em tópicos. Para se ter uma ideia, são 12 volumes de crônicas publicados, o que, dentro da própria obra ceciliana, é um disparate, devido à recepção de sua obra enfatizar largamente a produção poética. Assim, percebemos várias nuances e facetas de um certo afastamento da obra de Cecília Meireles de um lugar de notoriedade no âmbito das pesquisas acadêmicas, como seria de seu indiscutível merecimento.

É com essas inquietações que a presente tese se delinea. O que a motiva, de forma mais ampla e menos mensurável, é uma proposta que não partilhe do pensamento excludente e hostil que, muitas vezes, as grandes tradições literárias empreitam. Procuo trazer a obra ceciliana para um diálogo equilátero com outros escritores do seu tempo, sem colocá-la em um lugar de distanciamento do momento histórico do qual fez parte. De maneira mais subjetiva, existe um desejo subjacente a esta pesquisa de validar e, de alguma forma, dar continuidade ao pensamento ceciliano sobre uma educação afetiva e artística. Cecília Meireles foi defensora de ideias educativas que vão na contramão de uma educação que visa centralmente à produtividade e aos resultados externos, talvez sistematizada na ideia de educação para o sucesso profissional. Ela acreditava em uma educação integral, que levasse em conta o ser humano como o meio e o fim das propostas metodológicas e didáticas, salientando o desenvolvimento interno que considere o “fato humano” e o “espírito”, na busca por uma sociedade mais humanizada e “humanizante”, como expresso na crônica “Rabindranath, pequeno estudante”:

Rabindranath Tagore, homem extraordinário, que se fez educador por amar as crianças, anotou suas amarguras de pequeno colegial (...) Isso foi só há um século, e, por incrível que pareça, continua a ser mais ou menos como era, até agora. As escolas são poucas, os alunos são muitos, os professores não têm grande paciência, o dever cumprido calcula-se mais pelo horário do que pelo devotamento e a

⁴ Há, na Universidade Federal de Minas Gerais, o Acervo de Escritores Mineiros (AEM), que guarda e disponibiliza a correspondência ativa de Cecília Meireles com Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa.

compreensão do “fato humano”, as crianças estão transtornadas por esses horrores do cinema, da televisão, das histórias em quadrinhos – que substituem a vida, que são a sua melancólica experiência, fora da mediocridade do ensino comum, e chegam a ser a sua libertação, a sua poesia, o seu contentamento.

Ah, meu pequeno Rabindra, como tudo piorou tanto! O progresso cresceu, os livros aumentaram, os programas ficaram imensos, e a criança está muito mais engaiolada na sua solidão, cercada de muito mais problemas, com a voz do espírito abafada por muitas inutilidades. Foi assim que o papagaio morreu. E em volta dele disseram: “Que ingrato! Tão bem tratado!...”⁵

Conhecendo os ideais educacionais que a autora defendeu em vida, afinados com as propostas da Escola Nova,⁶ essa passagem sintetiza o quanto Cecília valorizava o desenvolvimento humano como objetivo primeiro e último da educação, em detrimento de um modelo de treinamento que prioriza o que é externo ao ser humano.

Ainda no âmbito da educação, Cecília cultivou afinidades com o pensamento indiano expresso por intelectuais como Rabindranath Tagore (tema da crônica supracitada), Mahatma Gandhi e Sarvepalli Radhakrishnan (todos contemporâneos entre si e impulsionadores da modernidade na Índia). Como exemplo, transcrevo uma fala de Radhakrishnan que compactua com os ideais educacionais expressos por Cecília Meireles:

É necessário que cada um de nós pense que o propósito da educação não é meramente saúde física ou treino mental, é, antes, o crescimento da sensibilidade espiritual. A menos que desenvolvamos esse tipo de sensibilidade espiritual, nós não podemos nos considerar adequadamente educados.⁷

Nesse sentido, esta tese tem a preocupação com a ausência de Cecília Meireles na academia por entender que sua obra pode contribuir, também, para um modelo universitário que faça reverberar experiências, afetividade, ciência e arte, tendo como foco o desenvolvimento da humanidade entre os seres, o que destoa, fundamentalmente, de um modelo universitário, ainda hoje, centrado em metas e números.

De forma mais pragmática, este estudo pretende mostrar como a obra de Cecília Meireles dialoga diretamente com as questões de seu tempo e do nosso tempo, em contraposição a uma linha crítica que a coloca em posição de distanciamento do mundo.⁸ Para conseguir isso, viso refletir como a presença da Índia na poética de Cecília Meireles

⁵ MEIRELES. Rabindranath, pequeno estudante, p. 84-86.

⁶ Cecília foi uma incansável defensora dos ideais da Escola Nova, que propunham a modernização da educação tradicional. No Brasil, os nomes de destaque e liderança do movimento foram Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, ambos amigos e correspondentes de Cecília.

⁷ Citação extraída do *Documentary on Dr. Sarvepalli Radhakrishnan* (2012), trad. minha.

⁸ Alfredo Bosi, em artigo para o livro *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Leila V. B. Gouvêa, comenta que “uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem a Solombra*, é precisamente o sentimento de distância do eu lírico em relação ao mundo” (BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 13).

(entendendo aqui a obra da autora como um todo, não só como poesia) constitui-se numa chave de leitura essencial para a aproximação de sua obra. Diferentemente do comum entendimento de que a relação com a Índia seria de sedução pelo Oriente, “predileção”,⁹ “simpatia”,¹⁰ ou mesmo “enamoramamento”,¹¹ sustento a ideia de que a tanto a mitologia quanto a filosofia tradicional hindus são uma força motriz na obra cecilianiana, isto é, estão na base da formação intelectual da autora de forma ampla e subjazem à sua concepção de mundo, o que resulta nos poemas, crônicas e escritos de Cecília Meireles. Nesse aspecto, esta pesquisa corrobora a afirmação de Dilip Loundo, quando ele diz que:

A presença da Índia na obra de Cecília Meireles constitui, na minha opinião, uma expressão existencial e lógica de um imperativo do destino. Muito além das limitações reducionistas e, frequentemente, enganosas de uma “influência” literária, essa presença contém em si mesma elementos-chave para uma avaliação mais profunda da singularidade e da excelência de uma das maiores vozes da poesia brasileira e da língua portuguesa.¹²

Além disso, Loundo é categórico ao afirmar que “uma compreensão elementar da filosofia indiana constitui uma ferramenta importante na crítica à obra poética de Cecília Meireles”.¹³

Se considerarmos o trajeto da crítica com relação à obra de Cecília Meireles, veremos que o caminho foi um tanto obtuso. Segundo Valéria Lamego,¹⁴ Cecília é uma autora incompreendida pelos críticos de seu tempo e de hoje. A pesquisadora, no artigo “Lirismo Engajado”, publicado em maio de 2018, põe a “farpa na lira”, atribuindo à crítica inicial de Cecília um aspecto machista. De acordo com Lamego, até a década de 1980, a crítica da autora foi basicamente representada por homens brancos. E Valéria alfineta: “não podemos aceitar que, nos dias atuais, essa leitura se perpetue em textos canhestros, nos quais o autor se rejubila por não conhecer sua obra, mergulhando em um simplório estigma para desenhar um falso e preguiçoso retrato da poeta.”¹⁵ Assim, para que a crítica não incorra nesse erro comum

⁹ Anélia Pietrani, em artigo da revista *Literatura*, de fevereiro de 2018, utiliza este termo para se referir à relação entre Cecília e a Índia (PIETRANI. Os motivos da poesia de Cecília Meireles, p. 32).

¹⁰ Murilo Marcondes de Moura utiliza esse termo quando diz que “qualquer estudo aprofundado acerca da religiosidade em Cecília Meireles tem de partir das suas simpatias pelo Oriente”. Retomo e comento esta citação no Capítulo 1 desta tese (MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 282).

¹¹ Faço referência à expressão de Andrade Muricy, ao dizer que Cecília era “enamorada do Oriente”. Expressão também citada por Manuel Bandeira em seu artigo sobre a autora, constante do livro *Apresentação da Poesia Brasileira* (BANDEIRA. *Apresentação da Poesia Brasileira*, p. 143).

¹² LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 129.

¹³ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 135.

¹⁴ Valéria Lamego é uma referência na pesquisa sobre Cecília Meireles e a interface política. Seu livro de maior expressão, *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30* (1996), aborda a autora como uma “combatente” durante a Revolução de 1930.

¹⁵ LAMEGO. *Lirismo engajado*, p. 16.

de abordagem da obra ceciliana, Valéria Lamego elabora um decálogo sobre Cecília. São dez pontos pelos quais o crítico ceciliano não pode passar sem se demorar um pouco. E, dentre as dez informações necessárias sobre Cecília Meireles, a sexta é:

A Índia esteve presente em sua obra da maturidade, embora o Oriente estivesse desde a juventude. A orientação metafísica e a “ciclicidade” em seus poemas são constantes. Ao país dedicou *Poemas escritos na Índia*. Traduziu Tagore e Sarojini Naidu, e escreveu sobre Gandhi e Vinoba Bhave.¹⁶

O comentário nos interessa porque destoa do que é comumente apresentado sobre a temática, ou seja, que a Índia (e o Oriente) seria apenas um gosto, uma preferência que aparece como um “colorido” em sua obra, ou um tema a mais. Mesmo nesta breve apresentação, uma observação pertinente está inserida ali: a de que o traço metafísico da obra ceciliana está diretamente ligado ao conhecimento e interesse pelas filosofias orientais, mais notadamente, pela da Índia. Também, é preciso ressaltar que Valéria Lamego trouxe a questão da ciclicidade à tona. Essa temática apresenta-se, na obra de Cecília, atrelada à base do pensamento indiano de que a materialidade da vida é tão somente a manifestação efêmera de um todo invisível e indivisível (o termo hindu para esse entendimento é *maya*). Nesse sentido, tudo é passageiro, cíclico, e não encontra raízes que perdurem na matéria. Voltaremos a esse assunto no segundo capítulo, ao abordar a filosofia e mitologia indianas. Assim, o fato do Oriente fazer parte de um decálogo sobre Cecília Meireles é importante para este estudo, pois salienta a necessidade de se considerar a tradição indiana quando se estuda a obra de Cecília, não apenas por aqueles pesquisadores das relações entre a obra ceciliana e a Índia. Nesse ensejo, refletindo sobre a questão do machismo que atravessa a crítica da obra ceciliana, considero um traço inegável com relação à maioria das obras de autoria feminina (se não todas) do século XX, levando-se em consideração que grande parte das mulheres sequer chegavam a ser publicadas. No entanto, com relação à obra de Cecília Meireles, eu não creditaria a “inadequação” de sua obra em seu tempo apenas ao aspecto machista. No caso de Cecília Meireles, conforme apontei anteriormente, uma incompletude na recepção da obra da autora permeia os problemas com relação à crítica. Quero dizer, ignorar a presença da filosofia e mitologia da Índia na obra de Cecília Meireles torna-a menos completa e mais suscetível a uma leitura defectível de sua literatura, mantendo-a em lugar de preciosismo ou dissonância com relação ao modernismo brasileiro.

¹⁶ LAMEGO. Lirismo engajado, p. 16.

Por fim, ler Cecília Meireles e estudá-la implica o necessário enfrentamento de uma representação do mundo em estaque polaridade. Acessar a matéria profunda de sua obra requer uma abertura à inter-relação entre aquilo que, por convenção do pensamento ocidental, tratamos por dicotomias. E Cecília lança essas dicotomias;¹⁷ porém, o caráter de sua obra aponta para a transcendência delas. Uma das formas de pensar o mundo, para a tradição hindu, está embasada no conceito de *advaita*,¹⁸ ou não dualidade, irmanado à noção da total integração entre as coisas do universo, o Um, mantenedor da Vida. O poeta Carlos Drummond de Andrade, em crônica dedicada à Cecília e publicada em 11 de novembro de 1964, dois dias depois de sua morte, no *Correio da Manhã*, ressalta exatamente essa figura intangível que parece ter sido a poeta e essa reconciliação de opostos em sua poesia. O poeta nos diz que Cecília estava para além das contradições do mundo, do “isto ou aquilo”, e para além da Índia, quer dizer, em unidade com o universo:

Não me parecia uma criatura inquestionavelmente real; por mais que aferisse os traços positivos de sua presença entre nós (...) 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 (...)
Nessa viagem incessante, para além da Índia, para além dos mistérios das religiões e dos sonhos, Cecília Meireles consumiu sua vida. Não é de estranhar que a achássemos diferente do retrato comum dos poetas e das mulheres.¹⁹

O tom drummondiano da crônica, talvez devido à ocasião tocante da morte de Cecília, corrobora o distanciamento do mundo, que, inegavelmente, sua obra suscita. No entanto, o poeta deixa entrever as nuances da obra cecilianiana, que aborda temas bastante palpáveis, como a existência de ínfimos seres (como insetos) em interlocução com esferas mais sublimes e intocadas da consciência humana:

Cristais, pedras rosicleres, flores, insetos, nuvens, peixes, tapeçarias, paisagem, um escultural cavalo morto, “um trevo solitário, pesando a prata do orvalho”, todas essas coisas percebidas pelo sentido são carregadas para a região mais profunda onde se decantam e sublimam.²⁰

¹⁷ Como um exemplo, lembramos do célebre poema “Destino”, no qual a voz lírica se coloca como “Pastora das nuvens” e expressa uma dicotomia em relação aos “Pastores da terra”. As duas primeiras estrofes seguem como tal: “Pastora das nuvens, fui posta a serviço / por uma campina tão desamparada / que não principia nem também termina. / e onde nunca é noite e nunca madrugada. / (Pastores da terra, vós tendes sossego. / que olhais para o sol e encontrais direção. / Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo. / Eu, não.)” (MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Viagem*], p. 292-294).

¹⁸ Abordarei melhor esse conceito mais adiante, no Capítulo 2.

¹⁹ Da crônica “Imagens para sempre: Cecília”, publicada no *Correio da Manhã*, em 11 de novembro de 1964 (DRUMMOND. *Imagens para sempre*).

²⁰ DRUMMOND. *Imagens para sempre*, p. 6.

Cecília nos oferece uma obra que nos tira do lugar confortável das certezas (se é que esse lugar existe, de qualquer forma). Tanto no aspecto histórico de uma autora no contexto do modernismo brasileiro, quanto nas temáticas e reflexões lançadas ao leitor, a obra de Cecília Meireles nos desloca. No que se refere à temática desta tese, esse deslocamento é quase literal: o deslocamento até o Oriente, à Índia das tradições védicas antigas, um dos pensamentos formadores da civilização humana. Assim, como dito, abordo a mitologia e filosofia indianas como uma porta de entrada importante para ler a obra de Cecília Meireles. Reconheço que o pensamento hindu não é a única via de acesso à sua obra, mas não o abordar de forma alguma ou o ignorar, como tem feito grande parte da crítica sobre a autora, como já dito, é negligenciar um lastro essencial na formação do pensamento ceciliano. Murilo Marcondes de Moura foi lúcido ao apontar que “qualquer estudo aprofundado acerca da religiosidade em Cecília Meireles tem de partir das suas simpatias pelo Oriente”.²¹ Conforme ressaltado nesta introdução, a questão da Índia em Cecília vai além da simpatia, e os estudos indianos em relação à autora não se limitam à temática da religiosidade, entretanto, pela afirmação de Moura, percebe-se a importância do Oriente (da Índia, especificamente) em sua obra.

²¹ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 282.

ABERTURA

“E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”

E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?
Que farei dos campos com suas anêmonas,
das montanhas com suas oliveiras e abelhas,
das colinas com seus ciprestes?
que farei dos jardins atravessados por pavões
e das areias de onde o camelo se alevanta
e por onde os rebanhos procuram algum caminho?

Que farei dos monumentos e palácios,
de tantos templos vazios e tantas escadarias vãs?
Que farei dos museus com mil retratos fitando-me,
com mil corpos de mármore hirtos, frios de imobilidade?

Ah, que farei da poeira de tantos rumos, das ondas de tantas navegações?

Aonde levarei as armaduras ocas e os esculpidos sarcófagos?

Para onde transportarei a coluna e a joia?
Como guardarei os nomes, unidos de letra em letra,
colares de letras antigas, irreconhecíveis,
nomes de ontem, já sem objeto, uso ou dono,
tudo isso que transborda das múltiplas mãos da minha memória?

Fontes que deixais perderem-se as vossas águas,
sabeis como é triste não haver quem vos aproveite.
Assim morremos em abundância melancólica,
sem campo lavrado, ou inteligente boca.

Talvez na profunda noite
ladrões mascarados bebam dessas águas amadas:
em negros corações talvez desponte
uma pequena estrela.²²

Abro esta tese, aparentemente, pelo final. Escolho como companhia um poema de Cecília Meireles escrito em outubro de 1962, dois anos antes da morte da autora, período em que ela já se encontrava doente. De acordo com relato de seu marido, Heitor Grilo, o período que Cecília permaneceu doente foi superior a dois anos. Assim, em outubro de 1962, Cecília já lidava com a doença grave que a levaria à morte. Em 16 de dezembro de 1964, um mês depois da morte de Cecília (em 9 de novembro daquele ano), seu marido Heitor Grilo escreve para o casal de amigos Lúcia Machado de Almeida e Antonio Joaquim de Andrade e Almeida sobre o período final da vida da autora e os dias que se seguiram à sua morte. Ele relata a dificuldade em retomar a própria vida e menciona o período em que estiveram envolvidos com a doença de Cecília:

²² MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Dispersos*], p. 1921-1922.

Agora que ela partiu para sempre, não sei mais o que fazer da vida, que edificamos juntos, em íntima existência de corpo e alma. Mas quero reagir e não posso[,] e sua Presença está sempre aqui ao meu lado. A doença, que durou 2 anos, 7 meses e 9 dias uniu-nos ainda mais.²³

Heitor Grilo diz, ainda, que Cecília não parou de trabalhar até poucos dias antes de sua morte, e que a conseguia pressentir, apesar de não saber exatamente a gravidade da doença da esposa:

Mas a minha querida Cecília nada soube da verdadeira causa de sua doença. Acreditava que estava com úlcera intestinal (a Avó Jacinta, a da ELEGIA, já tinha tido) e que tudo ia mal por causa da operação malfeita aqui no Rio. Mas trabalhou todo o tempo, até dois meses antes de se ausentar para sempre. Em setembro último, o mês mais trágico de minha vida, conversávamos todas as noites e ela recomendava tudo com minúcias extraordinárias, porque antevia a morte próxima.²⁴

Desse fato biográfico, podemos entender um pouco sobre os poemas produzidos ao final da vida da autora, incluindo o célebre poema “Solombra”, que revela o aspecto de sol e sombra da passagem da vida para a morte e, conforme a visão de Cecília, da morte para a vida.

Escolho assim, propositalmente, um poema de 1962 que parece fazer um balanço das experiências e conhecimentos adquiridos durante a vida de Cecília, e, no âmbito desse estudo, esse balanço torna-se importante para aclarar o pensamento que será desenvolvido ao longo desta pesquisa: o de que a presença da Índia na obra da autora é um aspecto fundante de sua escrita e de seu modo de pensar e entender o mundo, da forma como expressou em seus textos.

Por meio desse poema, pretendo guiar a percepção do leitor sobre a presença da Índia, tal como entendo haver na obra cecilianiana. Inicialmente, ao ler “E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”, podemos perceber a Índia pela notação dos camelos e pavões mencionados na primeira estrofe. Mas a menção ao país distante se dá de forma mais profunda e intrincada do que nas duas imagens simbólicas da Índia. Entendo que Cecília traz em sua obra a presença da tradição indiana em níveis distintos: há o aspecto cultural da Índia, uma vez que Cecília foi uma estudiosa daquela cultura e visitou o país, podendo sorver de lá aspectos da experiência cultural e cotidiana; há o traço estético que aparece no profundo estudo e valorização da literatura indiana, tradicional e moderna,²⁵ e há, desde a estreia da

²³ GRILO. Carta de 16 de dezembro de 1964 à Lúcia Machado de Almeida.

²⁴ GRILO. Carta de 16 de dezembro de 1964 à Lúcia Machado de Almeida.

²⁵ Nas crônicas de viagem, naquelas que Cecília dedicou à sua viagem à Índia, ela menciona a leitura de poetas antigos como Kalidasa e Tulsidas. Além disso, seu conhecimento dos poetas modernos Rabindranath Tagore a

autora com o livro *Espectros*, a fundação de um pensamento que hospeda a mitologia e filosofia tradicional indiana, especialmente, aquela registrada nas escrituras dos *Vedas* e *Upanishads*²⁶, e nos épicos *Ramayana* e *Mahabharata*.

Na primeira estrofe de “E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”, parece haver uma exposição de elementos que são simbólicos e/ou originários da Índia; são eles: anêmonas, oliveiras, abelhas, ciprestes, pavões e camelos. Todos estão inseridos no ambiente da natureza e adquirem seus símbolos a partir da história humana. No tocante às plantas, temos as anêmonas, oliveiras e ciprestes. As duas árvores, ciprestes e oliveiras, fazem parte da vegetação do solo indiano (e também de outros lugares do mundo), e ambas são consideradas árvores sagradas. O cipreste traz consigo o símbolo da longevidade e fortaleza por estar presente na Terra há milênios e ganhar alturas que beiram os 50 metros.²⁷ Há também a dimensão da imortalidade e da ressurreição atreladas ao cipreste, pois este possui uma resina inalterável e, mesmo nos invernos mais rigorosos, não perde suas folhas, nem mesmo o verde que as ilumina. A oliveira, na mesma direção, guarda símbolos de elevação espiritual; de paz, fecundidade, purificação, força, vitória e recompensa. Esta é também uma árvore cara à simbologia cristã. Na história do Cristianismo, o Monte das Oliveiras foi onde o Cristo pronunciou seu célebre discurso antes da crucificação. Na origem da mitologia cristã, há a presença da oliveira como símbolo da paz: foi um ramo de oliveira que a pomba branca trouxe para Noé, quando do fim do dilúvio. Mesmo a cruz do Cristo, segundo uma lenda antiga, foi feita com a madeira da oliveira e do cedro. Há, ainda, a ligação entre a oliveira e o jasmim, pois ambos são da mesma família, *Oleaceae*, apesar de serem de espécies e gêneros diferentes. O jasmim, por sua vez, é um ícone simbólico da Índia. Não se equipara à potência da simbologia da flor de lótus, mas tem sua presença determinante na cultura hindu. É amplamente cultivada na Índia (em escala comercial, inclusive) e conhecida

Sarojini Naidu era extenso e teve grande impacto em sua obra. Tanto a Tagore quanto à Sarojini ela dedicou poemas e crônicas, e sobre cada um escreveu duas conferências, nas quais mostra profundo conhecimento de suas obras: respectivamente, “O Rouxinol da Índia”, não publicado, e “Um retrato de Rabindranath Tagore”, publicado em 1961, nos *Cadernos Brasileiros* (ver: MEIRELES, Cecília. Um retrato de Rabindranath Tagore. Rio de Janeiro: Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura, n. 2, 1961). Nesta tese, referendarei as duas versões sem data, datilografadas pela própria Cecília (MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore; MEIRELES. O Rouxinol da Índia).

²⁶ Com relação ao livro dos *Upanishads*, penso ser necessário fazer uma ressalva quanto à versão que será utilizada nesta tese. Devido à escassez de tradução em língua portuguesa dos *Upanishads*, optei por utilizar a versão de Swami Prabhavananda e Frederick Manchester. Estou ciente de que se trata de um trabalho de simplificação da versão original do texto, pois Swami Prabhavananda teve a intenção, em meados do século XX, de tornar alguns conceitos mais próximos do público ocidental. No entanto, ainda que haja uma simplificação, não a considero uma versão simplória. Como tive o objetivo de abordar alguns conceitos da tradição hindu de forma que eles pudessem ser reconhecidos na literatura de Cecília Meireles, considerei esse material apropriado.

²⁷ Para a análise dos símbolos deste poema, utilizarei como referência o *Dicionário de símbolos* (2012), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

como parte dos rituais sagrados indianos; é com ela que se confeccionam os colares que o povo hindu usa para as cerimônias sagradas, além de ser utilizada nas oferendas aos deuses.

As anêmonas, por sua vez, em oposição à robustez das árvores mencionadas, são conhecidas por sua fragilidade. Seu nome deriva do termo grego *ánemos*, que significa vento. Assim, são tidas como símbolo do efêmero: nascem do vento e pelo vento são levadas. Nesse sentido, sabendo-se que o vento simboliza o espírito primordial, o sopro divino, há um entendimento sobre a anêmona que nos será caro para a completude do poema, pois ela é dependente da presença e do sopro do espírito, símbolo da alma aberta às influências espirituais. Devido à fragilidade e sutileza da flor, unidas à sua beleza, ela também é atrelada à simbologia da riqueza e prodigalidade da vida concomitantemente com sua precariedade e efemeridade. Um outro aspecto importante da flor – e, para nós, nessa análise, essencial – é que as anêmonas são flores que têm o miolo negro. Com pétalas de cores fortes ou claras, é peculiar o miolo que se destaca em escuridão.

A construção do poema e a escolha de suas imagens são feitas com precisão. Cecília Meireles se esmerava tanto na forma estética com que compunha seus poemas, quanto nas imagens poéticas e simbólicas que escolhia a partir dos termos utilizados nos versos. As imagens não aparecem gratuitamente em um poema, e, nesse caso, a flor, que está num nível imagético mais aparente e de fácil captura, aponta para um aspecto menos aparente da filosofia hindu, que será costurado ao final do poema.

Os pavões e os camelos são animais, conhecidamente, de origem asiática. Na Índia, além de terem sua presença determinante no cotidiano, eles guardam significados importantes para tal cultura. O pavão pode ser considerado, talvez, o símbolo indiano por excelência. Ele está presente nos *designs* das estampas de tecidos e joias, na pintura, na escultura, em diversas artes e manifestações culturais indianas. De forma geral, o pavão é atrelado ao elemento fogo, é um símbolo solar (inclusive, pelo formato de sua calda aberta), e o sol, de acordo com as escrituras tradicionais indianas, é tido como a representação do Absoluto, da energia primordial do universo.²⁸ Dessa forma, o pavão, sendo uma representação solar na matéria,

²⁸ Há inúmeras passagens dos *Upanishads* nas quais o sol é representante da energia divina chamada de Brahman. Menciono algumas passagens para aclarar a importância do pavão como símbolo da materialização do Absoluto. “A face da verdade está oculta por vosso obre dourado, ó Sol. Removê-lo, para que Eu, que sou dedicado à verdade, possa contemplar a sua glória”. Com relação a essa passagem, Swami Prabhavananda e Frederick Manchester, comentam em nota: “Neste verso, o Sol simboliza o Eu, ou Brahman, como é comum nos *Vedas*. O orbe dourado, bem como os raios e a luz, do verso seguinte, é *Maya*, o mundo da aparência.” No capítulo em que me dedico a uma exposição básica da filosofia hindu, esses conceitos da tradição, como o de *maya*, serão abordados. Há uma outra passagem em que a relação entre o Sol e Brahman é mais explícita: “O Eu imortal é o Sol que brilha no céu, é a brisa que sopra no espaço, é o fogo que queima no altar, é o hóspede que habita a casa; ele está em todos os homens, está nos deuses, está no éter, está onde quer que esteja a verdade; ele é o peixe que nasce na água, é a planta que cresce no solo, é o rio que jorra da montanha – ele, a realidade

guarda algo que está atrelado à supremacia do espírito. Além disso, há a ideia de transmutação atrelada ao pavão, pois, segundo sua simbologia, ele é capaz de absorver o veneno das serpentes sem se intoxicar. Diz-se que o pavão transmuta o veneno em beleza, pois suas plumas adquirem tal exuberância desse processo de transformação do veneno dentro de seu corpo. Nesse sentido, simbolicamente, o pavão é aquele que transmuta do estado da matéria, representado pelo veneno, ao estado solar, representado pela beleza dos mil “olhos” de suas penas. O pavão é o transcendente, é aquele que vê com mil olhos. No panteão dos deuses hindus, há o deus Skanda, que é tido como o filho de Shiva, gerado do fogo de seu terceiro olho. Skanda é o deus da guerra. Foi encomendado pelos deuses para vencer um demônio e Shiva o criou.²⁹ Seu veículo é um pavão, pois Skanda é aquele que destrói o mal, que absorve o veneno do mundo e o transforma em luz. Outra divindade ligada ao pavão é Saraswati. Saraswati é uma divindade feminina tida como a guardiã do conhecimento, da educação e das artes, em especial a literatura (a poesia) e a música. Ela tem como companhia um pavão, que, sendo um símbolo solar, tem afinidades com essa representante do conhecimento, que, de acordo com as escrituras, é o que remove a ignorância, podendo, assim, fazer brilhar o sol do conhecimento. Assim, o pavão, apesar de estar atrelado à cultura indiana quase que de forma cotidiana, abarca um significado simbólico que também se assemelha à ideia central do poema em questão.

O camelo, da mesma forma que o pavão, está atrelado, geograficamente, ao continente asiático e faz parte do nosso imaginário da “Índia longínqua”, aquela Índia com os desertos, o do Rajastão, por exemplo, e com os camelos a percorrerem suas areias com seus passos lentos.³⁰ Simbolicamente, o camelo é aquele que atravessa o deserto. Ou melhor, é o veículo que conduz os seres através do deserto, sendo este, simbolicamente, o campo da nossa ignorância, que nos impede de ver o oásis, por assim dizer. O camelo, então, é o mediador da sabedoria, é o veículo que conduz o homem de um oásis a outro.

No âmbito da construção poética, as passagens “dos jardins atravessados por pavões” e “das areias onde o camelo se alevanta” denotam um recurso empregado na obra ceciliana que é aproximação metonímica de aspectos da natureza de forma que um elemento se misture

imutável, o ilimitável.” Ou, ainda: “Prana, a energia primordial, é o Sol” (*SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER* (trad.). *Katha/Prasna Upanishads*, p. 44 e 49).

²⁹ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 186.

³⁰ A imagem do camelo é também frutífera para a construção do imaginário ocidental do cristianismo, uma vez que os reis magos vieram montados em camelos. Ainda assim, eles vinham do Oriente Médio, então, estão sempre atrelados a um deserto distante, oriental.

ao outro ou se funda ao outro, ou mesmo surja a partir do outro.³¹ Os jardins são atravessados por pavões, de modo que as terminações das penas dos pavões, uma vez com a cauda aberta, misturam-se e compõem o ambiente de flores que a imagem do jardim denota. A parte (pavões) são integrantes amalgamados ao todo (jardim). Da mesma forma, a cor e textura dos camelos são aproximadas da cor e textura da areia. É como se aquela parte (camelo) surgisse, se alevantasse de seu todo (areia). Nesse entrelaçamento, está implicado um conceito fundante e caro à tradição védica hindu: a concepção do UM, do microcosmo como parte e representação de um macrocosmo que o engloba e o justifica em existência. Aqui, os pares pavão/jardim, camelo/areia apenas dão a saber, em imagem poética, algo que é de natureza simbólica e, no caso da concepção hindu, espiritual. Voltaremos a esse ponto no Capítulo 2, referente à filosofia e mitologia indianas.

Fechando essa estrofe, que aborda elementos da ordem da natureza, temos o verso “por onde os rebanhos procuram algum caminho”. Leio-o em dois níveis de interpretação. Um ligado aos rebanhos de animais, por exemplo, de camelos que se espraíam pelas areias dos desertos indianos e buscam seus caminhos de sombra e água, ou, ainda, rebanhos de zebus ou vacas, animais tradicionais daquele lugar que também caminham soltos pelas terras de anêmonas e pavões. Num nível menos aparente, o verso pode suscitar um reconhecimento da terra indiana como um lugar de peregrinação e busca espiritual, busca de “algum caminho”. Cecília, em uma de suas crônicas de viagem, expressa essa ideia, que é um componente cultural daquele país: o de receber buscadores de espiritualidade e, por isso, ter uma diversidade de povos estrangeiros que não se identificam apenas com o turismo do Taj Mahal ou do rio Ganges.

Ao relembrar essas coisas, tão longínquas, sinto a minha dívida para com a Índia. Dívida que é a de muitos ocidentais que tenho encontrado agora nestes caminhos, aonde vieram ter para se identificarem mais com uma pátria que sentiram ser a do seu espírito.³²

Avançando, então, dessa paisagem de natureza da primeira estrofe do poema, ao entrarmos na segunda, temos a mudança de um ambiente natural para um ambiente histórico-humano, em que a paisagem é oriunda da intervenção dos seres em seu meio. Há a menção a

³¹ No terceiro capítulo desta tese, o poema “Elegia a uma pequena borboleta” será analisado, e, nele, a imagem da anêmona é também simbólica para se referir à inter-relação entre macro e microcosmos. Claro que, aqui, a areia e o jardim apenas simbolizam a ideia do UM, do Absoluto, pois, se formos avaliar de acordo com a perspectiva filosófica hindu, tanto areia quanto jardim também são a parte manifesta de um todo invisível e universal.

³² MEIRELES. *Transparência de Calcutá*, p. 210.

monumentos e palácios, templos e escadarias, museus e retratos, esculturas de mármore. Tudo isso constitui uma paisagem indiana, não apenas indiana, é evidente, mas, seguindo as frestas abertas pela chave da primeira estrofe, percebemos que o poema vai se conectar às imagens da Índia, mais especificamente, imagens remissivas na memória da voz poética que nos oferece saber o poema. Assim, junto com a construção da paisagem externa, há um referente interno que questiona sobre a justificativa da existência dessas manifestações no mundo: “Que farei dos monumentos e palácios, / de tantos templos vazios e tantas escadarias vãs?”, ou “Aonde levarei as armaduras ocas e os esculpidos sarcófagos?” Esse questionamento vai acompanhar as cinco primeiras estrofes do poema.

Assim, na construção dessa geografia histórico-humana, há o questionamento sobre a justificativa disso que compõe a memória da Índia e a memória da voz poética: o poema parece requerer um preenchimento do vazio das construções que compõem o mundo físico, tanto da natureza quanto dos feitos humanos, no qual estamos inseridos e que, como o corpo, vai deixar de existir. Os templos são “vazios”, as escadarias, “vãs”, as armaduras, “ocas”, os sarcófagos, “esculpidos”, vazados pelos desenhos feitos por mãos humanas. Esses versos podem seguir em duas direções, que não se excluem. Numa apreciação sobre a presença da tradição no mundo moderno, podemos dizer que há um desaparecimento; o que compôs aquele mundo de outrora não mais é preenchido de sentido na atualidade. Por outra via, se aceitarmos essas construções humanas como uma metáfora para a vida manifesta no mundo, poderíamos dizer que o que compõe o mundo físico não basta. E essa ideia se afina estritamente com o entendimento de *maya*: a ideia de que, para além da aparência, há uma essência que a justifica.

O poema constrói, a meu ver, um movimento de mostrar a vida, *maya*, em vários âmbitos: inicia-se, na primeira estrofe, pela natureza, que está, de certa forma, dada, pronta; avança para a construção do mundo (no caso, o mundo da tradição), mas uma construção literal, com mármore, palácios, escadarias, esculturas. E segue, na quinta estrofe para a construção da memória, da linguagem, dos nomes, daquilo que é construído no nosso imaginário na tentativa de atribuir sentido ao mundo: “Como guardarei os nomes, unidos de letra em letra?”³³ Tudo isso que foi adquirido, que foi erigido pela voz poética é questionado

³³ Em 1937, Cecília ministrou um curso intitulado “Técnica e Crítica Literária”, no qual abordou detalhadamente as obras do *Mahabharata* e *Ramayana*, além de inúmeras menções aos *Vedas* e *Upanishads*. O curso foi anotado e estenografado por sua aluna Vera Teixeira. Voltarei a me deter nesse curso específico no Capítulo 1. Para complementar o verso “como guardarei os nomes unidos de letra em letra?”, anotei um comentário da própria Cecília, na aula do dia 12 de novembro 1937, em que, ao analisar o épico *Ramayana*, ela comenta: “O nome Rama significa: o homem que se faz amar. Nesse tempo, ainda os nomes tinham um significado. Salomão, por

em sua pertinência. Esse “balanço de vida”, que considero um traço marcante do poema, pode nos querer dizer, em poucas palavras: “Agora que tenho tudo isso, seguro pelas mãos da minha memória; agora que erigi tal memória nesse templo físico do corpo; agora, enfim, que percebo a passagem desse corpo e o iminente fim, que farei?” Nesse ponto, o poema muda de tom e de direção.

Ao entrar na sexta estrofe, o tom inquisitivo parece dar lugar a um tom lasso e, de certa forma, mais leve. As indagações ininterruptas das primeiras estrofes, que pareciam direcionadas ao leitor, agora dão lugar a uma certa cumplicidade e o direcionamento muda, pois o “interlocutor”, aquele com quem o poema “fala”, deixa de ser o leitor ou um alvo desconhecido, e personifica-se na própria tradição: “Fontes que deixais perderem-se as vossas águas.” É com a origem, com a fonte de todas as imagens que foram construídas nos versos anteriores, que a voz poética, então, dialoga. Não apenas dialoga, como, também, de certa forma, caminha junto, compreende: “sabeis como é triste não haver quem vos aproveite. / Assim, morremos em abundância melancólica.” Pela utilização do verbo saber, na respeitosa segunda pessoa do plural, percebemos que há a cumplicidade de um conhecimento compartilhado: a voz lírica sabe como é triste perder seu conhecimento, sua memória, pois está na iminência de fazê-lo e se pergunta: “que farei?” Da mesma forma, essa voz se dirige às fontes da tradição sendo complacente à sua condição de também estar na iminência do esquecimento. E a metáfora utilizada para sintetizar o conhecimento tradicional é a das fontes de águas. E a água é conhecidamente um símbolo de geração de vida.³⁴ No entanto, a vida da qual se trata não é a vida da matéria, do corpo físico, é a vida do conhecimento das escrituras antigas. Quando está dito “sabeis como é triste deixar perderem-se suas águas”, está implícito o entendimento de que, ao perderem-se as águas, perde-se aquilo que gera sentido às coisas, o que gera sentido à vida. E, por perdermos as águas primordiais, é que estamos afogados em melancolia, “morremos em abundância melancólica”, fazendo menção aqui a um possível tempo presente, moderno, de rupturas tantas, em que há o vazio de algo (desse conhecimento tradicional, quem sabe?), que é completado pelo estado de tristeza e desencanto da melancolia. E essa melancolia se dá justamente na falta de campo lavrado ou inteligente boca: “Assim morremos em abundância melancólica / sem campo lavrado, ou inteligente boca.” Entendo o campo lavrado como uma metáfora para as tradições: o campo que já teve a terra mexida, afogada, preparada. Aquele campo onde já houve cultivo e colheita, um campo

exemplo, em hebraico, significa ‘o amado do senhor’” (MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 12 nov. 1937).

³⁴ No curso “Técnica e Crítica Literárias”, Cecília aponta também a simbologia da água como um elemento iniciador em todas as religiões. MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 12 nov. 1937.

lavrado. E, no caso do nosso estudo, e deste poema, penso no campo lavrado como as tradições milenares que a Índia nos oferece. Ampliando a metáfora e vinculando-se ainda mais às tradições antigas, o complemento “ou inteligente boca” pode nos remeter ao modo de transmissão oral, pelo qual o conhecimento védico foi, por muitos séculos, veiculado, até que, em dado momento, veio a receber registro escrito. E não era qualquer boca que veiculava esse conhecimento. Eram sacerdotes, chamados brâmanes, que dedicavam toda sua vida a memorizarem (que terá sido feito de suas memórias?) e transmitirem os infindáveis versos das escrituras tradicionais, especialmente, dos *Vedas*.

Uma vez que o corpo e a vida finita não poderão dar respostas para as questões formuladas ao longo do poema, a voz lírica adentra, na sexta e sétima estrofes, em um ambiente que pode apontar a tradição como sendo o caminho possível para o apaziguamento das inquietudes. Na sétima e última estrofes, a ideia desenvolvida beira uma resolução, uma claridade, porém, na mesma medida, há uma imagem poética que nos gera escuridão ainda maior do que a “profunda noite”. É a imagem dos ladrões. Como nos apoiarmos nessa imagem para que ela possa fazer sentido junto ao poema que a carrega? Inicialmente, a imagem dos ladrões parece estar completamente deslocada. Na tentativa de abordá-la, voltemos ao verso “talvez na profunda noite”. Pincelo aqui um conceito que é caro às escrituras hindus: o de que a noite do mundo físico é o ambiente da claridade espiritual. Quando o mundo das aparências, das manifestações físicas, que também é chamado de mundo de *maya*, torna-se escuro, o mundo perene, do sol interior, o mundo do espírito, pode se revelar. (Peço calma aos leitores. Sei que pode estar parecendo confuso. Sei que estamos no deserto desta tese. Espero que haja travessia e que os camelos não despontem até o final. Voltarei a essa questão da noite e de *maya* no decorrer do segundo capítulo.)

De toda forma, “na profunda noite”, na qual o espírito pode se tornar luminoso, existe a menção ao fato de os ladrões mascarados beberem dessas águas amadas. Independentemente de quem sejam os ladrões, por enquanto, há a referência à possibilidade de beberem *dessas* águas, ou seja, das águas das fontes que foram mencionadas em verso anterior, ou seja, das fontes das tradições do conhecimento. E, aqui, essas águas ganham um traço afetivo que não havia sido transbordado até então. São águas amadas. Não se trata apenas da memória que compõe o sujeito lírico, mas do afeto que essas águas puderam veicular até ele.

Por fim, nos dois últimos versos, podemos sugerir a base de uma das correntes espirituais que talvez tenha chegado com mais facilidade até nós, ocidentais: a Vedanta. Em linhas gerais, a Vedanta se funda no conceito de *advaita*, que significa não dualidade, ou seja, ela sustenta a ideia de que há uma manifestação eterna e perene (invisível aos olhos comuns)

subjacente a todas as coisas que se manifestam no mundo físico. Não há “negros corações” ou a luminosidade de “uma pequena estrela”. Há um e outro, manifestando-se juntos. E a percepção dessa forma não dual, a transcendência dos opostos, faz com que reconheçamos o que é luminoso e eterno, de acordo com as escrituras hindus. Assim, a superação da dualidade, o sentido de completude das coisas, o claro no escuro,³⁵ pode apontar para um desfecho ou para a resposta da pergunta central: “que farei?”

Como interlocução com esses conceitos que ainda estão em germen neste estudo – da noite e de *maya* –, o poema “Pausa”, de Cecília Meireles, pode nos auxiliar no caminho: “A noite desmancha o pobre jogo das variedades. / Pousa a linha do horizonte entre as minhas pestanas, / e mergulha silêncio na última veia da esperança.”³⁶ Por meio dessa estrofe, podemos considerar *maya* como o pobre jogo das variedades. O mundo, que se manifesta em cores, espécies, formas, cheiros, em tantas variedades, é desmanchado pela noite, que torna tudo uma única escuridão. A noite mergulha silêncio na última veia da esperança, ou seja, qualquer esperança relacionada ao mundo do dia, ao claro e às cores das variedades, não tem chances ao se aproximar a noite. E a noite é o ambiente do silêncio.³⁷ O silêncio é o meio pelo qual o ser pode desmanchar a ignorância e ver além do pobre jogo das variedades. E à noite, quando estamos com os olhos fechados, com a “linha do horizonte entre as pestanas”, em sono profundo ou em meditação, há a possibilidade de ver, ver num sentido amplo, de reconhecer o mundo além da forma. E isso, de acordo com a tradição hindu, pode ser conseguido por todos os seres, de brâmanes a ladrões.

Aproximando-nos, então, da imagem dos ladrões que aparece em “E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”, recorro a um mito da antiga Índia.³⁸ Tal mito nos fala sobre Valmiki, o autor do épico hindu chamado *Ramayana*.³⁹ Segundo se conta, Valmiki

³⁵ Nesse aspecto da claridade na escuridão e escuridão na claridade, podemos mencionar também os conceitos chineses de *yin* e *yang*. Mas, para efeito de coerência com o pensamento desenvolvido, mantenho a base filosófica indiana como linha central de abordagem.

³⁶ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Viagem*], p. 261.

³⁷ De acordo com os *Upanishads*: “as almas sábias e tranquilas e que possuem autocontrole – que estão satisfeitas em espírito, e que praticam a austeridade e a meditação na solidão e no silêncio são libertadas de toda impureza, e atingem, através do caminho da liberação para o imortal, o que verdadeiramente existe, o imutável Eu” (*SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER* (trad.). *Mundaka Upanishad*, p. 60).

³⁸ Em momento oportuno, dialogarei com o livro *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, publicado por Leila V. B. Gouvêa, no qual a autora dedica o capítulo “Inconsciente, mito e memória” a analisar, na obra cecilianiana, o que chamou de “mitopoética”. Leila aborda em profundidade como a mitologia foi uma fonte frutífera para a construção da poesia de Cecília (meu único pesar é que a pesquisadora não pôde se debruçar sobre a mitologia hindu) (*GOUVÊA. Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 125-166).

³⁹ Diferentemente do *Mahabharata*, o *Ramayana* é tido como uma obra de autor específico (apesar de os pesquisadores considerarem que ela pode ter sofrido acréscimos), devido, entre outros fatores, à integridade e à coerência entre os episódios mitológicos. Já sobre o *Mahabharata*, investiga-se que ele tenha tido inúmeros autores, dada, inclusive, a sua extensão. Além dos pesquisadores que trataram desses épicos (e que vou citar ao

havia sido um ladrão durante toda sua vida e, em uma de suas emboscadas para roubar ouro e prata, encontrou dois ascetas (chamados de *rishis*, ou videntes), que lhe ofereceram a verdade, na falta da riqueza material. Valmiki ficou tão impactado pelo que recebeu que mudou sua vida e se retirou para um eremitério. A partir daí, a história segue contando como Valmiki concebeu uma técnica inovadora de fazer poesia, chamada *sloka*, e com a qual todo o *Ramayana* foi escrito.⁴⁰

Assim, a imagem dos ladrões no poema, que pode nos ter parecido deslocada, ao ser inserida num contexto, ganha força e complementa o texto em significação. “Talvez na profunda noite” (no ambiente do silêncio), ladrões mascarados bebam dessas fontes do conhecimento da verdade (“dessas águas amadas”). “Em negros corações talvez desponte / uma pequena estrela”, e, quem sabe, essa pequena estrela possa gerar frutos como um *Ramayana*, ou, ainda, como um poema, este que estamos a ler. Talvez essa tradição nutridora, da qual nos fala a voz poética, pode deixar seus lastros na escrita, e, assim, a pergunta fundante sobre o que fazer com tudo o que se adquiriu em forma de memória pode se resolver na transmissão desse conhecimento. Importante notar que o conhecimento sobre o qual se versa não é um conhecimento de conteúdo apenas. É o conhecimento do que habita a profunda noite. É um conhecimento que se pode encerrar na imagem da anêmona, que, com negros corações, deixa-se envolver completamente pelo vento, pelo sopro divino. Em negros corações, há sol, o pavão abre suas penas. E, no caso dos seres humanos, o que pode nos levar a reconhecer esse sol é o veículo do conhecimento tradicional (tal como um camelo faz nos conduzindo pelo deserto). Há uma anotação sobre o mencionado curso “Técnica e Crítica Literária”, na qual Cecília ensinava, especificamente, sobre o *Ramayana*:

Interessa-nos saber, sobretudo que esta obra de Valmiki, apesar de já se poder considerar uma obra literária, porque tem um autor conhecido, não é obra do tipo das obras de inspiração, encerra-se, no entanto, com uma fórmula mágica, o que lhe atribui um caráter sagrado (...) O final do livro nos diz que não é apenas como obra literária que o *Ramayana* deve ser encarado, mas como uma força mágica, um livro capaz de produzir maravilhosos efeitos naquele que se interessar pela sua leitura.⁴¹

longo desse estudo, como Coomaraswamy e Aghorananda Saraswati), a própria Cecília Meireles me serviu de fonte de pesquisa no mencionado curso “Técnica e Crítica Literárias” (MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias).

⁴⁰ A pesquisadora e tradutora de uma recente versão do *Ramayana*, Eleonora Meier, conta esse episódio do nascimento da epopeia: “Infelizmente nós sabemos muito pouco sobre o *rishi* Valmiki, cujo título ‘Adikavi’ (Primeiro Poeta) e preeminência em verso sânscrito nunca foram seriamente desafiados até hoje. Ele era um chefe ladrão em uma floresta no Norte da Índia e em uma ocasião emboscou dois ascetas para o propósito de roubá-los. Os viajantes, no entanto, lhe falaram com bondade, e lhe ofereceram a verdade espiritual em vez do ouro e da prata que eles não possuíam. Convencido da sinceridade deles e por seu conselho, Valmiki mudou seu modo de vida e tornou-se um devoto de Shri Ramachandra, a Sétima Encarnação de Deus (Vishnu) sobre a terra. Depois de um longo período de meditação sobre a forma e virtudes de Shri Rama, é dito que lhe foi concedida uma visão da vida de Rama do começo ao fim” (RAMAYANA, p. 21).

⁴¹ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 17 nov. 1937.

Fecho, assim, essa abertura de tese, na expectativa de que o profundo conhecimento que Cecília adquiriu sobre a Índia tenha ficado um explícito e, também, de como esse conhecimento foi importante para a construção de sua obra. Seguimos neste estudo, ao longo dos capítulos, perscrutando as formas implícitas e explícitas de como a Índia se revela na obra de Cecília Meireles.

CAPÍTULO 1

Encontros com a Índia, desencontros com a crítica

1.1 A viagem à Índia

Em janeiro de 1953, Cecília Meireles aterrissa em solo indiano, a convite do governo da recém-independente Índia. O motivo do convite foi a participação de Cecília Meireles, como representante do Brasil, no seminário dedicado a pensar as contribuições que as ideias de Gandhi poderiam trazer aos diversos países do mundo, a fim de se trilhar um caminho de paz mundial. Além disso, na ocasião, Cecília recebeu o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Delhi.

Antes de embarcar e durante a viagem, Cecília se corresponde com o amigo português Côrtes-Rodrigues. Em 25 de dezembro de 1952, ela escreve:

Almirante: embarco em avião holandês, domingo, dia 28, para Nova Delhi, via Lisboa-Genebra — Roma — Cairo, etc.
Se puder, na volta, iremos a S. Miguel.
Escreverei pelo caminho.
Endireite, desde já, a lapela daquela roupa na farda que parece a própria SATA... e espere o escafandro: dê de beber a Sto. Onofre, e encomende queijadas e massa sovada.

Saudades para todos e tudo

Calafate aéreo⁴²

Já em Nova Delhi, Cecília conta ao poeta:

Almirante! aqui estou, como Vasco da Gama e Albuquerque, mas ainda não cortei nenhuma orelha, e a minha vida é entre flores. Flores nos tapetes, no jardim, nos vasos, na comida, na testa dos cavalos...⁴³
Todos os dias o meu criado, timidamente, me oferece um botão de rosa, que trago ao peito como um talismã. Estou aprendendo a língua da terra, e hei-de escrever uma carta bem ininteligível à Raposinha, que me esmaga com o seu chinês.

⁴² “Almirante” e “Calafate” são codinomes que os amigos utilizavam para se corresponder. Logo nas cartas iniciais, Cecília menciona que ele era um importante almirante e ela um simples calafate. As metáforas náuticas estão sempre presentes na correspondência entre o poeta e a poeta (MEIRELES. Carta de 25 de dezembro de 1952 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 212).

⁴³ Sobre os cavalos com flores, ver o poema “Os cavalinhos de Delhi”, de *Poemas escritos na Índia* (MEIRELES. Os cavalinhos de Delhi, p. 17). E sobre as flores, há a bela crônica “Índia florida”, do volume 2 de *Crônicas de viagem* (MEIRELES. Índia florida, p. 207-210).

Não posso escrever muito, por estar ocupadíssima com o Congresso: isto é só uma notícia breve. No dia 21, meu marido deve chegar aqui – então veremos o que se faz. – Parece que vou a Goa, a convite do Governo português.⁴⁴ E se calhar vou a s. Miguel, para provar a meu marido que há hortênsias de 4 metros de altura (altuira) e que o meu amigo Almirante usa um realejo como telefone. Vruummmmm (este é o barulho do dito).

Mil saudades e terniuras, e lembranças às fiumacinhas das Fiurnas e aos amigos queridos do liugar...

Até breve

Calafate J. M.⁴⁵

Ainda no mês de janeiro, Cecília envia mais notícias ao “Almirante”:

Almirante: a nau partiu a 28 do Brasil, chegou sem novidade, no mesmo dia, à costa de Pernambuco. Não vimos índios mas talvez os tivéssemos comido, ao jantar que nos serviram. Continuámos viagem e fomos dar na África, onde negrinhos afrancesados insistem em servir “Orangeade” e “Eau de Vichy”. Daí foi um sonho até Lisboa onde os amigos fiéis me esperavam com docinhos e beijinhos. Atravessámos metade da Europa, ficámos uma hora em Genebra; sob uma lua de gesso, entre brancuras de inverno, seguimos para Roma, e aí dormimos, para no dia imediato tomarmos o rumo do Oriente. Lá fomos sobre mares e desertos pelos lugares da Bíblia, deixando para trás o Cairo com os seus negros cheios de alamares e as suas pirâmides enterradas na areia. Afinal, depois de muitas horas sobre desertos e mares, apareceu Bombaim, à 1ª hora do 1º dia do ano. E logo baixamos voo, e passamos a noite entre turbantes e corvos, até que houvesse transporte para N. D., aonde chegámos no dia 4. Os trabalhos do “Seminar” duraram até o dia 17, e a 21 chegou meu marido. Temos feito alguns passeios, mas não muitos, porque a vida social me escravizou e há obrigações a que se não pode fugir. – Daqui seguiremos por estas Índias, em visita agrícola. E o Governo Português, muito amavelmente, nos convida para uma semana em Goa, de onde voltaremos para os Brasis, pelos caminhos da Europa. Pelos Açores, também? – ai de mim... – não acredito muito!⁴⁶
(...)

Calafate J. M.

Da cidade de Bangalore, Cecília escreve a última carta ao amigo desde a Índia:

Almirante, a nau vai bem, até agora. Arribamos em diferentes lugares, e muito admiramos a arte e a vida destes infieis. Infieis todos somos, aliás, principalmente os coriscos de Ponta Delgada, que não mandam notícias para os pobres viajantes do Oriente.

Há por aqui muitas pérolas que, como o escafandro, poderiam ser pescadas. Mas onde está ele, esse fenómeno de pau?

Seguimos viagem amanhã cedo, e o itinerário é: Hyderabad Bombaim Amangabad Bombaim Poona Bombaim Goa. Aqui, hospeda-nos o governo português por 8 dias. Voltaremos, então, a Bombaim, para deixar a Índia, de avião, rumo à Europa, provavelmente através de Karachi.

⁴⁴ O livro *Travelling and Meditating: Cecilia Meireles' Poems Written in India and Other Poems*, do pesquisador Dilip Loundo, contempla inúmeros registros da estada de Cecília em Goa. Ver LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 267-284.

⁴⁵ MEIRELES. Carta de 7 de janeiro de 1953 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 212.

⁴⁶ MEIRELES. Carta de 24 de janeiro de 1953 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 212-213.

Mas esta carta não é para ensinar-lhe o mapa de nossa navegação e sim para dizer-lhe que, no dia 28, onde que estejamos, celebraremos a grande data do Almirantado, embora sem o vinho do Tsar e as queijadas da Vila.

O “Romanceiro” apareceu depois da minha partida; só lho poderei mandar quando passar por Lisboa.

Não se se poderemos abraçar os Açores, pois a viagem começa a ser fatigante. Bem que eu gostava de ir passar uns dias às *Fiurnas!*⁴⁷

(...)

João Manuel,
Calafate aeronauta

Das correspondências a que tive acesso, as cartas a Armando Côrtes-Rodrigues são as mais detalhadas com relação ao itinerário na Índia e a alguns compromissos e observações do país. Além dessas cartas, há uma missiva para o casal de amigos portugueses Diogo de Macedo e Eva Arruda, a quem Cecília chama, carinhosamente de “Dioguevas”. Sobre essa carta, o pesquisador Joaquim-Francisco Coelho escreveu o ensaio intitulado de “Carta do achamento da Índia”.⁴⁸

Já para Lúcia Machado de Almeida, Cecília envia apenas um “pensamento amigo”:

A Índia é um espetáculo fabuloso e impossível de descrever em carta. Além da paisagem humana, há os Museus, os bazares, os monumentos... uma sucessão de coisas. Eu não me espanto muito porque já sabia de tudo isto por leitura. Mas, para o viajante incauto, deve ser uma coisa alucinante.

Mas a tinta vai acabar Lúcia. Adeus! Saudade!

(Isto nem chega a ser carta: é só um pensamento amigo)⁴⁹

Dilip Loundo, em seu ensaio “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”,⁵⁰ aborda com detalhamento os trajetos de Cecília quando no país oriental. Pelos relatos de Cecília, também, é possível ter-se uma ideia de quão impactante foi conhecer aquele país, com o qual ela cultivava vínculo e nutria conhecimento.

Ao longo deste capítulo, abordaremos os vínculos (ainda que não pessoais) que Cecília estabeleceu com três eminentes personalidades indianas: Mahatma Gandhi, Rabindranath Tagore e Sarojini Naidu.

⁴⁷ MEIRELES. Carta de 16 de fevereiro de 1953 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 213.

⁴⁸ COELHO. Carta do achamento da Índia, p. 183.

⁴⁹ MEIRELES. Carta de 14 de fevereiro de 1953 à Lúcia Machado de Almeida.

⁵⁰ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética.

1.1.2 Cecília e o *Mahatma*

O seminário para o qual Cecília foi convidada na Índia foi intitulado “Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques”.⁵¹ No dia 8 de janeiro, às 10 horas da manhã, foi dado início ao quarto dia do evento, que começara em 5 de janeiro, e Cecília Meireles foi convidada ao palco para pronunciar o discurso que preparara acerca das interlocuções entre as ideias de Gandhi e o Brasil.

Na abertura de seu discurso, Cecília diz: “no que se refere à vida indiana, confesso que ela me parece tão familiar como se eu tivesse vivido sempre aqui.”⁵² Por esse relato, um tanto pessoal, percebemos uma aproximação com o país asiático que vai além do conhecimento cultural e filosófico adquirido por meio dos livros. Havia para a autora (e Cecília não esconde isso) uma franca afinidade, que ela deixa clara em entrevista concedida à Pedro Bloch, apenas alguns meses antes de sua morte: “Na Índia foi onde me senti mais dentro de meu mundo interior.”⁵³

Essas declarações me auxiliaram a fazer as perguntas que faço para desenvolver esta tese: como o vínculo com a Índia aparece na obra ceciliana e o que essa obra pode nos dizer ao hospedar esse universo distante? Ao longo deste estudo, pretendo tocar nesses pontos, mas um deles deve ficar claro desde o início: Cecília não olha para a Índia dando as costas ao Brasil, ela hospeda essa cultura de forma a fazê-la ressoar nos “mil planos do cimento brasileiro”.⁵⁴ Refletir sobre essa postura ceciliana de abarcar a Índia com seus pés fincados no Brasil me fez recordar uma passagem do livro *Vislumbres da Índia*, de Octávio Paz, no qual o

⁵¹ O seminário está transcrito no relato integral publicado pelo Ministério da Educação da Índia, com edição de Humayun Kabir, em 1953. Por meio desse material intitulado *Gandhian Outlook and Techniques*, temos acesso ao discurso que Cecília Meireles pronunciou na ocasião. Além desse material completo, temos a palestra de Cecília publicada em inglês no livro *Travelling and Meditating: Cecília Meireles' Poems Written in India and Other Poems*, do pesquisador Dilip Loundo (LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 257-265). A publicação, na seção de perguntas e respostas sobre a apresentação de Cecília, contempla apenas as respostas da autora, pois seria, realmente, um material muito extenso. Nas citações que farei, para trazer à luz o material original, vou me referir ao texto integral, porém, para pesquisadores interessados, o livro de Loundo me parece ser suficiente pela sua acessibilidade em bibliotecas. As traduções do discurso ceciliano, do inglês para o português, foram feitas por mim. No corpo do texto, escolhi usar a tradução em português e mantive o original em inglês no rodapé para termos acesso à construção textual de Cecília Meireles.

⁵² “As far as Indian life is concerned, I confess it seems as familiar to me as if I had lived here always.” Pelo discurso escrito por Cecília, percebemos o domínio que a autora tinha da língua inglesa. Além disso, em sua fala, nos registros dos diálogos do Seminário, há a notação de que ela, por vezes, responde às perguntas em francês. MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 75.

⁵³ REVISTA MANCHETE. A última entrevista de Cecília Meireles, concedida a Pedro Bloch.

⁵⁴ Faço menção ao verso “O uivo da multidão reboia pelos mil planos do cimento”, do poema “Elegia sobre a morte de Gandhi”, no qual Cecília, especialmente nesse verso, está se referindo ao carnaval brasileiro. Esse poema será analisado ainda no Capítulo 1. MEIRELES. *Obra Poética* [do livro *Poemas Inéditos*], p. 977.

autor relata sua primeira chegada ao país oriental, em 1951. Ele nos conta sobre a gradativa “aparição” da orla indiana, vista a partir do navio que o navegava:

À medida que nosso navio avançava, crescia a excitação dos passageiros. Pouco a pouco brotavam as arquiteturas brancas e azuis da cidade, o jorro de fumaça de uma chaminé, as manchas ocres e verdes de um jardim distante. Surgiu um arco de pedra, plantado em um cais arrematado por quatro torrezinhas em forma de pinha (...) Atrás do monumento, flutuando no ar cálido, via-se a silhueta do hotel Taj Mahal, delírio de um Oriente fim-de-século, arriado como uma gigantesca bolha, não de sabão, mas de pedra, no regaço de Bombaim. Esfreguei os olhos: o hotel se aproximava ou se afastava? Ao perceber minha surpresa, o engenheiro Auden contou-me que o aspecto do hotel se devia a um erro: os construtores não souberam interpretar os planos que o arquiteto enviara de Paris e ergueram o edifício ao revés, isto é, a fachada de frente para a cidade, dando as costas para o mar. O erro pareceu-me um ato falho que delatava uma negação inconsciente da Europa e a vontade de internar-se para sempre na Índia. Um gesto simbólico, algo assim como a queima dos navios de Cortés. Quantos de nós teríamos experimentado essa tentação?⁵⁵

A postura de Cecília se diferencia significativamente dessa relatada por Paz, justamente porque não há a negação, por meio de Cecília, da cultura indiana, uma vez que essa não lhe foi imposta, como foi a cultura inglesa aos indianos no período em que os colonizadores por lá estiveram. De toda forma, esse gesto simbólico de tentar compreender a Índia (e isso é um gesto de hospitalidade) e olhar para seu país, estando, ao mesmo tempo, de frente e de costas para um e para outro, agrega qualidades ímpares à obra cecilianiana. Eu diria que não há um dar as costas ou encarar frontalmente. Há um atravessamento entre os dois países que perpassa a obra de Cecília. Outro texto que me ocorre lembrar, por meio dessa postura frente-costas, é a entrevista com o pesquisador Luis Augusto Fischer, intitulada “De frente para o mar, de costas para o Brasil”.⁵⁶ Fischer aponta o modernismo como sendo um movimento visto apenas pela lupa marioandradiana, o que o torna um movimento incompleto e, por essa incompletude, talvez, estejamos, até hoje, dando às costas a uma obra como a de Cecília Meireles. Esse tema será oportunamente abordado no último capítulo deste trabalho.

Retomando, então, esse olhar para a Índia e para o Brasil, que Cecília cultivava, no mencionado discurso pronunciado no Seminário sobre Gandhi, a autora diz:

Eu preciso enfatizar que, ainda que a Índia, com sua profunda vida espiritual e, particularmente, com o trabalho e sacrifício de Gandhi, não tivesse sido tão familiar e próxima a mim, o fato de o Brasil ser meu país me permitiria entender mais completamente os problemas que estão sendo discutidos aqui.⁵⁷

⁵⁵ PAZ. *Vislumbres da Índia*: um diálogo com a condição humana, p. 14.

⁵⁶ FISCHER. De frente para o mar, de costas para o Brasil.

⁵⁷ “I must stress that even if India with its deep spiritual life and particularly the work and sacrifice of Gandhi had not been always so close and familiar to me, the fact that Brazil is my country would enable me to

Cecília fala de seu lugar; ela compreende o país indiano porque tem o seu como referência. A autora faz distinção entre a longa história milenar da Índia e a recente história, pós-colonização, do Brasil, dizendo que, “tal como um adolescente exuberante, o Brasil tem suas virtudes e defeitos”.⁵⁸ Ainda que os dois países tenham “idades” distintas, a autora menciona a “vastidão da terra, a variedade étnica e diversidade religiosa”,⁵⁹ a fisionomia e a paisagem como sendo alguns dos pontos em comum entre as duas culturas. Além disso, ela enfatiza a hospitalidade,⁶⁰ a doçura e o sentimento de respeito humano como sendo parte integrante da cultura dos indianos e brasileiros. É importante notar que Cecília faz uma ressalva quando fala da doçura e respeito humanos; ela coloca que esse traço ainda está presente longe da ambição e da vaidade cosmopolita:

Nos distantes recantos, fora do impacto da ambição e da vaidade cosmopolita, a mesma doçura, o mesmo sentimento de respeito humano que eu encontrei entre os meus amigos indianos (felizmente, bem numerosos atualmente) é para ser encontrado (no Brasil).⁶¹

Nesse aspecto, existe um traço de conservadorismo, se analisarmos de forma simplista, no modo com que Cecília vê a defesa da cultura nacional e popular. Ao mesmo tempo, no entanto, há uma postura universalizante da autora, que tenta compreender o mundo⁶² não criando fronteiras estanques entre culturas. Penso que, traduzido em forma poética, o poema que analisamos anteriormente “E agora, que farei do velho céu azul e das longas montanhas?” cultiva um olhar que agrega o outro, por meio da valorização da tradição indiana, que é estrangeira à dela própria, juntamente com o traço do universal que aparece de seus poemas. Cecília menciona, quando perguntada sobre as raízes espirituais de sua poesia, que:

Os autores nunca sabem dizer bem essas coisas porque, na verdade, a poesia, praticada de um modo “vital”, está isenta das claridades da lógica. O poeta dificilmente pode “raciocinar” sobre sua própria poesia. Essa é a função do crítico, intermediário na mensagem artística. Em todo caso, se fôr possível considerar raízes

understand more fully the problems being discussed here” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 75, trad. minha).

⁵⁸ “And as such it has all the virtues and defects of exuberant adolescence” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 77, trad. minha).

⁵⁹ “The vastness of the land, the ethnic variety and the religious diversity are some of the many points we share with India” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 76, trad. minha).

⁶⁰ A questão da hospitalidade vai ser importante ao longo dessa tese. Cecília percebe que tanto o Brasil quanto a Índia têm esse aspecto em comum (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 76, trad. minha).

⁶¹ “In the distant nooks, away from the impact of ambition and cosmopolitan vanity, the same sweetness, the same feelings of human respect that I encountered among my Indian friends (luckily quite numerous today) is to be found (in Brazil)” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 76, trad. minha).

⁶² E quando escrevo “mundo” não é por exagero. Cecília abarca em sua obra tanto a tradição ocidental quanto a oriental, valorizando diversas culturas europeias e as culturas chinesa e japonesa, além da indiana, é claro.

espirituais aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses (*sic*); os simbolistas franceses e alemães. *E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados.*⁶³

Há outras passagens no discurso de Cecília para o seminário em que ela aborda a questão do nacional em relação ao estrangeiro, defendendo a produção nacional de forma veemente. É possível perceber a preocupação da escritora com a valorização da cultura nacional. Isso aparece em seu discurso por meio da resposta, transcrita a seguir, dada a um dos participantes do seminário. No caso da discussão, o ponto abordado foi a questão da introdução das máquinas em lugar de produtos manufaturados por artesãos locais. Cecília se coloca claramente a favor da não substituição do trabalho artesanal humano por máquinas:

As ideias de Gandhi com relação às máquinas são as de que nenhum homem deve ser um servente de qualquer tipo de máquina. Máquinas são úteis para a vida, mas não podem significar tudo para o homem. Assim, o homem deve não depender de máquinas mas deve controlá-las. A introdução de máquinas tem causado muitos danos em vilas e indústrias locais. O homem do campo costumava fazer bordados e coisas desse tipo. Todas essas indústrias locais, artesanais, têm sofrido pela introdução das máquinas. Quando as coisas são produzidas por máquinas, as pessoas as encontram prontas e baratas no mercado. Assim, elas preferem comprar nos mercados os produtos feitos por máquinas.⁶⁴

Se olharmos por uma perspectiva progressista, Cecília seria facilmente vista, talvez, como retrógrada.⁶⁵ No entanto, sua proposta não é simplista. Há um lançar-se para o mundo, para o outro, tentando compreendê-lo, mas há, também, a negação de tudo que possa lançar a sociedade por caminhos que a distancie da humanização. Sobre sua produção poética, Leila Gouvêa nos diz:

⁶³ MEIRELES. *Obra Poética*, p. LXXVII, grifos meus.

⁶⁴ “The ideas of Gandhi as regards machinery are these, that no man should be a servant of any sort of a machine. Machines are useful in life, but they do not mean everything for man. Therefore, man should not depend on machine but should rather control machines. The introduction of machines has done a lot of harm to the village and local industries. Your countrymen were doing embroideries and things of that kind. All these local industries, handicrafts, have greatly suffered by the introduction of machines. When things are produced by machines, the people find them ready and cheap in the market. Therefore, they would prefer to buy in the market these machine made things” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 81, trad. minha).

⁶⁵ Considerar essas ideias como retrógradas seria um julgamento. No entanto, é preciso notar o tom, talvez, ingênuo da declaração de Cecília. Percebem-se afinidades com o ludismo, movimento do início do século XIX que reagiu veementemente à utilização das máquinas (THE LUDITE LINK, 2019). No poema “Máquina de lavar roupa”, de Cecília, também é possível notar essa resistência: “Como um tambor fechado. / Um compasso de borracha / numa caixa de louça. / Porque não há mais belos braços / indo e vindo entre água e espuma (...) / Porque as cantigas das lavadeiras / já estão todas enterradas, / com suas donas... (...)” (MEIRELES. *Poesia completa* (de *Dispersos*), p. 1682-1683).

Produção poética que, do início ao fim, com raros interregnos – e pelo menos um deles grandioso: o *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953 –, persegue o que a sociedade industrial excluiu: o canto e o sonho, o sublime e o mágico.⁶⁶

Há, no pensamento ceciliano, a consideração sobre o nacional, mas que se diferencia significativamente do nacionalismo vigente, um nacionalismo de bandeira, por assim dizer, que o século XX (o XXI, não?) viu culminar no Brasil. Assim, Gandhi representa um modelo de aprendizagem para que qualquer pessoa possa pensar o seu próprio país, sua própria cultura, de acordo com Cecília: “Gandhi não pertenceu apenas ao seu país, mas a todos os países. Ele foi um professor, um amigo da humanidade.”⁶⁷ No entanto, não digo que Cecília seja apenas uma “aprendiz” dos princípios de Gandhi, ou que as ideias de Cecília estejam a reboque das do pensador indiano. Não. Eu leio como correspondência de ideias e ideais. Cecília teve um modo perspicaz de entender a cultura brasileira, num momento em que o afã era “encontrar” e estabelecer a identidade nacional (nas artes, haja vista a Semana de Arte Moderna de 1922). É sabido que, no momento dessas discussões (do discurso de Cecília no referido seminário na Índia), já se contava o ano de 1953; no entanto, o Brasil ainda estava imerso nas questões nacionalistas, tanto que estávamos sob regência de Getúlio Vargas, eleito, a essa altura, popularmente. Há ressonâncias profundas entre o pensamento gandhiano e ceciliano, e esse aspecto passou ao largo da percepção da maior parte da crítica e de seus pares modernistas.

As ideias cecilianas acerca do folclore, por exemplo, são ideias de resistência a um modelo de sociedade que não tivesse o respeito humano como prioridade. O próximo trecho, é um comentário de Cecília, a partir da interlocução com os participantes do Seminário. Ela fala em francês e é traduzida em inglês por um dos participantes:

A madame (Cecília Meireles) diz que é muito interessada pelo folclore de seu país. Ela reconhece que o folclore é a melhor forma de encontrar a unidade entre as pessoas. Para compreender outros países e outros povos, é preciso compreender seu próprio povo completamente. Quando as máquinas são introduzidas, elas são tão abstratas que matam toda ideia de experiência concreta na mente das pessoas, porque estas não têm mais que se preocupar em produzir as necessidades básicas com suas próprias mãos. Você pode aplicar máquinas até onde elas não matem o impulso criativo no homem.⁶⁸

⁶⁶ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 36.

⁶⁷ “Gandhi did not belong to his country only but to all the countries. He was a teacher, a friend of humanity” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 79, trad. minha).

⁶⁸ “Madame (Cecília Meireles) says she is very much interested in the folklore of her own country. She realised that folklore is the best approach to find out the unity of people. To understand other countries and other people, one will have to understand one’s own countrymen thoroughly. When machines are introduced, they are so abstract that they kill all idea of concrete self-experience in people’s minds, because they have no more to bother about producing their daily needs with their own hands. You can employ machinery in so far as it does not kill the creative urges in man” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 86, trad. minha). Podemos

Havia um ideal ceciliano de compreender-se bem, enquanto cultura e povo, para que fosse possível compreender bem e hospedar – para manter um termo que está sendo cultivado neste estudo – o outro. Além disso, pelo comentário anterior, podemos captar dois traços particularmente importantes para Cecília Meireles: arte e beleza. Claro, ela não menciona esses termos, que, por si sós, suscitariam inúmeras reflexões. Porém, por meio da afirmação de que as máquinas devem ser utilizadas até onde elas não acabem com o ímpeto criativo do homem, leio este ímpeto como uma capacidade que é exclusiva do ser humano de fazer arte e criar beleza no mundo. Um dos interlocutores de Cecília, durante seu discurso, comentou que a “diminuição do gosto artístico devido às coisas feitas por máquinas – estereotipadas – representa um perigo para a educação das pessoas”.⁶⁹ Nesse aspecto, Cecília revela sua preocupação com a educação, num mundo ruído após duas guerras mundiais e crescente materialismo; ela enfatiza que os jovens escolhem profissões com pensamentos baseados em valores materiais e não humanos: “uma fortuna rapidamente adquirida ou uma situação que leve ao poder”;⁷⁰ e, nesse caso, ela está mencionando a situação da educação brasileira. Para ela, os maiores desastres da guerra não são as taxas de mortos no campo de batalha, são os prejuízos morais deixados como herança aos sobreviventes. E, nesse ponto, há correspondência entre seu pensamento e o de Gandhi. Cecília defende que o homem não pode viver sem um ideal nobre, e esse ideal vem de valores espirituais. Duas de suas propostas para o seminário, como forma de pensar como os ideais de Gandhi poderiam ser aplicados no Brasil, foram:

7. Sugerir, para qualquer nível de educação, o culto da verdade e dignidade de vida, nas formas humanas ou animais, e proceder a uma revisão de textos escolares sobre as guerras passadas e presentes.

8. Insistir sobre a força dos valores espirituais na solução de qualquer conflito, opondo-se à generalizada noção de Direito e Dever, estabelecendo-se as noções de Amor, Sacrifício próprio, e Cooperação, acima e contra a imediata e egoísta noção de felicidade, nas esferas individuais, nacionais e internacionais.⁷¹

fazer uma notação de quão atuais são essas reflexões. Atualmente, inclusive, a discussão sobre o uso das máquinas pelo homem, atinge as esferas de saúde pública.

⁶⁹ Comentário feito pelo professor Louis Massignon (participante representante da França): “I think the lessening of the artistic taste because of the machine-made things – stereotyped things – is very dangerous for the education of the people”. (MASSIGNON. Second Session: Professor L. Massignon, p. 81, trad. minha).

⁷⁰ “Devido à minha dupla atividade nos campos de Educação e Letras, eu pude observar de perto muitos detalhes dessa crise (do mundo pós-guerra); uma delas sendo o crescente materialismo devido à ênfase internacional no bem-estar, um detalhe muito importante porque cerceia o indivíduo na escolha de sua profissão e trabalho, sendo o objetivo principal de sua vida uma fortuna rapidamente adquirida ou uma situação que leve ao poder” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 77, trad. minha).

⁷¹ “7. To suggest for all levels of education, the cult of truth and dignity of life, embodied in human beings or in animals and to proceed to a revision of school texts about wars past and present.

Nesse sentido, a preocupação de Cecília com a guerra é com a diminuição de valores humanos na sociedade, e ela deixa claro, por meio dessas propostas, que o foco da educação deve ser a formação humana. Num aspecto geral, ela se opõe à ideia de uma felicidade “comprada”, como se podia ver (e se pode) na propaganda materialista de um individualismo crescente. Cecília aponta para a direção do sacrifício próprio, da cooperação, ainda que garantida a liberdade individual, da qual ela era defensora. É preciso enfatizar que, por mais que a escritora falasse de valores espirituais referindo-se à educação ou à resolução de conflitos, mesmo em nível internacional, ela não se afinava com pensamentos religiosos restritos ou sectários (justamente porque foi defensora das liberdades individuais). Cecília foi uma militante declarada contra o ensino religioso nas escolas.⁷² Mais uma vez, leio que os elos com a Índia se mostram em sua defesa de valores espirituais e morais, ainda que não religiosos ou cristãos, pois Cecília foi afeita ao princípio da Verdade preconizado por Gandhi (e também por outras religiões): “Deus é a Verdade e a verdade é Deus.”⁷³ E isso, novamente, passou ao largo tanto da crítica quanto dos pares da escritora, pois, não raro, ela foi alocada entre os autores cristãos do grupo da revista *Festa*.⁷⁴

Nesse aspecto de defesa dos valores espirituais, porém, não religiosos, percebemos que Cecília defende os valores éticos e humanos básicos das religiões, porém, distancia-se de qualquer sectarismo e regras impostas por elas. Conforme esclarece Valéria Lamego:

O ensino religioso feria dois princípios básicos defendidos por aqueles que ensaiavam a modernização do ensino. Arranhava a ideia de liberdade individual, pois através da catequese são impostas regras e leis morais. Além disso, os debates

8. To insist upon the strength of spiritual values in the solution of any convict, to oppose the generalized notion of Right or the stern notion of Duty, to set the notions of Love, Self-sacrifice and Co-operation, above and against the immediate and egotistic notions of happiness, in the individual as in the national and international spheres” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 80, trad. minha).

⁷² Ver o profícuo trabalho de pesquisa de Valéria Lamego que reúne as publicações de Cecília para o *Diário de Notícias* entre os anos de 1930 e 1933, nos quais Cecília milita pela introdução da Escola Nova no Brasil e se opõe à reinserção do ensino religioso nas escolas e a outras decisões tomadas pelo Governo de Getúlio Vargas na década de 1930.

⁷³ “Gandhi did not belong to his country only, but to all the countries. He was a teacher, a friend of humanity, who discovered that God is Truth and Truth is God, and wanted to share with all men the benefits of his insight” (MEIRELES. Gandhian Outlook and Techniques, p. 79, trad. minha).

⁷⁴ Cecília participou, sim, do grupo da revista *Festa*, mas a pesquisadora Leila V. B. Gouvêa nos revela que sua participação não foi ideológica. Apenas contribuiu com poemas; Leila aponta que ela guardava distâncias com relação a outros participantes de *Festa* e, ainda que as reuniões de estruturação da revista tenham acontecido na residência de Cecília, isso se deu mais ao fato de ser Correia Dias (seu marido, à época) um dos idealizadores do projeto gráfico de *Festa*. Segundo relato pessoal de Darcy Damasceno, revelado por Gouvêa, Cecília contou a Damasceno que, mesmo no início, não se filiou a grupos (nem ao de *Festa*), pois “a inspiração católica dos *espiritualistas* seria obstáculo a qualquer ingresso” (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 49, grifo Leila Gouvêa). Ver a reflexão completa de Leila sobre o assunto em GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 47-50.

sobre a formação do indivíduo e de sua personalidade e sobre as liberdades individuais gravitavam em torno de outro tema muito admirado pela autora: o da Fraternidade Universal. Neste terreno, o decreto do ensino religioso e posteriormente as aulas de Moral e Cívica, altamente nacionalistas, comprometiam, segundo Cecília, o pensamento universalista não sectário.⁷⁵

Apesar de Valéria Lamego não se referir diretamente às ideias de Gandhi, podemos dizer que o tema da Fraternidade Universal é também um legado do *Mahatma* para todo o mundo, conforme a própria Cecília afirmou.⁷⁶ Além disso, em seu discurso no seminário, ela interliga o problema da religião e da formação humana com as ideias de Gandhi:

O problema da formação moral (que é o verdadeiro problema da Educação) é colocado de lado, às vezes deixado para as possibilidades de instituições religiosas de toda crença. A ajuda familiar nessa tarefa tem sido quase impossível com o aumento das mulheres trabalhadoras. Por uma perspectiva estritamente pessoal, eu gostaria de apontar que as ações religiosas não são a solução; nós devemos manter em mente o fato do momento materialista que estamos vivendo e as inúmeras contradições entre os muitos credos religiosos – além das lacunas que existem entre os ensinamentos teóricos e as decisões práticas.

(...)

Na presente situação do mundo, parece que a educação é o campo onde a perspectiva de Gandhi terá sua melhor aplicação.⁷⁷

Dessa forma, penso que as ideias que Cecília praticava no Brasil, por meio da educação e da literatura (como ela mesma disse no mencionado discurso, que foi uma mulher das letras e da educação),⁷⁸ guardam ressonâncias com um pensamento que estava circulando no mundo à época de sua atuação, a saber, nesse caso, o pensamento de Gandhi.

Migrando, então, para o campo da literatura, pensando nos elos existentes entre a obra de Cecília e a Índia, farei uma apresentação de duas conferências inéditas escritas e pronunciadas por ela sobre Rabindranath Tagore e Sarojini Naidu.⁷⁹ Antes, porém, de abordar

⁷⁵ LAMEGO. *A farpa na lira*, p. 65.

⁷⁶ Ver a menção feita anteriormente de que Gandhi não pertenceu apenas ao seu país. Ele foi um defensor da humanidade de forma universal, sem barreiras religiosas, e ressoou sua mensagem pelo mundo. Ver MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 79.

⁷⁷ “The problem of moral moulding (which is the true problem of Education) is put aside, sometimes left to the possibilities of religious institutions of every creed. The help of the family in this task has become almost impossible with the emergence of the working woman. From a strictly personal viewpoint again. I wish to point out that religious action is not the solution; we should bear in mind the facts of the materialistic moment in which we are living and the numerous contradictions among the various creeds — also the gap that exists between theoretical teaching and practical decision (...) In the present world situation, it seems that education is the field where Gandhi’s outlook will have its best application” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 78-79, trad. minha).

⁷⁸ O trecho mencionado por Cecília, e traduzido anteriormente, segue assim: “Devido à minha dupla atividade nos campos de Educação e Letras, eu pude observar de perto muitos detalhes dessa crise (do mundo pós-guerra); uma delas sendo o crescente materialismo devido à ênfase internacional no bem-estar” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 77, trad. minha).

⁷⁹ Ambas as conferências me foram, gentilmente, cedidas por Valéria Lamego. Ela as obteve como parte de sua pesquisa, diretamente das mãos da filha de Cecília Meireles, Maria Fernanda. As conferências são uma

as relações entre Cecília, Tagore e Sarojini, faço uma apreciação de como Gandhi também apareceu em sua obra literária inspirando Cecília em uma criação que considero ser uma de suas obras primas: a “Elegia sobre a morte de Gandhi”.

A “Elegia” (como a chamarei nessa aproximação) já foi citada inúmeras vezes pelos pesquisadores da obra de Cecília, porém, não tenho notícia de uma apreciação mais detida sobre ela. Aliás, esse é um aspecto da crítica ceciliana, pontuado por Leila Gouvêa, de que “grande parte da fortuna ceciliana são textos desprovidos de abordagem analítica”.⁸⁰ Além disso, em uma breve entrevista, chamada de *flash*, para *O Cruzeiro*, em 1955, Cecília menciona duas grandes emoções que teve em vida e uma delas foi “quando viu a sua ‘Elegia a Gandhi’ traduzida em idiomas da Índia”.⁸¹ Ela também expressa essa emoção em carta à amiga Lúcia Machado de Almeida:

Envio-lhe, como prometi, a Elegia ao Mahatma. Teve uma sorte curiosa, êsse poema: foi traduzido, como lhe disse, em francês, inglês e espanhol. Da Unesco mandaram-no publicar numa revista do Líbano “Les cahiers de l’Est”. Um amigo meu publicou-a num jornal de Luanda. Isso quanto ao original e à versão francesa. A versão inglesa parece que vai sair numa “Memória” dedicada ao Mahatma; e foi mandada para a Índia. A versão espanhola creio que aparecerá na Argentina. *Só no Brasil não apareceu. Tive a impressão de que não havia aqui um ambiente para ela, como não o vi para Gandhi.* Enfim, V. me dirá como a encontra. Mas V. é um caso especial.⁸²

A declaração de que aqui, no Brasil, não havia ambiente para o poema e tampouco para Gandhi é, também, uma forma de dizer que a Índia em sua obra não era reconhecida por seus pares. Dilip Loundo atribui a essa elegia a notoriedade que Cecília ganhou entre os seguidores literatos do Mahatma. Apesar de a “Elegia” ter navegado até terras indianas, Loundo diz que a obra de Cecília ainda é amplamente desconhecida nos círculos literários da Índia.⁸³ Loundo transcreve uma passagem do escritor Krishna Kripalani, que conheceu Cecília pessoalmente e mencionou o privilégio de tê-la conhecido:

(...) pela elegia sobre Gandhi. De todos os poemas escritos sobre Bapu (Gandhi), esse foi o que mais me impressionou, não apenas devido ao seu mérito poético

preciosidade, digitadas à máquina, com correções feitas à mão por Cecília, e mostram o profundo conhecimento que a poeta tinha do assunto que tratava. Para esta pesquisa, esse material foi ímpar para esclarecer as sólidas relações entre Cecília Meireles e a Índia. Por isso, expressei meu agradecimento pela pesquisadora Valéria por compartilhar seu conhecimento e os documentos em questão.

⁸⁰ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 20.

⁸¹ Entrevista transcrita na edição de sua obra completa, em 1958 (MEIRELES. *Obra poética*, p. LXXVII).

⁸² MEIRELES. Carta de 29 de julho de 1948 à Lúcia Machado de Almeida, grifos meus.

⁸³ Isso seria aceitável se a obra de Cecília não fosse um tanto desconhecida nos círculos literários brasileiros também. Ver LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 153.

intrínseco, mas porque era um eco de nossa própria angústia, que repercutira a milhares de milhas de distância.⁸⁴

Assim, vamos ao texto:

Elegia sobre a morte de Gandhi

Aqui se detêm as sereias azuis e os cavalos de asas.
Aqui renuncio às flores alegres do meu íntimo sonho.
Eis os jornais desdobrados ao vento em cada esquina:
“Assassinado quando abençoava o povo”.

Na vasta noite, ouvi um pio triste, uma dorida voz de pássaro.
E, acordando, procurava um lugar longe e ininteligível.
Eras tu, então, que suspiravas, débil, no pequeno sangue final?
Eram teus ossos longínquos, atravessados pela morte,
ressoando como bambus delicados ao inclinar-se do dia?
Les hommes sont des brutes, madame.

Ó dias da Resistência, com as rocas fiando em cada casa...
Ó, Bandi Mataram nos pequenos harmônios, entre sedas douradas...
“O chá de Darjeeling, senhora, tem um aroma de rosas brancas...”
Ruas, ruas, ruas, sabeis quem foi morto além, do outro lado do mundo?
Sombrios intocáveis da terra inteira, – nem sabeis que devíeis chorar!

“Vós, Tagore, cantais como os pássaros que de manhã recebem alimento,
mas há pássaros famintos, que não podem cantar.”
E o vento da tarde abana os telegramas amargos. Os homens leem.
Leem com os olhos das crianças soletrando fábulas. E caminham.
E caminhamos! E o mais cego de todos leva um espinho entre a alma e o olhar.

São também cinco horas. E estou vendo teu nome entre mil xícaras.
Na curta fumaça de chá que ninguém bebe.
“Que queria este homem?” “Por que veio ao mundo este homem?”
— Eu não sou mais que a vasilha de barro amassada pelo Divino Oleiro.
Quando não precisar mais de mim, deixar-me-á cair.”⁸⁵

Deixou-te cair. Bruscamente. Bruscamente.
Ainda restava dentro um sorvo de sangue
Ainda não tinha secado teu coração, fantasma heroico,
Pequena rosa desfolhada num lençol, entre palavras sacras

O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil e não se cansa.
Acima de tudo, meus irmãos, a Não Violência
Mas todos estão com seus revólveres fumegantes no fundo dos bolsos.
E tu eras, na verdade, o único sem revólveres, sem bolsos, sem mentira
– desarmado até as veias, livre da véspera e do dia seguinte.

Les hommes sont des brutes, madame.
O vento leva tua vida toda, e a melhor parte da minha.
Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado.

⁸⁴ KRIPALANI *apud* LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 153.

⁸⁵ Vale lembrar Fernando Pessoa: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois / Que vem a chiar, manhãzinha cedo, pela estrada, / E que para de onde veio volta depois / Quase à noitinha pela mesma estrada. / Eu não tinha que ter esperanças – tinha só que ter rodas... / A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco... / *Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas* / E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco” (PESSOA. *Obra poética*, p. 214).

Estão prosternadas as mulheres da Índia, como trouxas de soluços.

Tua fogueira está ardendo. O Ganges te levará para longe,
Punhado de cinza que as águas beijarão infinitamente,
Que o sol levantará das águas até as infinitas mãos de Deus

Les hommes sont des brutes, madame.
Tu dirás a Deus dos homens que encontraste?
(uma cabrinha te acordará terna saudade, talvez).

O vento sopra os telegramas; oscilam as máscaras; os homens dançam
Eis que vai sendo carnaval aqui. (Por tôda parte.)
As vozes da loucura e da luxúria retesam arcos vigorosos.
O uivo da multidão reboia pelos mil planos do cimento.
Os santos morrem sem rumor, abençoando os seus matadores.
A última voz de concórdia retorna ao silêncio do céu.

Estão caindo as flores das minhas árvores, sinto uma solidão abraçar-me.
Chegam nuvens, nuvens como apressados símbolos.
O vento junta as nuvens, empurra tropas de elefantes.
Voai, povos, socorrei o esqualido santo que vos amou!

Descai pelos meus braços uma desistência de beleza e de heroísmo
Que correntes havia entre teu coração e o meu
Para que sofra meu sangue, sabendo o teu derramado?

O vento leva os homens pelas ruas dos seus negócios, dos seus crimes.
Leva as surpresas, as curiosidades, a indiferença, o riso.
Empurra cada qual para sua morada, e continua a cavalgar.
O vento vai levantar chamas rápidas, o vento vai levar cinzas leves.
Depois, há de escurecer. Vai se chorar muito. Vão ser choradas, enfim,
As lágrimas que andavas contendo, detendo em diques de paz.
Deus te dirá: “Os homens são uns brutos, meu filho.”
Basta de canseira. Vamos soltá-los, para que voltem ao caos, e o oceano ferva.
E partam, e regressem, e tornem a partir e a regressar.

Vem ver dêstes meus palácios azuis a batalha feroz dos erros.
É preciso voltar ao princípio. Eu também vou fechar os olhos.
Por isso ordenei que te quebrassem com violência.
Não há mais humanidade para ter-te a seu serviço.
Exala comigo teu sôpro. Até podermos outra vez abrir os olhos.
Quando os homens chamarem por nós”.

O vento está dispersando as falas de Deus entre as mil línguas do fôgo.
Entre as mil rosas de cinza dos teus velhos ossos, Mahatma.⁸⁶

Krishna Kripalani mostrou bem o impacto causado ao ler essas palavras vindas de uma brasileira,⁸⁷ que, a essa altura, sequer havia ido à Índia; o que é, ao menos, honroso, para não dizer espantoso, aos leitores indianos e de qualquer nacionalidade.

⁸⁶ Tenho usado, na maior parte das vezes, a edição da obra completa de 2001, organizada por Antonio Carlos Secchin. No entanto, para este poema, uso a versão da obra completa de 1958 porque há um erro na transcrição de 2001. Nesta (de 2001), a “Elegia sobre a morte de Gandhi” faz parte do apanhado de poemas ao qual se deu o nome de *Dispersos*. Na edição de 1958, chamou-se *Poemas Inéditos*. MEIRELES. *Obra poética* [do livro *Poemas Inéditos*], p. 976.

⁸⁷ KRIPALANI *apud* LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 153.

Início a aproximação com o poema por meio de dois versos que podem ser considerados como pergunta fundante desta tese, em palavras poéticas: “Que correntes havia entre teu coração e o meu / Para que sofra meu sangue, sabendo o teu derramado?”

Tal pergunta não encontrará resposta específica no poema, uma vez que ele carrega mais questionamentos que respostas, mas intento, neste estudo, ressaltar algumas dessas correntes que ligaram Cecília ao país de “Gandhiji”.⁸⁸ De forma geral, a “Elegia” entrelaça dois campos do conhecimento expressados por Cecília: um conhecimento cultural, que é de Gandhi como homem histórico e de seu impacto na cultura indiana, e outro é o conhecimento filosófico que atribui a este homem a qualidade de santo, que o universaliza. Cecília funde essas instâncias, histórica e filosófica, e tece um bordado ao mesmo tempo trágico e inspirador.

No aspecto formal, o poema pode ser um forte exemplo das investidas experimentais que Cecília apresenta em sua obra. Ora, um dos argumentos de parte de sua crítica é a de que a obra cecilianiana carece dos experimentalismos de linguagem, tão caros ao modernismo.⁸⁹ Na “Elegia”, temos um tom quase baudelairiano de prosa,⁹⁰ versos livres e rimas ausentes, o uso das aspas para indicar falas dentro do poema (que é um recurso bastante informal de linguagem), o uso de um verso em francês, que dá o mote para o salto final do poema, por meio da fala de Deus a Gandhi. Há, apesar da informalidade que o poema alcança em alguns momentos, um tom solene e grave, profundamente lírico. Existe uma respiração no poema, um lançar-se para fora, para as ruas, com a rapidez do vento; e um mergulho para o solitário recôndito da consciência e das reflexões. Consideremos as quatro primeiras estrofes, iniciando-se no verso “Aqui se detêm as sereias azuis e os cavalos de asas” até “E caminhamos! E o mais cego de todos leva um espinho entre a alma e o olhar”.

Até o verso “O chá de Darjeeling, senhora, tem um aroma de rosas brancas...”, há um ritmo que, mesmo indagativo, flui em um compasso alongado, talvez lento. Quando chegamos

⁸⁸ *Ji* é um sufixo utilizado na Índia para tratar com honra aquele ou aquela ao qual ele está atrelado. No seminário aludido anteriormente, “Gandhiji” foi o termo utilizado pela maioria dos participantes para se referir a Mohandas Karamchand Gandhi. *Bapu* (termo utilizado por Kripalani) é mais afetivo e próximo.

⁸⁹ Miguel Sanches Neto, por exemplo, considera Cecília Meireles, em seu contexto, como “moderna”, ainda que não “modernista”, devido, entre outras coisas, à falta de experimentalismos em sua poética (SANCHES NETO. Cecília Meireles e o tempo inteiro, p. 14-15). Concordo com ele que os experimentalismos poéticos do Modernismo não foram aderidos por Cecília com obstinação, mas há, certamente, um nível de experimentalismo em sua obra. Muitos a aproximam do surrealismo. Ver, entre outros, o poema “Gargalhada”, do livro *Viagem* (MEIRELES. *Poesia completa* [do livro *Viagem*], p. 244), e a crônica “Cheguei em Belo Horizonte”, de *Crônicas de Viagem*, v. 1 (MEIRELES. *Cheguei a Belo Horizonte*, p. 203).

⁹⁰ Em seu estudo, Leila Gouvêa também menciona algumas vezes a ressonância baudelairiana na poética de Cecília (“a flor perversa com ressonância baudelairiana”). Ver GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 45).

ao verso “Ruas, ruas, ruas, sabeis quem foi morto além, do outro lado do mundo?”, a velocidade muda e os questionamentos são mais incisivos. O uso da repetição dos erres em “ruas, ruas, ruas” e, no verso seguinte, a frequência de “s” (sombrios, intocáveis, sabeis, devíeis) empurra nossa leitura com pressa. É válido enfatizar que o tom de indignação do poema, advindo de tantas perguntas sem resposta, rompe um pouco com a inclinação mais reflexiva ceciliana de fazer poesia. E esse rompimento é advertido logo nos dois primeiros versos: “Aqui se detêm as sereias azuis e os cavalos de asas / Aqui renuncio às flores alegres do meu íntimo sonho.” É como se houvesse um aviso de que a partir daquele momento (devido à gravidade do acontecimento), a mitologia (sereias azuis e cavalos de asas), as flores alegres e o sonho fossem barrados do fazer poético habitual da autora, dada a crueldade da realidade desdobrada nos jornais. Assim, também, fica justificado o tom informal, mais afeito às ruas do que aos céus, que o poema abarca. Ainda assim, a mão da *poiésis* é ceciliana e, como tal, a renúncia anunciada é, somente até certo ponto, cumprida. Ainda que sem o apelo às sereias azuis, aos cavalos de asas e à alegria (representada pelas flores alegres), o poema não contempla apenas a tragicidade do assassinato de Gandhi. Ao construir-se, como dito, existem as instâncias do homem histórico e do homem santo, que se transformou num mito representativo do pacifismo mundial. Há, dessa forma, um homem mítico, também. Ao mostrar a desumanidade de um mundo “desmoronado”, há, concomitantemente, a exposição de um caminho possível de paz (“Acima de tudo, meus irmãos, a não violência”) para o qual Gandhi aponta.

Em algumas brechas do poema, Cecília deixa entrever o conhecimento que ela cultivou sobre a história e a cultura indianas. Quando ela questiona o poeta Tagore, num ato de profunda indignação: “Vós, Tagore, cantais como os pássaros que de manhã recebem alimento, / mas há pássaros famintos, que não podem cantar”, ela mostra conhecer bem do que estava tratando. Conforme nos mostra Dilip Loundo:

Uma passagem curiosa da “Elegia sobre a morte de Gandhi” testemunha o conhecimento detalhado da poeta sobre o relacionamento entre Tagore e Gandhi. Já assinala a clareza com que ela distinguia o caminho espiritual de cada um – Deus enquanto experiência mística e transcendental para Tagore; e Deus enquanto Verdade, aqui e agora, para Gandhi – e o reconhecimento de que ambas as posturas constituíam expressões legítimas da diversidade que faz da Índia a civilização resiliente que conhecemos.⁹¹

Nesse sentido, cada poema em que Cecília abordou, diretamente ou não, a Índia, é um texto com o qual podemos aprender sobre o país. Por exemplos como esse, pode-se afirmar

⁹¹ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 153-154.

que o olhar ceciliano para a Índia não reafirmou aquele comum olhar de exotismo que se lança aos países orientais. Assim, a postura de Cecília se diferencia daquela que Edward Said (2007) chamou de “orientalismo”, que seria, em breves linhas, um modo ocidental de inventar o Oriente, misturá-lo num bloco único e deixá-lo, dessa forma, sempre como um outro inatingível e incompreensível.⁹² E, aqui, faz-se oportuno mencionar o verso “Sombrios intocáveis da terra inteira, – nem sabeis que devíeis chorar!”, que denota também uma apreensão consistente daquela cultura. Os “intocáveis”, como são vulgarmente chamados aqueles que não pertencem a nenhuma casta, foram sistematicamente excluídos da sociedade indiana e Gandhi foi um defensor das igualdades de direito para todos, incluindo os intocáveis. No seminário abordado, Cecília diz sobre a identificação de Gandhi com os intocáveis, com as diferentes castas e religiões.⁹³ Nesse verso, ainda, ela dá um salto para uma comparação um tanto crítica das sociedades do mundo, pois os intocáveis são os sombrios seres (aqueles que passam invisíveis) da terra inteira, afirmando, assim, que, mesmo os países não divididos por castas têm os seus “intocáveis”. Estes, por sua vez, de tão invisíveis e inadequados à sociedade, nem sabem que devem chorar a morte daquele que os tentou reconhecer e valorizar. Ainda outra possibilidade de conhecer o país de Gandhi por meio da escrita de Cecília, no poema em questão, aparece em versos como estes:

O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil e não se cansa.
Acima de tudo, meus irmãos, a Não Violência
Mas todos estão com seus revólveres fumegantes no fundo dos bolsos.
E tu eras, na verdade, o único sem revólveres, sem bolsos, sem mentira
– desarmado até as veias, livre da véspera e do dia seguinte.

É contemplada, nessa estrofe, como não poderia faltar, a questão da não violência, *ahimsa*, preconizada por Gandhi e levada às últimas consequências no processo de independência da Índia como colônia inglesa. Além desse dado mais reconhecido, ela descreve o homem Mahatma Gandhi quando menciona que ele era o único sem revólveres e *sem bolsos*, fazendo menção aos trajes de Gandhi, clássicas calças indianas chamadas de *doti*, que, em outro verso, são singelamente mencionadas pela descrição de Gandhi como uma “pequena rosa desfolhada num lençol”. E, nesse ponto, do homem histórico chega-se ao homem santo por um aspecto caro à tradição indiana que é a renúncia: “sem revólveres”,

⁹² Ver *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward W. Said (SAID. *O Oriente como invenção do Ocidente*).

⁹³ “(...) his identification with the untouchables, with the different castes and religions”. “sua identificação com os intocáveis, com as diferentes castas e religiões” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 79).

“desarmado até as veias”. Esse dado é de grande importância porque é isso que faz com que o esquálido homem seja chamado de santo. Pela renúncia, ele transformou-se em alguém “livre da véspera e do dia seguinte”, ou seja, aquele que se liberta do passado e do futuro, está livre do que se chama a roda de *samsara*, o ciclo de repetidos nascimentos.⁹⁴ Esses repetidos nascimentos são mencionados na “Elegia”, em outros versos: “Vamos soltá-los, para que voltem ao caos, e o oceano ferva. / E partam, e regressem, e tornem a partir e a regressar.” Nesse sentido, o poema aborda um aspecto filosófico da tradição hindu. E é dessa forma que vai sendo construído o entrelaçamento da história da Índia e de sua filosofia. Gandhi não é elevado ao nível de santo apenas como eco das manchetes de jornal, como ficou comum afirmar, após sua morte. Ele galga este lugar no poema. Existe uma costura, sem ponto falso, que apronta o tecido de forma que se possa afirmar: “Os santos morrem sem rumor / abençoando seus matadores. A última voz de concórdia, retorna ao silêncio dos céus.”

Além da temática da não violência gandhiana, o poema deixa entrever outro tema importante para a obra de Gandhi. A questão do universalismo, a proposta de união pacífica entre as nações, ainda que resguardados os traços culturais, religiosos, legais, componentes de cada povo. Quando a voz lírica reconhece o espaço vazio deixado pela morte de Gandhi, como expresso no verso “o vento leva sua vida toda e a melhor parte da minha”, percebe-se a forte ligação que havia entre o pensamento gandhiano e ceciliano. E essa ligação se mostra pela via do pensamento universal: “Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado.”⁹⁵ A menção às bandeiras pode estar relacionada, mais aparentemente, à cada nação e sua identificação com o símbolo da bandeira, como também o termo bandeira pode estar mais sutilmente relacionado aos sectarismos da sociedade e suas bandeiras específicas de atuação. Menciono, por exemplo, a bandeira do feminismo, que Cecília não levantou, pelo que é, por vezes, julgada.⁹⁶ Da forma como percebo a relação de Cecília com as “bandeiras” de seu momento, penso que o modelo de valores universais preconizado por Gandhi a acompanhou em diversas áreas de atuação. Eu a vejo como uma voz feminina, que fez rastro para outras mulheres, e atuou com resistência num mundo intelectual hostil e masculino; porém, sem a expressão mais ruidosa da qual o movimento feminista lançou mão,

⁹⁴ Essas temáticas da filosofia hindu serão abordadas com maior dedicação no Capítulo 2.

⁹⁵ Vale lembrar uma passagem, mencionada anteriormente, do Seminário sobre Gandhi em que Cecília diz que ele não pertenceu apenas à Índia, mas ao mundo todo: “Gandhi não pertenceu apenas ao seu país, mas a todos os países. Ele foi um professor, um amigo da humanidade” (MEIRELES. Third Session: Madame Cecília Meireles, p. 79).

⁹⁶ De forma mais latente, penso em um argumento de Ana Cristina Cesar, no livro *Crítica e Tradução*, com relação à Cecília e Henriqueta: “acho importante pensar na marca feminina que elas [Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa] deixaram, sem, no entanto, jamais se colocarem como mulheres” (CESAR. *Crítica e tradução*, p. 228).

legitimamente, para se firmar.⁹⁷ A menção aos uniformes, no verso citado anteriormente, segue no mesmo sentido. O uniforme, de forma estante, pode referir-se ao militarismo de um mundo recém-saído da Segunda Grande Guerra. Sabemos que o poema é do início de 1948, e o mundo estava diretamente impactado pelos efeitos e resultados de anos de guerra. Não utilizar uniformes dá a entender uma atitude de despir-se daquilo que caracteriza os seres que provocam as guerras (e Gandhi leva isso às últimas consequências, vestindo-se com um “lençol”). “Só alma no meio de um mundo desmoronado”. A alma, *atman*, em sânscrito, nessa altura do poema, nos dá a primeira informação que será amarrada com a revelação do nome *Mahatma*, no último verso. Quer dizer, num mundo desmoronado, há, ainda, algo que nos une enquanto seres humanos (apesar da categórica afirmação de não haver mais humanidade no mundo), e esse ponto de unificação não se dará por meio “das coisas do mundo”, de bandeiras e uniformes, e, sim, para repetir o termo utilizado por Cecília, de valores espirituais.

Outro ponto abordado pelo poema que mostra traços culturais da Índia é a menção feita ao rio Ganges e ao ritual de cremação daquela cultura, que aparece nos versos: “Tua fogueira está ardendo. / O Ganges te levará para longe, / Punhado de cinza que as águas beijarão infinitamente, / Que o sol levantará das águas até as infinitas mãos de Deus.”

Contempla-se, assim, o ritual de queimarem-se corpos em fogueiras acesas às margens do rio Ganges, acreditando-se que tanto a fumaça das fogueiras quanto as cinzas jogadas no rio serão conduzidas para os céus. Nesse sentido, o poema mostra a receptividade “dos céus” a Mahatma Gandhi.⁹⁸ Receptividade que culminará com o “convite” do próprio Deus para que Gandhi junte-se a ele, numa “fala” contundente que expressa a degradação da sociedade em questão: “não há mais humanidade para ter-te a seu serviço.”

Por fim, sem pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de leitura que o poema oferece, ressalto a simbologia do vento como articulador do movimento que o poema faz das

⁹⁷ Há uma declaração de Cecília Meireles dada em entrevista ao jornal de Goa, *Diário da Noite*, quando a escritora estava no país oriental, que chama à atenção. São inúmeros os comentários que escapam da obra da autora mostrando a relevância que a questão das mulheres tinha para ela: “simpatizei muito com o seu jornal, além de outros motivos, pelo fato de trazer à testa o nome de uma mulher”. Entrevista inserida no livro *Travelling and Meditating* (LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 271).

⁹⁸ Em uma de suas crônicas de viagem, Cecília explicita essa acepção sobre o rio Ganges: “Na verdade, o Ganges não é um deus, mas uma ninfa, como se lê no velho texto do Ramáyana. A simples informação geográfica de um rio que nasce no Himalaia e vai desaguar na baía de Bengala, depois de receber muitos afluentes nas longas milhas do seu percurso – nada tem a ver com a sua verdadeira biografia. E quem não a conhecer não pode associar a estas águas a virtude purificadora que se lhes atribui, nem entender como para tanta gente o supremo bem é mergulhar no lodo das suas margens, que limpam de todos os pecados, ou *ter as cinzas atiradas à sua correnteza, depois da morte, quando se abandona o triste corpo cremado, como um vestido gasto, e se sobe para os palácios de Deus em puro espírito desprendido* (MEIRELES. *Do Ganges a Tagore*, p. 257, grifos meus).

ruas até os palácios azuis de Deus. O vento, na simbologia hindu é *Vayu*, “é o sopro cósmico e o Verbo; é o soberano do domínio sutil, intermediário entre o Céu e a Terra”.⁹⁹ No poema, o termo aparece dez vezes; desde a primeira até a última estrofe, é o vento que movimentava os acontecimentos corriqueiros: desdobra os jornais, abana e sopra os telegramas, vem e vai da Índia ao Brasil, levando a notícia amarga da morte e, ao mesmo tempo, contemplando um aspecto mais subjetivo desse elemento físico, é o vento que junta as nuvens e empurra tropas de elefantes, que empurra os homens para sua morada e se eleva até as portas do céu, carregando as cinzas do Mahatma (“vai levantar chamas rápidas / vai levar cinzas leves”). Finalmente, num nível de subjetivação total, o vento é transformado em sopro (divino) quando ele dispersa as falas de Deus entre mil línguas do fogo (da fogueira de Gandhi) e entre as mil rosas de cinza; a mesma rosa que outrora fora uma rosa encarnada num lençol, entre palavras sacras.

A respiração do poema, que mencionei inicialmente, pode ser, por vezes, acelerada, e por outras, mais compassada, conforme dito. Nos dois últimos versos, no entanto, a respiração se revela como uma expiração. Um último suspiro: “O vento está dispersando as falas de Deus entre as mil línguas do fogo. / Entre as mil rosas de cinza dos teus velhos ossos, Mahatma.”

É como se as cinzas simbolizassem o último elemento físico vinculado ao corpo de Gandhi como homem histórico. A expiração em forma de rosas de cinza espalha, por meio do vento, essas partículas quase imateriais do corpo de Gandhi por toda parte, numa simbologia de viver para além da morte. A revelação do nome, *Mahatma*, ao final, após a vírgula, exala o último sopro dessa existência do homem Mohandas Karanchand Gandhi. Porém, é *Mahatma* que se escolhe para denominá-lo. *Atman*, segundo a tradição hindu é a alma divina que existe em cada ser existente no universo, e essa alma é da mesma natureza da alma divina e imaterial que engloba os seres, denominada *Paratman*.¹⁰⁰ *Maha* quer dizer grande. *Mahatma* é a grande alma, que se sabe universal, mesmo sendo individual.

Apesar da morte do homem histórico, sua memória se estende pelos seus feitos e pelos poemas que foram feitos a partir dela.

⁹⁹ Não apenas na mitologia hindu o vento é símbolo de sopro, no sentido de sopro divino. A mitologia ocidental cristã também abarca esse sentido. No entanto, além desse aspecto mais reconhecido, o vento é assimilado às qualidades de instabilidade e inconstância. Por ser uma força ligada aos Titãs, segundo a mitologia grega, o vento tem potencial de violência e cegueira (CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 935-936).

¹⁰⁰ Esse ponto também será abordado posteriormente no Capítulo 2.

1.1.3 Um retrato de Cecília Meireles por meio de Rabindranath Tagore

“Um retrato de Rabindranath Tagore” foi o título de uma conferência escrita por Cecília Meireles sobre Rabindranath Tagore.¹⁰¹ A relação da poeta brasileira com o poeta indiano já foi motivo de algumas pesquisas que se seguem essa linha de trabalho. O artigo “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”, de Dilip Loundo, talvez, seja o texto inaugural sobre essa relação. A abordagem de Loundo, dentro da temática ampla que é a relação de Cecília com a Índia, evidencia a ressonância da obra (não só literária) de Tagore na obra ceciliana. Outro texto que se demora um pouco mais na relação entre Cecília e Tagore é o artigo de Gisele de Oliveira intitulado “A ‘pastora das nuvens’ e o ‘Sol’: Cecília Meireles em diálogo com Rabindranath Tagore e o pensamento indiano em prosa e poesia”.¹⁰² Uma vez que esses textos já estão disponíveis, escolho não os abordar diretamente e, ainda que sua leitura me tenha trazido conhecimento sobre o assunto, pretendo me ater à conferência mencionada, por ser um texto de Cecília Meireles pouco circulado.

Nesse texto sobre Rabindranath Tagore, Cecília costura a biografia do autor com citações de seus textos poéticos, enfocando as mudanças vividas por Tagore e que ficaram perceptíveis por meio de sua obra. Diferentemente da conferência sobre Sarojini Naidu, em que Cecília efetivamente traduz os poemas de Sarojini, na conferência sobre Tagore, a autora menciona que utiliza os textos traduzidos por Abgar Renault e Guilherme de Almeida. Isso nos mostra um diálogo literário estabelecido entre esses poetas tradutores de Tagore (Cecília, Guilherme de Almeida e Abgar Renault) e uma deferência ao trabalho de seus pares.¹⁰³

Pela escolha de estruturação do texto, que entrelaça a vida e a obra de Rabindranath Tagore, percebo que Cecília atribuía grande valor às experiências vividas, especialmente as infantis, como fonte de nutrição da obra poética:

¹⁰¹ Conferência mencionada anteriormente, que me foi gentilmente cedida pela pesquisadora Valéria Lamego. O documento é datilografado com correções aertos feitos à mão por Cecília. Constam de algumas notas de rodapé, porém, não consta a data de escrita. Sabemos, entretanto, que a conferência “Um retrato de Rabindranath Tagore” foi publicada nos *Cadernos Brasileiros*, em 1961, provavelmente, junto com as comemorações do centenário do poeta indiano. Esse também é o ano que Cecília publica grande parte das traduções que realizou de Tagore e, em 1962, publica do romance *Çaturanga*. Para esta tese, não tive acesso ao texto publicado nos *Cadernos Brasileiros*, assim, utilizo, para as citações e referências, a conferência datilografada e manuscrita que me foi cedida.

¹⁰² Artigo publicado no livro *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade*, 2014, p. 93-125. Além dos textos mencionados, há a dissertação que defendi em janeiro de 2014, na qual abordo as relações de Cecília Meireles com a Índia, dando enfoque à autora como tradutora de Rabindranath Tagore.

¹⁰³ O contato com Abgar Renault foi citado em carta à Lúcia Machado de Almeida, na qual ela menciona que Abgar Renault lhe solicitara quatro conferências, que ela iria ministrar em Minas, ao que parece, sobre o *Romanceiro da Inconfidência*, que estava em processo de produção: “Abgar combinou que eu iria em janeiro-fevereiro. Quando esteve aqui, telefonou, combinámos tudo, e marcamos encontro para uma decisão final” (MEIRELES. Carta de 20 de dezembro de 1948 à Lúcia Machado de Almeida).

Algumas lembranças desses primeiros tempos ficaram registradas em seus escritos, sob forma quase biográfica; mas os tempos que se sucederam, sua juventude apaixonada, sua inspiração de poeta, cada atitude sua diante do mundo e dos homens, sua maturidade radiosa, sua sabedoria final estão de tal modo evidentes em cada poema dos seus inúmeros livros que todos eles formam, na verdade, como um retrato de palavras, um retrato de versos, refletindo a imagem do poeta em cada página.¹⁰⁴

Cecília atribui algumas escolhas do poeta às suas vivências infantis: por exemplo, a dedicação de Tagore à educação, sugere a poeta, pode ser advinda de sua malograda experiência nos anos escolares. É conhecido o fato, entre os interessados por Tagore, de que, em sua infância, ele era mantido num círculo de giz, feito por um dos servos de sua família, que funcionava como um reduto invisível, do qual o menino não podia sair. Além disso, Tagore fala sobre a desilusão que a escola convencional lhe causava.

Assim como Cecília avalia a obra do poeta, interligando-a com as vivências de sua infância, ela também o faz com relação à sua própria obra:

Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar da sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu. Já principiei a narrativa dessa infância num pequeno livro de memórias, aparecido numa revista portuguesa, com o título “Olhinhos de gato”. Mas há muito para contar. Tudo quanto, naquele tempo, vi, toquei, senti, – perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível.¹⁰⁵

Ainda analisando o impacto da infância do poeta oriental sobre sua obra, outro aspecto da vida biográfica de Tagore que ressoa em seus textos e em sua visão de mundo é a decisão de não seguir o caminho do ascetismo como um meio de ascensão espiritual. Cecília Meireles atribui essa escolha, provavelmente, à memória de um pai ausente, dedicado ao caminho do espírito e, por isso, renunciante à família:

(Rabindranath Tagore) não se deixa seduzir pelo ascetismo, atitude tão generalizada na Índia, principalmente no seu tempo. É possível mesmo que da infância tivesse guardado uma saudade do pai ausente, do pai entregue a seus exercícios espirituais, para preferir e proclamar em seus versos a devoção do trabalho entre os homens, da participação nestes duros jogos da vida a que Deus comparece com prazer.¹⁰⁶

Referindo-se à direção contrária ao ascetismo, Cecília enfatiza a escolha de Tagore de encontrar o aspecto divino das coisas do mundo, no mundo, e não por meio de sua renúncia

¹⁰⁴ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 1.

¹⁰⁵ MEIRELES. *Obra poética*, p. LXXII.

¹⁰⁶ TAGORE *apud* MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 6.

ou do treinamento de abstenção dos sentidos, o que afasta o renunciante da vivência cotidiana por meio da visão, tato, paladar, olfato e audição. Cecília seleciona um texto de Tagore:

“Não, nunca hei de fechar as portas dos meus sentidos. As delícias da vista e do ouvido e do tato hão de conter em si a tua delícia. / Sim, tôdas as minhas ilusões hão de arder num clarão de alegria, e todos os meus desejos hão de amadurecer em frutos de amor.”¹⁰⁷

Essa entrega ao mundo e, ao mesmo tempo, a busca pela espiritualidade, o que, comumente, representariam caminhos opostos na tradição da Índia, me parece ser um traço também marcante da obra de Cecília Meireles. É acertado dizer que, assim como para Tagore, a literatura para Cecília Meireles representa um caminho de busca espiritual, de autorreflexão. A obra cecilianiana é versada nas coisas do espírito. Porém, é igualmente acertado dizer que não há renúncia ao mundo. É como se a linguagem cecilianiana divinizasse o cotidiano: “as delícias da vista e do ouvido e do tato hão de conter em si a tua delícia.” O distanciamento ou ausência do mundo, observado por alguns críticos¹⁰⁸ com relação à obra cecilianiana, deve ser reconsiderado. Não digo ignorado, mas é importante, a essa altura dos estudos sobre Cecília, relativizar alguns aspectos e tratá-los de forma mais complexa do que tem sido feito até aqui. Os versos de “Poema do regresso”, que faz parte do livro *Poema dos Poemas*, considerado parte da obra imatura da autora,¹⁰⁹ nos dá essa noção: “Eleito, Eleito, ó meu Eleito, / mas então, / era aqui embaixo que estavas?”¹¹⁰

Por meio desses versos, capta-se a ideia de que o encontro com Deus, o divino, o Eleito,¹¹¹ dá-se “aqui embaixo”, no cotidiano, no mundo captado pelos nossos sentidos. Essa perspectiva de Deus, se considerarmos a tradição cristã veiculada pelas instituições, afina-se mais com a tradição da Índia, na qual, por exemplo, pode-se conceber um santo como Mahatma Gandhi, conforme foi apontado anteriormente.

Cecília diz que Tagore é um amoroso da vida: “Não é um asceta que fala, mas um amoroso da vida, um amoroso de Deus, que ama os próprios sofrimentos e os transfigura, na

¹⁰⁷ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 9.

¹⁰⁸ BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 13.

¹⁰⁹ Utilizo a expressão cunhada por Leila V. B. Gouvêa, que foi quem se dedicou a trazer à luz um estudo crítico sobre os três primeiros livros de Cecília Meireles. O termo obra imatura se deve ao fato da própria Cecília ter retirado seus três primeiros livros (*Espectros*, *Baladas para el Rey* e *Poema dos Poemas*), da obra completa, publicada em 1958 (MEIRELES. *Obra Poética*). Ver GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 25-47.

¹¹⁰ MEIRELES. *Poesia Completa* (de *Poema dos Poemas*), p. 82.

¹¹¹ Há uma passagem de Leila Gouvêa que questiona a genealogia dessa busca espiritual que aparece na obra cecilianiana “rumo ao ‘Eleito’ de natureza divina – cuja genealogia transcendental, entretanto, jamais se esclarece: seria Deus? Seria Cristo? Seria Buda? Ou o inteligível platônico?” (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro em Cecília Meireles*, p. 40).

sua visão profunda, compreendendo-os com a sabedoria da sua alma.”¹¹² Quisera eu ter escrito uma passagem tão clara sobre a obra ceciliana. Quando leio esse trecho que ela dedica a Rabindranath, penso que, igualmente, o texto pode ser dedicado à sua própria obra. Eu a chamaria de “amorosa da vida”, aquela que transfigurou a dor e o sofrimento em linguagem, trazendo uma visão mais ampliada das coisas do mundo. Nesse aspecto, não estou sozinha em afirmar que a transfiguração é um dado importante na obra ceciliana, assim como na de Tagore. Leila Gouvêa dedica todo um capítulo a essa temática, “Transfigurações do Real”,¹¹³ e analisa em profundidade alguns poemas, mostrando como, na lupa ceciliana, o real precisa ser transfigurado para ser compreendido, conforme ela o apresenta. A própria Cecília, em entrevista constante da “Notícia Biográfica”, publicada em sua *Obra Poética*, de 1958, nos diz que a poesia é o grito, mas transfigurado.¹¹⁴

Da maneira como tenho me apropriado da obra de Cecília, penso que as três personalidades indianas contemporâneas à poeta brasileira, a saber, Mahatma Gandhi, Rabindranath Tagore e Sarojini Naidu, afetaram de forma bastante efetiva tanto a formação do pensamento ceciliano sobre a vida, como a obra literária da autora. Dilip Loundo nos diz que

um olhar mais atento sobre o relacionamento de Cecília Meireles com Rabindranath Tagore e Mahatma Gandhi é de especial importância, uma vez que nos permite enxergar, com mais clareza, o caráter multidimensional de sua parceria com a Índia.¹¹⁵

É no ideário indiano, por exemplo, que Cecília encontra correspondência para a concepção do que ela entende como sendo o ofício do poeta. Para ela, poetar não podia ser um “versejar fútil”:

Porque estes orientais têm pela Poesia um respeito análogo ao que se costuma ter pela religião. A Poesia não é um versejar fútil: é uma iluminação interior, uma espécie de santidade e de profetismo. A palavra do Poeta não é uma habilidade superficial, um diletantismo, – e sim um exemplo, uma revelação, um ensinamento através de sons e ritmos... Que alegria, respirar num país onde ainda se pensa desse modo! Que esperança de vida! Que renovação de fé na humanidade!¹¹⁶

¹¹² MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 9.

¹¹³ Ver GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro em Cecília Meireles*, p. 65-92.

¹¹⁴ Esse comentário sobre poesia irá aparecer no próximo assunto que trataremos, com relação à figura do poeta. (MEIRELES. *Obra Poética* [Notícia biográfica], p. LXXVIII).

¹¹⁵ Nesse trecho, Loundo não menciona Sarojini, mas, ao longo de seu artigo, ele aponta a importância do diálogo que Cecília Meireles estabeleceu com Sarojini Naidu (LOUNDO. *Cecília Meireles e a Índia*, p. 145).

¹¹⁶ MEIRELES. São belos, estes dias, p. 266.

Nessa crônica, intitulada “Um dia em Calcutá...”, Cecília menciona uma visita feita à Biblioteca Nacional, onde está abrigada a obra literária e pictórica de Rabindranath Tagore. Por isso, a poeta visitante dedica-se a falar sobre a imagem do poeta no Oriente. Em outra crônica, “São belos, estes dias...”, Cecília afirma que é preciso vir ao Oriente

para se ver a importância atribuída às palavras dos poetas. É bem verdade que estes poetas do Oriente, quer os antigos, quer os de hoje, estão sempre com os olhos muito acima dos temas que dão renome à maior parte dos seus colegas ocidentais. Aqui, o poeta é, verdadeiramente, uma criatura de eleição, um inspirado, um mensageiro de avisos sobre-humanos. Neste mundo, banhado de filosofia e misticismo, não há lugar para a pequena confiança do poeta do Ocidente, com problemas sentimentais, que aqui se despoja de toda sua amargura, como quem de repente perdesse o peso, e se encontrasse a levitar, magicamente.¹¹⁷

A postura de Tagore frente a seu próprio fazer poético é afinada com essa visão. De acordo com Cecília, Tagore “põe-se como poeta a serviço de Deus”.¹¹⁸ E Tagore, em sua obra, foi além. A literatura, para ele, era um meio de encontro com o divino. Era um caminho de chegada até Deus. E o encontro com Deus podia ser consumado por meio da morte, que foi cantada e esperada por ele como um portal para o reencontro com sua natureza divina. Cecília explora esse aspecto da literatura de Tagore, e nos vai mostrando, por meio de seus poemas, como o mundo, para o poeta indiano, foi perdendo seus encantos, e sua busca por aquele que “não tem nome nem formas”,¹¹⁹ ou pelo “Rei dos reis”,¹²⁰ amplia-se intensamente até se completarem seus 80 anos de vida.

Além de observar essa concepção de poeta por meio da obra de Tagore, percebo também que a obra de Cecília nos oferece argumentos para afirmar que a poeta mantinha uma visão semelhante a essa sobre o fazer poético, o que ela expôs por meio de suas crônicas. Não raro, a crítica detectou esse aspecto mais “sublimado” de fazer poesia e logo retirou da obra de Cecília o encontro com o cotidiano e com o “mundo”. A alcunha de “pastora das nuvens” ganhou contornos para definir sua obra. É possível entender a dificuldade que enfrentou a crítica contemporânea à Cecília Meireles em perceber a complexidade da visão que ela nutria sobre poesia. Esse vínculo com um entendimento de poesia oriundo de um lugar como a Índia, por exemplo, certamente, impediu uma compreensão mais acertada do fazer poético ceciliano, e logo impôs-se o rótulo do distanciamento e da sublimação relacionados à obra ceciliana. Com isso, houve também o afastamento e certa marginalização do seu modo de

¹¹⁷ MEIRELES. São belos, estes dias, p. 212.

¹¹⁸ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 6.

¹¹⁹ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 10.

¹²⁰ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 2.

fazer poesia, uma vez que ele não se comunicava diretamente com as linhas mais estanques do momento. Num rompante, Oswald de Andrade nos vai dizer:

A sra. Cecília Meireles é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravanca o livre tráfego da poesia. Com sua celebridade madura, continua a fazer o mesmo verso arrumadinho, neutro e bem cantado, com fitinhas, ou melhor, com fitinhos e bordados. Sem dizer nada, sem transmitir nada. Mesmo sem sentir nada.¹²¹

Ainda que “atravancando o livre tráfego da poesia” brasileira, não é possível afirmar que a sra. Cecília Meireles fizesse poesia oriental; ela não copiava seus pares indianos. Ela nutria-se do modo de pensar deles, de seu entendimento sobre poesia, e o reverberava na sua língua, no seu próprio modo de fazer e entender poesia. Cecília foi uma aguçada observadora da vida e do mundo, uma dedicada e detalhista recolhadora das pedras do cotidiano, dos cristais do cotidiano; havia assuntos da ordem do dia em sua obra, mas havia, também, um tratamento diferenciado da linguagem. De acordo com a própria:

(...) é evidente que, desde 1920, com o chamado modernismo, o interesse voltou-se para a expressão, livre da forma. O movimento dessa alternativa é conhecido: o excesso de interesse pela forma pode chegar a inutilizar a expressão e vice-versa. Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque serão raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música, – isto é, que criem poesia como se formam os cristais. Mas creio que todos padecem, se são poetas. Porque, afinal, se sente que o grito é o grito; e a poesia já é o grito (com tôda a sua fôrça) mas transfigurado.¹²²

O grito de Cecília passa por uma transfiguração que compreende a eternidade na aparente efemeridade e pode dar a qualquer lagartixa branca ares de deusa:

COMUNICAÇÃO

Pequena lagartixa branca,
ó noiva brusca dos ladrilhos!
sobe à minha mesa, descansa
debruça-te em meus calmos livros.

*Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada,
– e diziam coisas tão belas! –*

¹²¹ Voltaremos a essa citação de Oswald no Capítulo 5, nas reflexões sobre o modernismo. Nesse artigo, "Voto a descoberto", Oswald comenta que foi contra dar o prêmio da Câmara Brasileira do Livro para *O Aeronauta*, de Cecília Meireles: "não poderia nunca admitir porém que o prêmio fosse concedido a Dona Cecília Meireles. Pelas razões já expostas". As razões são as citadas no texto, a de ser Cecília como o Morro de Santo Antônio... (ANDRADE, Voto a descoberto, p. 553-554.)

¹²² MEIRELES. *Obra Poética* [Notícia biográfica], p. LXXVII-LXXVIII.

ó ídolo de cinza e prata!

Ó breve deusa de silêncio
que na face da noite corres
como a dor pelo pensamento,
– e sozinha miras e foges.

Pequena lagartixa – vinda
para quê? – pausa em mim teus olhos
Quero contemplar tua vida,
a repetição dos teus mortos.

*Como os poetas que já cantaram,
e que já ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga
de alguma interminável música.*

Para em meu coração deserto!
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
Sobre a torrente do universo,
*nas pontes frágeis da poesia.*¹²³

“Comunicação” é uma ponte. O poema faz ouvir a voz dos poetas, que agora não dizem mais nada, e nos faz escutar a vaga música,¹²⁴ que ninguém mais escuta. O que Cecília explicita nos dois trechos das crônicas mencionadas anteriormente é apresentado aqui por meio de uma voz poética que contempla. Contempla uma pequena e insignificante vida como a de uma lagartixa branca. E esta insignificante vida desata o moto de inquirir sobre o sentido primevo (ou último) da existência: “Pequena lagartixa – vinda / para quê? – pausa em mim teus olhos / Quero contemplar tua vida, / a repetição dos teus mortos.” É significativo notar que esse questionamento, “vinda / para quê?”, repete-se em outras situações. Lembremos da “Elegia sobre a morte de Gandhi”: “Que queria este homem?” / “Por que veio ao mundo este homem?”¹²⁵, e, ainda, sobre Tagore, Cecília questiona: “Que desejava, então, essa criança?” Esse aspecto de questionar sobre o sentido da vida e atribuir um sentido a todas as formas viventes, aparecerá também em outro poema, na “Elegia a uma pequena borboleta”, que será analisado adiante. Em comunicação, entretanto, além de a lagartixa figurar como existência animal, ela aparece como um reflexo da voz poética que, por vezes, pode ser considerada, assim como a lagartixa, alheia e esquiva, uma vez que o eu lírico é “também a sombra vaga / de alguma interminável música”. Quer dizer, a voz poética está ressoando a música de outrora, que já não é mais cantada, mas que, nesse momento poético, no encontro com a brusca noiva dos ladrilhos, pode ser resgatada e, somente em forma de linguagem, cantada;

¹²³ MEIRELES. *Poesia Completa*, [do livro *Retrato Natural*] p. 635-636.

¹²⁴ Vale notar, nas estrofes “eu sou também a sombra vaga / de alguma interminável música”, a referência ao título do livro *Vaga Música*, que fora publicado sete anos antes de *Retrato natural*.

¹²⁵ MEIRELES. *Obra Poética*, p. 976.

somente em forma de poesia, também, a lagartixa pode ser amada. O pequeno animal rastejante, a breve deusa de silêncio, é também uma ponte entre a efemeridade da sua existência e a eternidade de sua fixação em poesia. “A Beleza é uma felicidade imortal”,¹²⁶ disse Cecília ao final da crônica “Um dia em Calcutá...”. E a busca pela Beleza, que parece ter sido um atributo mais veemente na poesia antiga, é também um atributo valorizado na poesia de Cecília.

Avançando, então, para além da literatura, há uma temática especialmente cara à Cecília Meireles, a qual guarda afinidades com a obra tagoreana: a liberdade. Em seu estudo sobre Tagore, Cecília aponta que:

Êsses primeiros tempos da infância se debatem numa angústia de *liberdade* – oh, o círculo de giz da obediência! – como o resto da sua vida, paralelamente, se debaterá – até a vitória final – por um anseio de *libertação*. Êle mesmo nos conta a origem daquele poema de “O Jardineiro” em que o pássaro da floresta e o da gaiola conversam sôbre a im/possibilidade de um entendimento: ‘Diz o pássaro selvagem: ‘Ó meu amor, vamos voar pelo bosque!’ / O pássaro domesticado murmura: ‘Vem cá, vivamos juntos na gaiola!’ / – ‘Onde, entre essas grades, espaço livre para distender minhas asas?’, diz o pássaro livre. / ‘Pobre de mim – diz o cativo – que não saberia onde pousar, no céu!’¹²⁷

Na obra ceciliana, há poemas e crônicas que se dedicam a “essa palavra / que o sonho humano alimenta: / que não há ninguém que explique, / e ninguém que não entenda!”¹²⁸ Em crônica intitulada “Liberdade”, Cecília explicita distintas nuances que essa palavra pode adquirir para os seres humanos:

Somos[,] pois[,] criaturas nutridas de liberdade há muito tempo, com disposições de cantá-la, amá-la, combater e certamente morrer por ela.
Ser livre – como diria o famoso conselheiro... – é não ser escravo; é agir segundo a nossa cabeça e o nosso coração, mesmo tendo de partir esse coração e essa cabeça para encontrar um caminho... Enfim, ser livre é ser responsável, é repudiar a condição de autômato e de teleguiado – é proclamar o triunfo luminoso do espírito. (Suponho que seja isso.)
Ser livre é ir mais além: é buscar outro espaço, outras dimensões, é ampliar a órbita da vida. É não estar acorrentado. É não viver obrigatoriamente entre quatro paredes.¹²⁹

Cecília tateia o sentido de liberdade expondo, de antemão, que se trata de um conceito que não se explica, porém, que se entende. Na crônica anterior, por exemplo, a autora parece se lançar à tentativa de esmiuçar as diferentes possibilidades de se conceber a liberdade: há o

¹²⁶ MEIRELES. Um dia em Calcutá, p. 267.

¹²⁷ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 2.

¹²⁸ MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 813.

¹²⁹ MEIRELES. *Escolha seu sonho*, p. 10.

aspecto de manutenção e defesa da liberdade, em que estamos dispostos a amá-la e a morrer por ela. Há o aspecto político e social da liberdade, figurado pelo conselheiro que perdeu a própria cabeça para sustentá-la. O homem físico se esfacela em nome de algo absolutamente imaterial e conceitual. Há, ainda, o aspecto do “triunfo luminoso do espírito” sobre uma vida cerceada por limitações. Há, por fim, a ideia de liberdade atrelada a algo caracteristicamente humano: o deslocamento. Nesse aspecto, quando Cecília fala de “buscar outro espaço, outras dimensões”, penso mesmo nas viagens humanas¹³⁰ (as mais gloriosas, como as navegações, e as corriqueiras, que nos possibilitam ir de encontro ao outro, ao desconhecido). Viajar foi um modo de aquisição de conhecimento para Cecília Meireles e, também, foi um modo de ser livre, pois, à sua época, mulheres viajantes ainda eram incomuns. Para além da concepção literal de “buscar outro espaço”, entendo essa busca como uma disposição para sair do seu lugar, por meio da leitura, por exemplo, e buscar conhecer o outro, de forma que as quatro paredes que nos encerram em pensamentos fechados possam se alargar e se tornar livres de amarras preestabelecidas.

No que se refere ao triunfo luminoso do espírito, vejo ressonâncias do iluminismo ocidental, que concebia o homem racional no centro do universo, porém, um homem iluminado pelos raios do espírito. Percebo, também (e aqui entram as afinidades com Tagore), que o caminho biográfico e literário traçado pelo poeta indiano, explicitado por Cecília na conferência sobre o poeta, foi um caminho de busca de libertação, para além da liberdade. Veja, Cecília menciona o menino cercado por um círculo de giz, ávido por liberdade, de movimento e, mais adiante, menciona o poeta às voltas com a descoberta da libertação. Essa palavra é característica da concepção hindu sobre a vida: de acordo com a filosofia, a libertação do espírito pode ser adquirida em vida, por meio da iluminação, de *moksa*, ou por meio da morte. Levando-se em consideração a obra de Cecília Meireles, a liberdade como libertação espiritual também foi uma questão importante para a autora. É possível deduzir como isso se torna complexo, num século marcado por lutas de todas as ordens, em que a liberdade estava atrelada às liberdades sociais. Em crítica literária, por exemplo, a crítica marxista marcou significativamente as leituras das grandes obras. E, nesse aspecto, a obra de Cecília não preenche a lacuna de reverberação social de forma estanque (ainda que eu reafirme minha leitura de sua obra como versada na defesa social e na fraternidade entre os seres). Liberdade, da forma como é construída na obra de Cecília, é um leque. E, nesse leque, ventila-se a concepção hindu de libertação.

¹³⁰ Em entrevista a Pedro Bloch, Cecília diz que viajar é alongamento de horizonte humano (REVISTA MANCHETE. A última entrevista de Cecília Meireles, concedida a Pedro Bloch).

1.1.4 Cecília Meireles e o “Rouxinol da Índia”

A conferência escrita por Cecília Meireles sobre Sarojini Naidu¹³¹ é um estudo reflexivo sobre a vida e a obra da poeta indiana, além de ser um material rico de tradução, pois, para ele, Cecília traduziu inúmeros poemas de Sarojini que se mantêm até hoje sem publicação. A data da conferência escrita por Cecília não está disponível, e os rastros de possíveis deduções deixam uma janela de quase quatro anos, nos quais Cecília pode tê-la ministrado. Sabemos que a conferência foi pronunciada em evento da Embaixada da Índia no Brasil, pois Cecília Meireles menciona o fato ao final do texto. Além disso, o texto foi produzido após o ano de 1949, pois Cecília anuncia a data de morte da autora indiana, em 3 de março de 1949. Outro rastro importante é a entrevista concedida por Cecília Meireles ao *Diário da Noite*, de Goa, em 27 de fevereiro de 1953. Nela, Cecília diz: “Fiz uma conferência no Rio (de Janeiro) sobre Sarojini Naidu, recitando ao mesmo tempo 40 poemas desta grande poetisa indiana.”¹³² Por isso, sabemos que a conferência aconteceu, entre março de 1949 e dezembro de 1952 (Cecília chega à Índia em 1 de janeiro de 1953). Ainda que Cecília tenha recitado 40 poemas durante o evento, o texto escrito conta com 23 poemas traduzidos.

Nessa conferência sobre Sarojini percebemos certa diferença com relação à interlocução estabelecida com Gandhi e Tagore. Com Sarojini, a qualidade de interlocução é de natureza essencialmente poética. Com a companhia (literária) de Sarojini Naidu, essa “felicidade imortal que é a Beleza” parece ser colocada no centro da praça. Enquanto Gandhi e Tagore frutificam ideais políticos, educacionais e artísticos (ainda que Sarojini tenha, sim, representado ideais políticos e educacionais, sendo a primeira mulher tornar-se presidente do Congresso Nacional Indiano, em 1925), a relação estabelecida com Sarojini parece inclinar-se para dois temas caros à obra de Cecília, também caros a esta pesquisa: o da compreensão do outro, que tenho chamado ao longo desta tese de hospitalidade ao outro, e o da poesia como impulso de transformação (no sentido da dignificação e humanização) dos seres humanos.

Na apresentação da vida de Sarojini, Cecília a coloca em comparação com outros grandes escritores de sua época:

¹³¹ Também esta conferência, como dito, foi-me cedida por Valéria Lamego, pela qual fico realmente grata por ter enriquecido sobremaneira as reflexões desta pesquisa.

¹³² MEIRELES *apud* LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 270.

Nascera em 1879. A mesma década que viu nascer Proust, Rodó, Valery, Mauclair, Hofmannsthal, Rilke, Teixeira de Pascoais e, entre nós, Alphonsus de Guimarães. A mesma década destes insignes vultos femininos: Ada Negri, Colette, Grazia Deledda, Anna de Noailles e, entre nós, Francisca Júlia.

Essa escolha de apresentação de Sarojini nos diz muito mais sobre Cecília do que sobre o nascimento da escritora indiana. Ao apresentá-la dessa forma, Cecília a está incluindo entre as vozes significativas do Ocidente daquela década. Sarojini Naidu não alcançou a mesma influência ocidental que tiveram Tagore e Gandhi. No final da conferência, Cecília aborda essa parcial obscuridade de Sarojini no Ocidente, comentando o seguinte:

A campanha de Gandhi atingira uma extraordinária intensidade. O mundo inteiro acompanhava a obra gigantesca do grande reformador. Sua figura projetava-se com tal grandeza no Ocidente que eclipsava a de todos os companheiros, exceto Tagore, que, pela majestade da sua figura, a opulência da sua obra literária, – coroada com o prêmio Nobel em 1914 [correção: em 1913] – e a organização da universidade de Santiniketan, era uma espécie de contraponto lírico à ação prática do Mahatma. Por isso, grandes trabalhadores da Índia ficaram desconhecidos ou mal conhecidos no Ocidente, o brilho da sua contribuição pessoal à obra da independência fundia-se no grande clarão que realmente invadia o país, como aquela imensa e tardia aurora de que tantas vezes falava Sarojini.¹³³

Conhecendo o apagamento de Sarojini no Ocidente, a atitude de Cecília de incluí-la na tradição literária ocidental é uma das vertentes do projeto literário ceciliano. Quer dizer, compreender as tradições tanto orientais quanto ocidentais e colocá-las e diálogo foi, certamente, um impulso que fomentou a obra ceciliana até o fim. É importante notar que, entre a maioria francesa de escritores registrados por Cecília, a presença do uruguaio Rodó e do português Teixeira de Pascoais atribui certa diversidade à lista. Alphonsus de Guimarães figura entre os escritores por ter nascido na década em questão, mas, possivelmente e principalmente, por ser um autor com quem Cecília guardou afinidades.¹³⁴ Outra notação importante é a seleção das mulheres escritoras incluídas nessa apresentação. Por certo, a inclusão é dupla: inclui-se Sarojini numa tradição literária ocidental e as mulheres numa tradição literária patriarcal. Ora, até hoje, se analisarmos a presença de Francisca Júlia em nossas letras, veremos que a menção de Cecília denotava e denota um desequilíbrio entre a falta de notoriedade de escritoras como Francisca Júlia em relação ao merecimento de suas obras.

¹³³ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 15.

¹³⁴ Na correspondência que Cecília trocou com Lúcia Machado de Almeida, a menção a Alphonsus de Guimarães como escritor e a Alphonsus Filho como amigo é frequente. Não raro, Cecília, por meio de Lúcia, manda lembranças ao poeta mineiro (Alphonsus Filho, uma vez que o pai já era falecido no período de correspondência entre as amigas).

No que tange à questão da hospitalidade, da compreensão e aceitação do outro (e a seleção desses escritores também passa por esse viés), logo no início de sua conferência, Cecília aponta o ambiente no qual estava envolta a criança Sarojini Naidu (novamente, percebe-se o valor atribuído e o diálogo que Cecília estabelece entre a infância da poeta e a sua realização na vida adulta, assim como o faz com Tagore):

Os que se têm ocupado de Sarojini, referem-se com admiração a essa casa da sua infância, onde, numa atmosfera sem preconceitos, eram recebidas pessoas de todas as raças, crenças e castas, circunstância importante, na Índia do século 19, quando ainda não se previa o apostolado de Gandhi.¹³⁵

A postura de recepção de todas as raças, crenças e castas tem grande significado para a obra de Sarojini e é também significativa como vínculo entre a obra de Sarojini e de Cecília. Mais do que um vínculo entre as obras das escritoras, essa hospitalidade é a base do pensamento das poetas, a força motriz de suas obras. Com relação à importância da poeta indiana nesse aspecto, Cecília dirá: “Se uma das dificuldades iniciais, na organização nacionalista da Índia, foi o bom entendimento entre indianos e muçulmanos (*sic*), a figura dessa extraordinária mulher foi o verdadeiro símbolo dessa fraternidade.”¹³⁶

Um outro aspecto importante de conexão entre as duas obras foi sublinhado por Cecília desta forma:

Gosse (Sir Edmund William Gosse), considerado crítico, ensaísta e tradutor, grande divulgador da Literatura estrangeira, especialmente nórdica, – e particularmente da obra de Ibsen, – era também delicado poeta (...)
Êsse homem de cultura e sensibilidade leu os poemas juvenis de Sarojini. E diz: “Aconselhei-a a desfazer-se de tudo quanto havia escrito com uma falsa inspiração inglêsa. Supliquei-lhe que entendesse que esperávamos de uma jovem indiana de extrema sensibilidade, conhecendo não apenas a língua, mas a prosódia do Ocidente, – e que não podia ser um requentado sentimento anglo-saxão, em quadro anglo-saxão, mas uma realização do coração da Índia. Roguei-lhe que fosse um puro poeta do Decão, e não uma hábil imitadora dos clássicos inglêses”.¹³⁷

Ao que Cecília comenta:

E a dócil Sarojini, – como nos contos maravilhosos, quando aparecem os gênios e as fadas que aconselham, – aceitou a crítica de Gosse, e obedeceu-lhe. Obedeceu-lhe. E já era tempo de regressar à Índia. Tinha 19 anos. Casou-se com o Major Naidu. Casamento em que foram quebrados os limites de casta, e que explica o romantismo legítimo da alma de Sarojini que, mesmo tendo aproveitado os

¹³⁵ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 2.

¹³⁶ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 11. Relembro a passagem mencionada por Valéria Lamego, e citada anteriormente neste Capítulo, de como a Fraternidade Universal foi um tema caro à Cecília Meireles.

¹³⁷ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 3.

conselhos de Gosse, e procurado sua inspiração nos temas indianos, conservou sempre uma tonalidade própria dos grandes poetas ingleses, para os quais se inclinara menos por imitação que por uma tendência natural e um espiritual parentesco.¹³⁸

São inúmeras as reflexões que surgem por meio dessa passagem. A primeira é a escolha de Cecília por mencionar o bojo de fundação da poesia de Sarojini Naidu. Cecília legitima a escrita da poeta indiana, que, por ser indiana, não necessariamente teria que escrever como os seus. Ao dizer que Sarojini obedece, com doçura, o seu “gênio da lâmpada” e, logo em seguida, dizer que a poeta lhe obedece, porém, à sua maneira (como cabe aos grandes poetas), Cecília atribui a Sarojini o direito à liberdade de poetar conforme lhe seja verdadeiro. Pelo discurso de Gosse, escapa um traço comum à época de cultivo do exótico, quando se tratava das coisas que vinham do Oriente.¹³⁹ Gosse parecia desejar ler uma poeta indiana, e não uma poeta.¹⁴⁰ E, também com certa doçura, Cecília mostra a possibilidade de uma escritora indiana escrever com ressonâncias da literatura inglesa, sem ser por imitação e, sim, por autenticidade. Não podemos deixar de reconhecer, de toda forma, o aspecto acertado do “conselho” de Edmund Gosse ao incentivar a jovem Sarojini a valorizar o ambiente indiano que a construiu enquanto sujeito. E esse caminho revelou aos leitores a poeta Sarojini com mais força de linguagem e poesia.

Ainda pensando nas ressonâncias da literatura inglesa na obra de Sarojini Naidu, há uma correspondência com o que tenho chamado de presença da Índia na obra de Cecília Meireles. Da mesma forma como Sarojini resolve-se na escrita e conquista um discurso próprio, distanciando-se, assim, de qualquer possibilidade de imitação dos ingleses, reconheço as ressonâncias da literatura, filosofia, mitologia e cultura indianas na obra de Cecília, porém, esse diálogo é feito de com a “tonalidade própria dos grandes poetas”.

Para aprofundar e aclarar esse pensamento, ressalto um poema que Cecília escolhe traduzir da poeta indiana. Assim como fez na conferência sobre Tagore, Cecília vai intercalando vida e obra, e vai mostrando-nos as mudanças acontecidas em uma e em outra

¹³⁸ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 3.

¹³⁹ Novamente, aqui, temos possibilidades de reflexões a partir das ideias de Edward Said (SAID. *O Orientalismo*) Uso a expressão “à época” para tratar do exotismo existente de forma mais marcante no século XIX e início do século XX. De toda forma, essas questões ainda são pertinentes, claro que de outra maneira, em nossa sociedade contemporânea globalizada.

¹⁴⁰ Ocorre-me a lembrança de ter mencionado, na dissertação de mestrado, quando tratei do Prêmio Nobel dado a Tagore, a postura dos leitores ocidentais buscando o traço exótico na obra do escritor indiano. A citação, na ocasião, foi a seguinte: No discurso de entrega do Prêmio Nobel de 1913 a Rabindranath Tagore, o suíço Harald Hjärne declara que: “depois de haver chegado, após uma deliberação atenta e escrupulosa, à conclusão de *que seus poemas se aproximam o mais possível do tipo procurado*, o júri decidiu não ser possível nenhuma hesitação, embora o nome do poeta fôsse relativamente pouco conhecido na Europa, e fosse também *longínqua sua pátria*” (REIS. *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*, p. 25, grifos meus).

por meio dos poemas. No caso da conferência de Sarojini, o texto ceciliano fica um tanto quanto mais intenso (e mais longo também), pois foi Cecília quem traduziu todos os poemas de Sarojini constantes desta conferência.¹⁴¹ Ao longo de sua análise, em dado momento, Cecília aborda a questão política, muito presente na biografia e obra de Sarojini. Ao traduzir o poema “Dorme, pequenino, dorme”, Cecília comenta que

o sentimento de Sarojini torna-se peculiarmente expressivo em duas composições que se completam, formando uma espécie de díptico, de singular valor para os observadores da sua obra poética e da sua participação política no *grande drama que a Índia se preparava para viver*.

A primeira dessas composições não é mais que uma pequena canção de berço, e diz com sons e ritmos infelizmente intraduzíveis:

*“Dorme, pequenino, dorme,
descansado até o raiar do dia.
nós temos de aguentar as duras vigílias,
semear as futuras colheitas, enquanto dormes,
colheitas opulentas, para quando acordares,
e maduras as ceifares.*

*Dorme, pequenino, dorme,
é teu, o dourado Amanhã;
tuas, as mãos que irão colhêr
sonhos que semeámos enquanto dormias,
nutrindo-os de dôr e esperança
enriquecendo-os com as nossas lágrimas.”¹⁴²*

O segundo poema, que Cecília menciona como sendo parte de um díptico, capta o momento da colheita, enquanto o poema transcrito anteriormente trata da sementeira. É significativo notar a consciência da intraduzibilidade que os poemas sonoros de Sarojini impõem a seus tradutores.¹⁴³ Além da língua em si, a tendência de Sarojini de compor poemas musicais também faz com que os sons propostos no original não possam ser transpostos. Além da beleza construída pela imagem da criança dormindo, resguardada da dureza da vida, aguardando seu momento de despertar para colher os sonhos plantados pelos adultos, que, no

¹⁴¹ Ao todo, são 23 poemas traduzidos (quase todos na íntegra; apenas dois deles inferi que são trechos). Até onde eu pude pesquisar, não há traduções da obra de Sarojini Naidu publicadas em língua portuguesa, e as traduções feitas, como dito, por Cecília ainda estão inéditas.

¹⁴² MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 10, grifos meus.

¹⁴³ O aspecto da sonoridade e o ritmo nos poemas de Sarojini Naidu são ressaltados quando se trata de sua poesia. Além disso, Sarojini, efetivamente, tinha uma bela voz que utilizava para cantar poesia. Nas palavras de Cecília: “Chamavam-na ‘o Rouxinol da Índia’, não apenas pela rara qualidade de seus versos, mas também pela cadência e música de sua voz, que arrebatava os ouvintes, e pelo tratamento que imprimia à sua oratória, unindo severas ideias a empolgantes imagens, e, por esse espontâneo dom, seduzindo, convencendo, exaltando” (MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 1).

caso, seguindo a direção proposta pela crítica Cecília, é a revolução da Independência; há, para nós, algo mais importante sobre esse poema que é digno de análise e reflexão.

A partir desse jogo de adormecer a criança, enquanto o adulto semeia o fruto que o pequenino irá colher no futuro, podemos entabular um diálogo com um poema de Cecília:

Romance V ou da destruição de Ouro Podre

Dorme, meu menino, dorme,
que o mundo vai se acabar.
Vieram cavalos de fogo:
são do Conde de Assumar.
Pelo Arraial de Ouro Podre,
começa o incêndio a lavrar.

O Conde jurou no Carmo
não fazer mal a ninguém.
(Vede agora pelo morro
que palavra o Conde tem!
Casas, muros, gente aflita
no fogo rolando vêm!)

D. Pedro, de uma varanda,
viu desfazer-se o arraial.
Grande vilania, Conde,
cometes para teu mal.
Mas o que aguenta as coroas
é sempre a espada brutal.

Riqueza grande da terra,
quantos por ti morrerão!
(Vede as sombras dos soldados
entre pólvora e alcatrão!
Valha-nos Santa Ifigênia!
— E isto é ser povo cristão!)

Dorme, meu menino, dorme...
Dorme e não queiras sonhar.
Morreu Filipe dos Santos
e, por castigo exemplar,
depois de morto na forca,
mandaram-no esquartejar!

Cavalos a que o prenderam,
estremeciam de dó,
por arrastarem seu corpo
ensanguentado, no pó.
Há multidões para os vivos:
porém quem morre vai só.

Dentro do tempo há mais tempo,
e, na roca da ambição,
vai-se preparando a teia
dos castigos que virão:

há mais forcas, mais suplícios
para os netos da traição.

Embaixo e em cima da terra,
o ouro um dia vai secar.
Toda vez que um justo grita,
um carrasco o vem calar.
Quem não presta fica vivo:
quem é bom, mandam matar.

Dorme, meu menino, dorme...
Fogo vai, fumaça vem...
Um vento de cinzas negras
levou tudo para além...
Dizem que o Conde se ria!
Mas, quem ri, chora também.

Quando um dia fores grande
e passares por ali,
dirás: “Morro da Queimada,
como foste, nunca vi;
mas, só de te ver agora,
ponho-me a chorar por ti:

por tuas casas caídas,
pelos teus negros quintais,
pelos corações queimados
em labaredas fatais,
– por essa cobiça de ouro
que ardeu nas minas gerais.”

Foi numa noite medonha,
numa noite sem perdão.
Dissera o Conde: “Estais livres.”
E deu ordem de prisão.
Isso, Dom Pedro de Almeida,
é o que faz qualquer vilão.

Dorme, meu menino, dorme...
Que fumo subiu pelo ar!
As ruas se misturaram,
tudo perdeu lugar.
Quem vos deu poder tamanho,
Senhor Conde de Assumar?

*“Jurisdição para tanto
não tinha, Senhor, bem sei...”*
(Vede os pequenos tiranos
que mandam mais do que o Rei!
Onde a fonte do ouro corre,
apodrece a flor da Lei!)

Dorme, meu menino, dorme,
– que Deus te ensine a lição
dos que sofrem neste mundo
violência e perseguição.
Morreu Filipe dos Santos:

Outros, porém, nascerão.

Não há Conde, não há forca,
não há coroa real
Mais seguros que estas casas,
que estas pedras do arraial,
deste Arraial do Ouro Podre
que foi de Mestre Pascoal¹⁴⁴

Ao ler os dois poemas, de Sarojini e Cecília, surpreende-me a que sutileza o diálogo estabelecido com a Índia pode chegar. Cecília, para construir o “Romance V”, não se nutre somente do embalo cantado por Sarojini no verso central: “dorme, pequenino, dorme”, que, no *Romanceiro*, torna-se “dorme, meu menino, dorme”; Cecília nutre-se do contexto de criação do poema indiano e faz brotar uma nova obra absolutamente brasileira (e universal, como vão ressaltar alguns críticos do *Romanceiro*). O que considero impactante nesse diálogo é que ambos os poemas figuram como precursores de algum episódio central na história de suas culturas. Cecília, quando apresenta o poema de Sarojini, nos dá a notícia de que o poema tem um valor político de preparação para “o grande drama que a Índia se preparava para viver”.¹⁴⁵ Nesse caso, ela está se referindo às lutas pela independência da Índia, ocorrida em 1947. Ora, se pensarmos na história do Brasil, a Revolta de Filipe dos Santos¹⁴⁶ é entendida por alguns historiadores como um episódio que, de alguma maneira, antecipa as sementes fundadoras da Inconfidência Mineira,¹⁴⁷ grande drama brasileiro do qual se ocupa Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*. Nas palavras da autora, em conferência sobre o livro, intitulada “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”, Cecília relata:

O gênio protetor de Vila Rica, num jogo estranho, foi dispondo, entre estas águas e pedras, enigmáticos dados: o do Ouro – o da Ciência – o das Artes – o da Liberdade – o do Amor... Eram dados brancos. Mas dispunha também os negros: o da Inveja – o da Ambição – o da Maledicência – o da Impostura – o da Tirania – o da Pusilanidade...
E foi um jogo que durou cem anos: o tempo de nascer e morrer o Arraial de Ouro Podre.

¹⁴⁴ MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 665-668. Ao longo desta tese, tenho escolhido utilizar a obra completa publicada em 2001, organizada por Secchin, porém, da mesma forma como salientei com relação ao poema “Elegia sobre a morte de Gandhi”, em que havia um erro de transcrição em relação à obra de 1958, que foi organizada e revisada por Cecília, no poema em questão, “Romance V ou da destruição de Ouro Podre”, na edição de 2001, o nome Filipe dos Santos está grafado como Felipe dos Santos. Optei, então, novamente, pela utilização da obra de 1958, por ter sido revista pela própria Cecília. (MEIRELES. *Obra Poética*, p. 665-668).

¹⁴⁵ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 10.

¹⁴⁶ SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: uma biografia*, p. 139-140.

¹⁴⁷ Esse seria um ponto importante para um historiador interessado em pesquisar a obra de Cecília Meireles em interface com a história, pois poderia aclarar as possíveis compreensões de Cecília acerca do conceito de história.

Pela visão cecilianas, a Inconfidência Mineira não se restringe ao período de sua efervescência, que culmina com a morte de Tiradentes. Ela traz uma visão ampliada de cem anos de acontecimentos que se entrelaçam. Tanto que, para preparar o livro, Cecília conta que, após uma visita a Ouro Preto, como jornalista, para escrever sobre a Semana Santa, começou a receber um apelo incansável “dos fantasmas” do lugar, solicitando que sua história fosse escrita. Ela relata que os textos lhe vinham à mente quase prontos e, assim, quando se decidiu por atender às “súplicas” dos fantasmas, pôs-se ao trabalho:

Os fantasmas sabiam, certamente, o que queriam dizer; mas o artista deve sempre desconfiar de sua capacidade de entender essas inspirações que se referem a motivos determinados, e contêm uma verdade íntima.

Por isso, quatro anos de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações, entre livros de toda espécie relativos ao especializadamente século XVIII – ainda pareceram curtos demais para uma obra que se desejava o menos imperfeita possível – porque se impunha, acima de tudo, o respeito por essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história.

E era a história feita de coisas eternas e irredutíveis: de ouro, amor, liberdade, traições...

Mas porque esses grandiosos acontecimentos já vinham preparados de tempos mais antigos, e foram o desfecho de um passado minuciosamente construído – *era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro que vai, a princípio como o fio de um colar*, ligando cenas e personagens, até transformar-se em pesada cadeia que prende e imobiliza num destino doloroso.¹⁴⁸

Cecília segue o rastro do ouro e chega ao incêndio do Arraial do Ouro Podre e à morte de Filipe dos Santos. O acontecimento em si é trágico, é brutal, espalharam os pedaços de Filipe dos Santos pelas ruas da antiga Vila Rica. Quando esse evento toca a matéria poética, entretanto, considero notável que a fonte na qual Cecília vai beber seja a de Sarojini Naidu, trazendo um alento, com a imagem da criança dormindo, para os acontecimentos trágicos que se passavam (e que se iam passar) à luz do dia. As crianças mantêm os olhos cerrados para não ver. É bonito reconhecer como esses dois poemas, de Sarojini e de Cecília, apesar da carga dramática, são embalantes na sonoridade. Ainda que Cecília tenha ressaltado a

¹⁴⁸ MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 253, grifos meus. Para os pesquisadores interessados nesse assunto da construção do *Romanceiro da Inconfidência*, as cartas que Cecília Meireles trocou com Lúcia Machado de Almeida, que estão abrigadas no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, trazem muitas informações sobre as pesquisas que Cecília realizou para escrever o livro. Em uma de suas cartas, Cecília revela: “Passei o ano quasi (*sic*) todo dedicada à Inconfidência. Estudei tanto que quase (*sic*) fiquei especialista. E até fiz uma descoberta que, se estiver certa, explica muitas coisas inexplicáveis. Acho que tenho de ir procurar na Europa uma pista. Pode ser que em junho ou julho, se tudo correr bem... Mas o que estou escrevendo não depende disso (...) Procurarei o Bellini, mancebo expert em S. João, procurarei quem vocês me mandarem procurar, gente ou fantasma, e já não sei mais onde vai parar essa fabulosa história em que me meti (*sic*), com a qual parece que estou criando um novo gênero literário. É uma coisa estranhíssima, e que me causa um profundo prazer ir criando: assistir à criação” (MEIRELES. Carta de 20 de dezembro de 1948 à Lúcia Machado de Almeida).

intraduzibilidade dos sons do poema original de Sarojini, o “Romance V” alcança sua própria sonoridade, pois foi musicado por inúmeros intérpretes brasileiros. “Dorme, meu menino, pequenino, dorme” é uma promessa, é uma esperança. Ambos os poemas, o indiano e o brasileiro, preparam a revolução. O primeiro embala em sonoridade e promete “colheitas opulentas”, que possam ser ceifadas pelos meninos que dormem. O segundo embala em cantiga de ninar a esperança de que, mesmo com a morte de Filipe dos Santos, “outros, porém, nascerão”.

A própria Cecília, na conferência que estamos tratando, sobre Sarojini, aproxima esses dois acontecimentos históricos:

Os povos livres dificilmente reconstituem, pela imaginação, êsse ambiente palpitante, complexo, rico de situações inesperadas e perigosas que é o de um país nas lutas da sua emancipação política. O exemplo da Inconfidência Mineira é uma lembrança minúscula, diante do que se passou na Índia, sob a orientação de Gandhi, enérgica e infatigável. Pela sua extensão, pela sua formação étnica e religiosa, pela multiplicidade de idiomas, pela complicação do sistema de castas, pelas suas condições econômicas, a Índia teria de lutar, de um modo inteiramente novo, para chegar à Liberdade. O poder irresistível de Gandhi conseguiu articular todos os entusiasmos, extinguir as dissensões, reunir os homens de saber, de inteligência, de vontade e de fé numa única força, pelos caminhos da vitória.

Sarojini tornou-se líder feminino; e, nessa onda inquietante de trabalho e de esperança que se alastrava pelo país, orientou a emancipação da mulher indiana, lutando pelos seus direitos, facilitando-lhe cultura, pensamento, ação.¹⁴⁹

É relevante observar que a aproximação da emancipação da Índia e a do Brasil (no que diz respeito à Inconfidência Mineira), feita por Cecília nessa conferência, é também feita por no “Romance V”, ainda que de forma menos explícita. Poderíamos dizer que o ideal revolucionário de Gandhi e de Sarojini foi também um gerador de ideias (e imagens poéticas) para o *Romanceiro da Inconfidência*.

A essa altura e, após a leitura do “Romance V”, penso ser desnecessário apontar que a questão de uma possível imitação (devido à utilização, por Cecília, de um verso tão parecido com o de Sarojini) passa completamente ao largo dessa discussão. Não é preciso dizer nada, apenas a leitura do poema nos prova a força autêntica que têm os versos dedicados ao Arraial incendiado. Retomo, brevemente, a reflexão lançada sobre o fato de Sarojini ter o direito de cultivar uma dicção poética inglesa, mesmo falando de sua terra. Guardadas as diferenças, penso que Cecília mantém um diálogo constante e intenso com a Índia, ainda assim, sua dicção é própria, versada em questões que tangem o seu universo, como o Brasil.

¹⁴⁹ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 12.

Para finalizar essa abordagem dos encontros de Cecília Meireles com a Índia, por meio das figuras de Mahatma Gandhi, Rabindranath Tagore e Sarojini Naidu, trago as palavras finais de Cecília sobre Sarojini, pois, por meio delas, podemos perceber, de forma mais ampla, como Cecília recebia a cultura e tradição indianas como uma nascente de ideias, ideais e poesia:

Ao terminar esta conferência, quero agradecer a todos os presentes a sua participação nesta homenagem a Sarojini Naidu; muito especialmente, à Embaixada da Índia, que com tanta gentileza a prestigiou.

Homenagem de uma escritora a outra escritora, de uma mulher a outra mulher através da distância que separa o Ocidente do Oriente, ela pretende ser um tributo de compreensão espiritual que Sarojini tanto defendeu dentro de seu país, e que seria belo defender no mundo inteiro. A fonte de amor que palpita em sua obra é de longas, intermináveis águas, e todos seríamos mais felizes se em sua onda contemplássemos o nosso rosto, e com sua frescura purificássemos a nossa vida.

No grande tumulto do mundo ocidental, guardemos com ternura e agradecimento o nome dessa mulher indiana – Sarojini Naidu – que os primeiros que a ouviram chamaram de “O Rouxinol da Índia”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 12, grifos meus.

CAPÍTULO 2

Um olhar sobre a tradição filosófico-mitológica da Índia

2.1 Considerações iniciais

Este capítulo tem o objetivo de apresentar um breve panorama da tradição hindu para aquele leitor que não tem afinidade com essa tradição. Faz-se importante reservar um espaço desta tese unicamente para a apresentação da tradição hindu, pois é uma forma do leitor ocidental sorver um pouco da linguagem, das imagens, da tradição em si.

Antes de entrar, propriamente, na história da formação do que se convencionou chamar de hinduísmo, e seus aspectos constitutivos, considero válido marcar algumas noções importantes para essa tradição.

A primeira delas é a concepção de religião que está na base do hinduísmo. Até mesmo esse termo único, “hinduísmo”, é, de certa forma, uma invenção para nomear um conjunto de religiosidades humanas. Sobre isso, Dilip Loundo vai dizer que o termo hinduísmo é um termo equívoco e que, na Índia, mais adequado seria pensar em “referências de identidade” e ele aponta que os termos que designam as religiosidades que consideramos como sendo parte do amplo quadro geral que forma o hinduísmo são diversos e plurais.¹⁵¹ Para o povo hindu, seria mais próprio o termo *Sanatana Dharma*, ou seja, a Lei Perene, sendo *dharma* a lei básica que rege o universo, conforme veremos adiante. Sendo assim, os diversos caminhos que levam à compreensão, à experimentação dessa lei universal, perene, estão incluídos dentro desse grande leque de religiosidades.

Ainda assim, para esta pesquisa, utilizarei o termo hinduísmo, com a consciência de que ele é falho para representar o caráter do *Sanatana Dharma*. De toda forma, para o objetivo que este capítulo deseja cumprir, o de ser um breve panorama dessa tradição, o termo hinduísmo pode ser satisfatório.

Outro ponto importante a ser ressaltado é o caráter filosófico dessas religiosidades que compõe o hinduísmo. Cecília abordou esse aspecto no curso que ministrou em 1937:

No estudo do que se chama a religião do oriente o que encontramos é uma filosofia, é a fusão de todas as explicações do Universo, a distinção entre o eu e o não eu, o

¹⁵¹ Trecho extraído da palestra “Índia: razão e religião”, ministrada por Dilip Loundo, no Café Filosófico CPFL (LOUNDO. Índia: razão e religião).

que vale dizer, entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo e as relações entre um e outro. Isso é pura filosofia e é isso a base da religião indú (*sic*). Trata, antes de tudo, de uma discussão filosófica.¹⁵²

Os mestres indianos da antiguidade são concebidos como videntes (*rishis*), pois, de acordo com a tradição, eles recebiam o conhecimento a partir da visão direta do divino. Nas palavras de *sri* Aurobindo,

É porque esses videntes viram a Verdade, ao invés de meramente pensar sobre ela, que eles a costuraram, certamente, com um corpo forte de ideias intuitivas e imagens reveladoras, um corpo de transparência ideal através do qual nós olhamos para o ilimitado. É porque eles compreenderam as coisas a partir da luz da própria existência e viram-nas com os olhos do Infinito que suas palavras se mantêm sempre vivas e imortais, com um significado inexaurível, uma autenticidade inevitável, uma finalidade satisfatória que é ao mesmo tempo uma infinita origem da verdade, para onde nossas linhas de investigação sempre voltam, quando se acabam, e para onde a humanidade constantemente retorna: tanto para o pensamento como para a época dessas grandes visões.¹⁵³

Pela afirmação de *sri* Aurobindo, captamos o que seria considerada a essência do pensamento indiano: por meio do conhecimento de si, chega-se ao conhecimento do divino. *Sri* Aurobindo ressalta que os rishis compreendiam as coisas por meio da própria existência (*self-existence*) e olhavam para elas com os olhos do infinito. Essa dialética de conhecer-se profundamente para conhecer o todo produziu o húmus necessário para embasar toda a construção do pensamento indiano antigo. Se, então, o ser está implicado em receber o conhecimento por meio de sua pesquisa interior, o que lhe proporcionará a visão (e essa palavra tem especial significação no trecho anterior) do todo e a compreensão da verdade, a intuição é parte integrante do modo de fazer filosofia da Índia antiga. *Sri* Aurobindo fortalece seu argumento dizendo que “esta filosofia não é uma especulação intelectual abstrata sobre a verdade, mas a Verdade vista, sentida, vivida”.¹⁵⁴

Além da filosofia, a mitologia é também fundante para o hinduísmo, que se poderia denominar uma religião filosófico-mitológica. Nesse âmbito, o pesquisador Aghorananda Saraswati afirma que:

¹⁵² MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 5 nov. 1937.

¹⁵³ “It is because these seers saw Truth rather than merely thought it, clothed it indeed with a strong body of intuitive idea and disclosing image, but a body of ideal transparency through which we look into the illimitable, because they fathomed things in the light of self-existence and saw them with the eye of the Infinite, that their words remain always alive an immortal, of an inexhaustible significance, an inevitable authenticity, a satisfying finality that is at the same time an infinite commencement of truth, to which all our lines of investigation when they go through to their end arrive again and to which humanity constantly returns in its minds and its ages of greatest vision” (AUROBINDO (trans.). *The Upanishds* [Introduction]; p. 3), trad. minha.

¹⁵⁴ (...) this philosophy is not an abstract intellectual speculation about Truth or a structure of the logical intelligence, but Truth seen, felt, lived (AUROBINDO (trans.). *The Upanishds* [Introduction]; p. 1), trad. minha.

o estudo da mitologia Hindu acontece paralelamente ao estudo das filosofias indianas, pois na Índia não há separação entre esses dois campos de expressão. A mitologia serve à filosofia como forma mais acessível de descrição das inúmeras experiências de autoconhecimento acessadas pelos sábios de buscadores do divino.¹⁵⁵

Saraswati aborda a existência da mitologia como o mote impulsionador da gênese da vida, nos primórdios da Terra. Além disso, o mito seria a linguagem mais apropriada para descrever estados de consciência que o homem pode alcançar por meio da meditação. Esse estado meditativo “ultrapassaria a esfera do pensamento lógico, necessitando, assim, de uma linguagem própria às suas características alógicas. Portanto, para expressar e comunicar esses momentos, utilizam-se construções metafóricas e míticas.”¹⁵⁶

Em correspondência ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues, Cecília expressa o valor dado à aprendizagem por meio do mito. A poeta está contando ao amigo sobre a novela “Olhinhos de gato”, que estava no prelo para publicação, e é uma autobiografia ficcional de sua infância. Cecília relata conhecer mitologicamente os conteúdos escolares que lhe eram mediados. “A segunda parte do livrinho ocupa-se de minha experiência escolar, isto é, da experiência de uma menina encantada, a quem vão pobremente ensinar as coisas concretas, ‘historicamente’, quando ela já as conhece todas “mitologicamente.”¹⁵⁷

Por meio dessa declaração, Cecília deixa entrever um julgamento de valor sobre o que seria uma aprendizagem por meio do mito e por meio das “coisas concretas”. Para ela, há um entrelaçamento de conteúdos, uma representação mítica da história, pois ela afirma que conhecia mitologicamente todas as coisas que pobremente tentam ensiná-la, ou seja, a menina que conhecia as coisas mitologicamente era “encantada” e o fato de aprender esses mesmos conteúdos “historicamente”, quem sabe, cientificamente, se torna, de certa forma, uma experiência mais pobre.

Com relação a alguns aspectos formais dos capítulos que se seguem, é preciso fazer alguns esclarecimentos. Os termos em sânscrito foram grafados em itálico para enfatizar sua origem. No entanto, quando um termo é o nome de algum deus do panteão hindu como Brahma, Shiva etc. a forma não aparece em itálico. Com relação a esses nomes, de acordo com diferentes escritores, a grafia pode se modificar. A própria Cecília Meireles tem uma escrita muito particular para os nomes dos deuses. De toda forma, mesmo havendo diferentes

¹⁵⁵ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 14.

¹⁵⁶ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 26.

¹⁵⁷ MEIRELES. Carta de 11 de março de 1946 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 4.

grafias para alguns termos, uma vez que fiz a escolha de como escrevê-los nesta tese, procurei manter a mesma forma ao longo do texto. Apenas nas citações, essas diferenças aparecerão.

Outra informação importante é com relação à citação dos textos antigos, mais precisamente, da *Bhagavad Gita* e dos *Upanishads*. É comum que a citação seja feita pelo nome da obra, por se tratar de obra antiga e não ter um autor específico. No entanto, optei por fazer a entrada na referência por meio do tradutor e comentarista da obra, para que o leitor, ao consultar as referências bibliográficas, possa saber qual versão é a utilizada, uma vez que, para este estudo, foram cotejadas algumas versões desses textos.

Com relação à *Bhagavad Gita*, utilizei a versão comentada e traduzida para o inglês por Sri Aurobindo e assumi o risco de fazer a tradução, para o português, dos trechos que utilizo na tese. Essa escolha se pautou no seguinte motivo: em outras pesquisas sobre Cecília Meireles e a Índia, encontramos referência à *Bhagavad Gita* traduzida por Rogério Duarte, diretamente do sânscrito. Poderia ser uma escolha para este estudo, mas a tradução de Duarte apresenta uma divergência filosófica com as bases da tradição estudadas para esta tese: a Vedanta, mais especificamente, a Advaita Vedanta. Duarte explicita que a sua linha filosófica de abordagem da *Bhagavad Gita* é o pensamento dual, ou seja, aquele que considera a manifestação de um ser supremo diferenciado da manifestação dos entes da natureza.¹⁵⁸ Em contraposição, a base da Advaita Vedanta é o pensamento não-dual, aquele que considera que tudo o que se manifesta no universo é uma face, uma representação do ser supremo. Tudo é Brahman, como está dito nos *Upanishads*. Com esses esclarecimentos, podemos passar para as reflexões sobre a tradição hindu.¹⁵⁹

2.2 A mitologia e a filosofia indianas

Para tratar da origem do hinduísmo, há distintas versões em relação à datação das escrituras védicas; há divergências e incertezas quanto ao processo de formação desse grupo de religiosidades que formam o hinduísmo. No entanto, há um ponto de origem que é comum a todos os pesquisadores com que tive contato: esta religião tem como base a hospitalidade e a facilidade de absorver o que está a seu redor.

¹⁵⁸ Ver Introdução do texto de Rogério Duarte (*Bhagavad Gita: Canção do Divino Mestre*, p. 25).

¹⁵⁹ A Vedanta como um todo é constituída de três grandes vertentes: Dvaita Vedanta (Vedanta dualista) representada pelo Acharya Madhva; Vishista-advaita Vedanta (Vedanta do não-dualismo qualificado) representada pelo Acharya Ramanuja; e por fim a Advaita (monismo) que tem seu maior representante o Acharya Shankara. O 3 pontos em comum das vertentes vedanticas são: 1) a crença em Deus, 2) a crença na autoridade dos Vedas; 3) a crença nos ciclos cósmicos.

De acordo com Selma Vieira Velho, “esta qualidade de absorver em si tudo o que encontrava à sua volta deu ao hinduísmo uma coesão e vitalidade extraordinárias, e foi através delas que o hinduísmo conseguiu sobreviver milhares de anos de experiência intelectual e espiritual.”¹⁶⁰ Esse traço de abrangência do hinduísmo foi também pontuado por Octávio Paz:

É claro que o islamismo conheceu e conhece divisões, mas não são tão profundas e nem tão numerosas quanto as do hinduísmo. Este último não só aceita a pluralidade de deuses como também de doutrinas (*darsanas*), seitas e congregações de fiéis. Algumas dessas irmandades de crentes – verdadeiras religiões dentro da grande religião pluralista que é o hinduísmo – se acercam do monoteísmo cristão, como a dos adeptos de Krishna.¹⁶¹

Em seu texto, Octávio Paz traz a preocupação de situar o islamismo em relação ao hinduísmo em meados do século XX e é categórico ao afirmar que “entre o islamismo e o hinduísmo não só há oposição, mas também incompatibilidade”¹⁶². Faz-se relevante mencionar que o islamismo, apesar de ser parte integrante da sociedade indiana e ter grande importância na formação cultural da Índia, não entrará nas discussões aqui propostas pois, no que se refere à linhagem religiosa, ambos são, como disse Paz, incompatíveis.¹⁶³ O islamismo está dentro do que ficou conhecido como “monoteísmo semítico”,¹⁶⁴ que compreende o judaísmo, cristianismo e islamismo, e a base dessas três grandes religiões é a ideia do deus único, que existe, mas é distinta no hinduísmo. Essa característica de hospitalidade, de abrangência e flexibilidade do hinduísmo também foi pontuada por Georg Feuerstein:

o Hinduísmo deu mostras de uma incrível capacidade de assimilar dentro de si até as coisas mais radicalmente opostas. Numa extremidade do espectro, por exemplo, encontramos a escola do não dualismo radical de Shankara; na outra extremidade, o rígido dualismo do Sâmkhya clássico, o qual, apesar de seu ateísmo, ainda é contado como um dos seis principais sistemas filosóficos (*darshana*, “ponto de vista”) do Hinduísmo.¹⁶⁵

Tal característica de hospitalidade marcante pode ser advinda da condição histórica de sua formação. Mais conhecidamente, foram três povos que, em contato, originaram o que,

¹⁶⁰ VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p. 65.

¹⁶¹ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 42.

¹⁶² PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 41. É possível relativizar essa declaração de Octávio Paz, pois há, sim, alguns pontos de contato entre hinduísmo e islamismo, especialmente, por meio do sufismo. No entanto, essas nuances não foram contempladas nessa apresentação.

¹⁶³ Ainda que o pensamento de Paz seja coerente para explicitar, de forma geral, as relações entre o islamismo e o hinduísmo, não se pode esquecer a Tradição Sufi dentro do Islam, que incorpora elementos místicos semelhantes à tradição hindu. Há confrarias sufis muito importantes dentro da Índia, como a Chishti, a qual pertence o grande mestre Hazrat Inayat Khan. No Sufismo não há tal grande incompatibilidade entre a tradição islâmica e hindu.

¹⁶⁴ STODDART. *O hinduísmo*, p. 19.

¹⁶⁵ FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga: História Literatura, Filosofia e Prática*, p. 101.

inicialmente, foi chamado de vedismo, depois bramanismo e, atualmente, se denomina hinduísmo. De acordo com Aghorananda Saraswati,

o Hinduísmo não teve um personagem principal responsável por sua fundação: foi se estruturando gradativa e paralelamente ao desenvolvimento histórico da Índia, recebendo influências, absorvendo e ajustando aos seus moldes as correntes de pensamentos trazidas pelos diversos invasores do solo indiano. Podemos compará-lo a uma árvore que cresceu naturalmente, tendo como raízes o universo cultural dos povos aborígenes, da Civilização do Vale do Indo e das comunidades Arya.¹⁶⁶

Essa qualidade do hinduísmo de ser abrangente em sua formação e não estar atrelado a um fundador específico advém de sua história de interação dos três povos mencionados por Saraswati. O povo Ária (*arya* em sânscrito quer dizer nobre), que foi um povo indo-europeu, chegou ao território indiano pelo norte e noroeste da Índia por volta de 2000 a.C. Os arianos vinham de regiões das estepes russas, possivelmente fugindo de drásticas mudanças climáticas, e, segundo parte dos pesquisadores acordam, eles foram se espalhando gradativa e paulatinamente por uma extensa região da Índia, permeando todo o norte indiano. Existe uma divergência sobre o modo de conquista do norte da Índia pelos arianos. Há a vertente que afirma ter sido uma invasão no sentido da imposição da cultura ariana para os povos habitantes daquele lugar¹⁶⁷ e existe também a vertente que afirma que os arianos eram os antigos povos védicos, naturais da Índia que se desenvolveram em lugares distintos dos outros povos, como os do Vale do Indo.¹⁶⁸ Independentemente do modo de avanço para a Índia, o resultado é que houve a dominação dos povos que estavam naquela região, chamados de Drávidas. Os arianos dominavam armas feitas de bronze e já tinham uma cultura patriarcal estruturada de tal maneira que, posteriormente, se tornou a estrutura das castas. No aspecto teológico e mitológico, eles tinham também um sistema estruturado. Cultuavam elementos da natureza, especialmente do fogo e do ar, e praticavam rituais de sacrifício.

A cultura com a qual o povo Ária se defrontou na chegada da Índia, os Drávidas¹⁶⁹, ocupavam a região do Vale do Indo, que, atualmente, seria a região do nordeste do Afeganistão, norte da Índia e noroeste do Paquistão (lembrando que até a independência da Índia, em 1947, o Paquistão era território indiano). Os Drávidas tiveram uma civilização de

¹⁶⁶ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 33.

¹⁶⁷ Ver: SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 45-47.

¹⁶⁸ Georg Feuerstein afirma que: “Todos os indícios nos dão a entender que os arianos, que falavam o sânscrito e compuseram os Vedas, não eram nômades primitivos que vieram de fora da Índia e trouxeram morte e destruição à população nativa. Antes, os dados disponíveis mostram que eles eram verdadeiros filhos do solo indiano” (FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga*, p. 101).

¹⁶⁹ Os Drávidas são também conhecidos como Civilização do Vale do Indo ou Civilização Harappa (Harappa é o nome de uma das grandes cidades que essa civilização construiu).

altíssimo avanço no aspecto da estruturação da vida comunitária em cidades. Um de seus legados é a cidade de Harrapa (por isso, há estudiosos que denominam os drávidas de harappianos) e Mohenjo Daro, onde se encontram sistemas de drenagem, largas avenidas, água canalizada e, dentre muitas outras construções, havia em Mohenjo Daro grandes celeiros de armazenamento de alimentos com um sistema peculiar de isolamento e ventilação. Segundo Saraswati, esses celeiros eram como verdadeiros bancos nacionais e os cereais seriam a moeda de troca.¹⁷⁰ Provavelmente, quando os arianos chegaram na região do Vale do Indo, encontraram uma civilização em decadência e os arianos tinham algumas vantagens bélicas, pois os drávidas ainda se utilizavam de armas de cobre e tinham carros lentos puxados por bois, em contraposição aos leves e rápidos carros arianos puxados por cavalos. Inúmeros podem ser os motivos dessa dominação, mas o que mais nos interessa no momento é mostrar que alguns elementos da cultura drávida foram fundidos à cultura dos árias resultando em algumas práticas que hoje são conhecidas dentro do hinduísmo. Da civilização drávida, talvez a herança mais significativa seja o conhecimento do Yoga e do Tantra, este último sendo, muitos séculos depois, organizado no que se chamou *tantrismo*. Essa raiz do Tantra traz informação sobre a cultura dos povos do Vale do Indo, pois acredita-se que eles se organizavam em uma “estrutura social e familiar de orientação matrilinear, de natureza não guerreira, voltada às atividades artísticas e aos estudos filosóficos”.¹⁷¹ Por esses aspectos, percebemos as diferenças existentes entre drávidas e árias, uma vez que estes últimos mantinham estrutura patriarcal e guerreira.

Uma outra civilização também faz parte da herança cultural e filosófica do hinduísmo. São os nativos moradores da Índia antiga, os aborígenes, que dentro da categorização histórica fazem parte da idade da pedra. Esses aborígenes praticavam o animismo e o totemismo (como é identificado em muitas culturas primitivas) e foram assimilados e dominados pelos drávidas, porém, muito de seu conhecimento, como o símbolo da serpente e o culto aos fenômenos da natureza se mantiveram esparsamente registrados nas escrituras sagradas antigas.

Abordando, então, o aspecto das escrituras sagradas, é certo que a fusão entre as culturas Ária-Drávida¹⁷² (e dentro da cultura drávida restavam traços dos aborígenes) foi

¹⁷⁰ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 38.

¹⁷¹ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 39.

¹⁷² O pesquisador indiano Phulgenda Sinha aponta que a cerimônia do puja, uma cerimônia muito popular e praticada por toda a Índia que oferece flores, folhas, frutos e água em devoção aos deuses, tem origem na cultura dos povos drávida, que tinham em seus rituais o culto à terra, pedras e árvores (PHULGENDA. *The Gita as it was: Rediscovering the Original Bhagavad Gita*, p. 7-8). Há uma passagem do Bhagavad Gita que diz o seguinte: “Uma folha, flor ou água: o que alguém me ofertar com devoção, essa oferenda de amor feita por uma alma esforçada será aceita por mim”. (AUROBINDO (trans.). *The Bhagavad Gita* [Ninth Chapter]; p. 338), trad. minha.

bastante evidente e determinante para a elaboração do que hoje conhecemos como *Vedas*. Os *Vedas* são livros sagrados da religião hindu que abarcam a filosofia e a mitologia indianas e sua escritura se inicia no período em que os arianos dominaram o território do norte da Índia, por volta de 2000 a. C. Nesse período, houve a compilação do conhecimento que, segundo os pesquisadores apontam, havia sido passado oralmente por milênios anteriormente. A estrutura dos *Vedas* está dividida em quatro livros, cada um com sua função religiosa. São eles: *Rigveda* (o mais antigo deles, é o livro dos hinos), *Yajurveda* (livro dos rituais e sacrifícios), *Samaveda* (livro dos cantos rituais, *mantras*) e *Atharvaveda* (livro com diversos temas, sobretudo magia e medicina popular. Neste livro, pesquisam-se resquícios da cultura aborígene indiana).¹⁷³ Sua escritura faz parte de uma estrutura literária do hinduísmo chamada de *shruti*. *Shruti* quer dizer “revelação”, algo que vem de forma direta do mundo divino aos homens e é apenas transcrita nos textos. Outra importante obra produzida pela via de *shruti* é o *Upanishads* (por volta de 800 a.C.). Este livro faz parte do final do ciclo de estruturação das escrituras sagradas por meio da revelação direta. Os *Upanishads* são como comentários aprofundados sobre os *Vedas* e representam, também, uma mudança no pensamento da civilização que, a essa altura, segundo Georg Feuerstein, introduziu o ideal de um ritual interno, de “sacrifício interior”.¹⁷⁴ De acordo com Aghorananda Saraswati, essas mudanças contidas nos *Upanishads* se deram devido aos textos terem sido criados “fora dos círculos sacerdotais Brahmane, dando, assim, a oportunidade de que novas formas de pensamento fossem inseridas nas esferas religiosa e filosófica da época”.¹⁷⁵ Essa demarcação de que esses textos foram escritos fora dos círculos dos brâmanes é importante porque no período anterior aos *Upanishads* houve a produção do que se denominou como *Brahmana*. Esses textos eram produzidos pelos brâmanes explicitando centralmente o caráter ritualístico de suas práticas. Os brâmanes eram a elite dominante daquela época e o material produzido fora desse círculo (como é o caso dos *Upanishads*), certamente, trouxe mudanças de perspectiva tanto filosóficas quanto históricas.

Outro ramo de produção escrita da literatura védica é o *smiriti*, que pode ser entendido como “lembrado”. Dentre várias escrituras elaboradas por meio de *smiriti*, estão as duas obras épicas indianas: o *Mahabharata* e o *Ramayana*. Ambas tiveram grande êxito tanto na Índia quanto no mundo ocidental e, dentre elas, especialmente o *Mahabharata*, sobre o qual comentamos anteriormente, teve maior êxito. O *Ramayana*, por sua vez, trata da história do

¹⁷³ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 50-52.

¹⁷⁴ FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga*, p. 104.

¹⁷⁵ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 53.

deus *Rama* e da epopeia pela qual ele passou até reconquistar Sita, sua companheira que fora sequestrada. Assim, pensando num desenvolvimento linear, temos as primeiras manifestações das escrituras sagradas védicas por meio de revelação, *shruti*, e, posteriormente, temos a produção de textos por meio de *smriti*, com objetivos mais voltados para os aspectos históricos como os épicos mencionados e como os *Puranas*, que são livros educativos, ou os *Dharma Shastras*, que abordam as leis básicas que regulam a sociedade hindu.

Levando-se em consideração esse leque extenso de escrituras sagradas, não seria possível para o hinduísmo manter uma corrente única de pensamento. Reafirmando, assim, a qualidade fundante dessa religião de acolher as diferenças e até mesmo as oposições dentro de si, o hinduísmo cultivava seis escolas filosóficas que levam o nome de *darshanas*, termo que significa “ponto de vista”. Por meio do termo *darshana*, podemos compreender o que está no pano de fundo no pensamento hindu: é o de que há algo que é único e que seria a base fundante do hinduísmo e há modos de ver essa mesma e singular existência. Há modos distintos de olhar para uma realidade considerada perene, imutável e presente em todo mundo manifesto e imanifesto. Os *darshanas* são conhecidos como: Nyaya, Vaisheshika, Samkhya, Yoga, Purva Mimansa, Vedanta. As quatro primeiras escolas, Nyaya, Vaisheshika, Samkhya e Yoga aceitam os Vedas como autoridade, mas têm aspectos que divergem um pouco das escrituras. Mimansa e Vedanta são segmentos complementares aos Vedas. Dentro da linha Vedanta, os *Upanishads* são a base dessa filosofia.¹⁷⁶ Para esta tese, a Vedanta será a base para as reflexões desenvolvidas em diálogo com a obra ceciliana.

Todas elas se estruturam com a finalidade de compreender o Absoluto. Vale a pena registrar, no entanto, que algumas delas propõe visões radicalmente opostas, como foi mencionado por Feuerstein.¹⁷⁷ Principalmente o Samkhya e o Vedanta se chocam em perspectiva. A escola Samkhya propõe o dualismo, *dvaita*. Em sua visão de mundo, há o Absoluto, a matriz universal, chamada de *Purusha* (ser) e há uma pluralidade de manifestações, *Prakriti* (natureza). *Purusha* dá vida a *Prakriti*. Sem *Prakriti*, *Purusha* não se manifesta. Ou seja, são princípios complementares. Porém, *Purusha* não é *Prakriti*. Para a escola Advaita Vedanta, por sua vez, essa matriz universal, Deus, se manifesta em todas as pluralidades efêmeras. Tudo é Um, *advaita*, não dualidade.

¹⁷⁶ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 55 e 56.

¹⁷⁷ O trecho citado anteriormente diz que: “ (...) o Hinduísmo deu mostras de uma incrível capacidade de assimilar dentro de si até as coisas mais radicalmente opostas. Numa extremidade do espectro, por exemplo, encontramos a escola do não dualismo radical de Shankara; na outra extremidade, o rígido dualismo do Sâmkhya clássico” (FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga*, p. 101).

De acordo com Octávio Paz, essa capacidade de aceitar, dentro de um único sistema religioso, visões tão opostas, faz com que o hinduísmo tenha conseguido atravessar séculos, milênios, sem sua total dissolução.

A sobrevivência da religião hindu, assim como da civilização que a criou, teria sido impossível sem a crítica e a exegese das seis grandes tendências filosóficas; tampouco sem a grande negação budista. A crítica interior fortaleceu e vitalizou a religião da Índia, que de outro modo teria degenerado numa massa informe de crenças, ritos e mitos. Diante da ameaça de aglutinação, que fatalmente termina em caos ou em petrificação, a Índia opôs o dique da crítica, a exegese, as distinções lógicas e a negação.¹⁷⁸

De fato, a crítica ao hinduísmo é encontrada dentro de seu próprio corpo. No que se refere à exegese, há um exemplo próspero que garante essa qualidade de manutenção da tradição: a escritura dos *Upanishads*. Os *Upanishads* fazem parte dos Vedas¹⁷⁹ e são a base filosófica da escola Vedanta. Para este estudo, essa obra será uma das articuladoras da aproximação entre a mitologia e filosofia indianas e a obra de Cecília Meireles.

Pensando na profusão e diversidade da escritura sagrada hindu, faz-se importante refletir sobre o aspecto da abrangência cultural do hinduísmo. Como definiu Georg Feuerstein: “O Hinduísmo é mais do que uma religião. À semelhança de outras grandes religiões do mundo, é toda uma cultura datada de um estilo de vida próprio; é além disso, caracterizado por uma estrutura social singular: o sistema de castas”.¹⁸⁰ Nesse ponto, William Stoddart também comenta sobre as grandes religiões, como o cristianismo e o islamismo, mas, diferentemente delas, o pesquisador ressalta que o hinduísmo tem tal abrangência, porém, para seu próprio povo, não se configurando como uma religião universal. O hinduísmo não estaria dentro das religiões que podem ser chamadas de missionárias, que aceitam convertidos e, mais do que isso, buscam convertê-los. No caso do hinduísmo, como o judaísmo, não é possível tornar-se hindu. Tradicionalmente, nasce-se e morre-se hindu.

Dentro dessa concepção de que o nascimento garante a condição ser hindu, o nascimento também garante ao hindu um lugar na sociedade onde ele nasceu. Esse lugar é bem demarcado por meio da estruturação da sociedade em castas, de acordo com o termo que foi traduzido para o Ocidente. As castas fazem parte da fundação do pensamento hindu, desde

¹⁷⁸ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 88.

¹⁷⁹ Os *Upanishads* estão inclusos nos Vedas e encontram-se na segunda parte de cada um dos quatro Vedas (*Jñāna Kanda* – a porção do conhecimento) junto com os *Aranyakas*. O termo Vedanta remonta justamente disso (fim dos Vedas), já que os *Upanishads* são a quarta parte de cada um dos volumes (cada Veda é dividido em duas grandes partes: *Karma-kanda* e *Jñāna kanda*, e cada grande parte é dividida, por sua vez, em *samhitas*, *brahmanas*, *aranyakas* e *upanishads*).

¹⁸⁰ FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga*, p. 100.

as escrituras dos Vedas. Nos livros sagrados, a sociedade é descrita à semelhança do corpo de um deus. E, por meio dessa analogia, dividiu-se a sociedade em 4 estratos. Nas palavras de Cecília Meireles:

Essas quatro “castas” básicas são interpretadas de muitas maneiras. A mais simples é a que as explica pela analogia das atividades inerentes a cada uma e a sua respectiva origem divina. Assim, a casta mais elevada, a dos “brâmanes”, seria a dos homens nascidos da “cabeça” de Deus, e suas atividades corresponderiam ao sacerdócio e à profissões educativas e intelectuais; a segunda casta, a dos “cxátrias”, teria sido gerada dos “braços” de Deus: corresponderia aos que lidam com armas, que protegem e defendem, reis, militares e guerreiros; a terceira, “a váicia”, saída das “coxas” de Deus, originaria os negociantes e agricultores; e a última, nascida de seus pés, seria a casta dos “sudras”, destinados às mais humildes tarefas. Além de especificarem essas diferenças de origem, os livros antigos atribuíam a cada casta deveres e direitos exclusivos, regras higiênicas e de alimentação, leis sobre a conduta dos indivíduos pertencentes a cada uma, inclusive em relação aos casamentos. Ninguém podia passar, em vida, de uma casta para outra. Apenas, por morte e reencarnação, como prêmio ou castigo pelos atos praticados, se conseguiria subir ou descer nesse rigoroso sistema de categorias sociais e morais.¹⁸¹

Cecília consegue, nesse trecho, sintetizar a ligação dessa estrutura social com a base da religião e ela o faz de forma imparcial.¹⁸² Aponto essa disposição de Cecília em entender o processo que origina a estrutura de castas tentando explicá-la ao invés de analisá-la, destoando, assim, da tendência comum na abordagem do assunto. A estrutura de castas da sociedade indiana é um tema amplamente questionado e mesmo abominado pela ótica ocidental, porém, quando se estuda as causas e a lógica do pensamento que levou a essa ocorrência, a postura frente a ela é de maior compreensão e abertura, ao invés do julgamento que a ignorância proporciona. Olhar para uma sociedade de castas com os olhos contemporâneos ocidentais, realmente, pode provocar os julgamentos mais alarmantes como se tem visto, mas a questão é muito mais complexa do que mensurável numa régua de certo e errado.

Casta foi um termo cunhado pelos portugueses no século XVI e associado à linhagem de descendência. No entanto, a palavra original em sânscrito é *varna*, que significa “cor”. Essa cor, para Octavio Paz, referia-se a um sentido literal. Os Árias, sendo mais claros do que os povos do Vale do Indo, trouxeram essa distinção para delinear cada casta. Paz ainda menciona que as três castas superiores eram formadas por árias a casta dos sudras foi

¹⁸¹ Ver a biografia de Mahatma Gandhi escrita por Cecília Meireles no livro *Quatro apóstolos modernos* (MEIRELES. Gandhi, um herói desarmado, p. 252).

¹⁸² O texto dos *Upanishads* diz o seguinte sobre esse aspecto: “Este Universo, antes de ser criado, existia com Brahman. Brahman criou a partir de si mesmo sacerdotes, guerreiros, mercadores e servos, tanto entre os deuses com entre os homens” (SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Brihadaranyaka Upanishad, p. 108).

acrescentada apenas para dar conta da maioria dos indianos pertencentes àquela região do Vale do Indo. Já Georg Feuerstein aponta que essa “cor” se referia à tonalidade da alma daquele que ocupa determinada casta.¹⁸³ Essa afirmação de Feuerstein pode encontrar eco porque a ligação das castas com o princípio das escrituras védicas remonta um tempo em que os valores humanos eram diferentes. De acordo com as escrituras antigas, no Rigveda, por exemplo, há passagens que tratam da diferença étnica dos Árias (mais altos e alvos) em relação aos habitantes do Vale do Indo (morenos e baixos). No entanto, não há como afirmar que esse era um valor distintivo entre os povos e, de acordo com a nomenclatura que foi dada a cada casta em específico (*jati*) podemos pensar que a categorização das pessoas em dada organização social era tida como parte natural do ser humano. O termo *jati*, em sânscrito, quer dizer espécie, é usado também para discernir as espécies da natureza. De acordo com os textos antigos, o homem e o universo sutil, divino, mantinham livre e aberto contato. Por isso, nascer em uma casta específica (em uma *jati*) significava o resultado das ações de vidas pregressas e, por isso, dizer que alguém fazia parte desta ou daquela casta não era um julgamento terreno, mas, sim, uma articulação divina daquela própria existência em busca de sua evolução (mesmo que, para evoluir, fosse preciso retroceder na escala hierárquica das castas).

Apesar de afirmar as divisões étnicas relacionadas a cada casta, Paz não deixa de apresentar o aspecto que a casta tem como algo que é parte da natureza humana.

Assim, a origem e o modelo das instituições sociais não está no passado, como entre os chineses e os gregos. A instituição das castas não foi fundada por um herói mítico como o Imperador Amarelo ou por um legislador lendário como Licurgo. Nasceu sozinha, ainda que por vontade divina, cósmica, do solo e subsolo da sociedade, como uma planta. Reforçando: a casta é *jati* e *jati* é espécie. A casta é, por assim dizer, um produto natural. O modelo da instituição é a ordem da natureza, com suas distintas espécies animais e vegetais.¹⁸⁴

Ele também chama à atenção algo importante, que a hierarquia de *varna* não se pautava, absolutamente, pelo mesmo critério que estabelecemos hoje em nossa sociedade moderna ocidental: um critério que vai do inferior ao superior por meio da dominação política ou econômica. Ou seja, o valor para se estruturar as classes sociais é de poder e riqueza. Essa medida destoa frontalmente com o valor atribuído à hierarquia das castas que, por serem de base religiosa, tem como régua definidora os conceitos de pureza e impureza. Por isso, a

¹⁸³ “Muitas vezes já se supôs, erroneamente, que o termo *varna* (cor) se refere à cor da pele e que os quatro estados eram definidos e separados por barreiras étnicas. A realidade é que os quatro estados conformam o corpo social dos arianos védicos, os quais, a julgar pelo Rig-Veda, prestavam mais atenção à cor da alma do que às características raciais” (FEUERSTEIN. *A tradição do Yoga*, p. 100).

¹⁸⁴ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 68.

questão da cor, da tonalidade (da alma), *varna*, se mostrava um valor pertinente para aquela sociedade. Não sendo a riqueza um balizador da hierarquia, era comum haver *brâmanes* muito pobres, que figuravam no topo da pirâmide hindu, e mercadores, homens de negócios, *vaisas*, riquíssimos.

Um outro elemento importante a ser relevado quando pensamos nessa estrutura que foi e continua sendo um tanto chocante para o olhar ocidental é a noção de indivíduo que o Ocidente moderno cultivava. Para o pensamento ocidental, o elemento fundamental da sociedade pós-industrial é o indivíduo. Mesmo uma igreja ou um partido político são tidos como grupos de indivíduos. Na cultura hindu, não. A casta é a unidade básica da sociedade. E essa unidade protege e determina (no aspecto alimentar, profissional, territorial e linguístico) os indivíduos que fazem parte dela. A ideia de liberdade, tal como a concebemos, com livre arbítrio de ações, não faz parte do ideário original hindu.

Entretanto, é importante frisar, isso não representa, de forma coletiva, um cárcere, pois, dentro da compreensão hindu do universo, há alguns conceitos fundantes da filosofia que atenuam a imobilidade dos seres dentro de suas castas: a ideia de reencarnação, o conceito de *maya* e *karma*, que serão abordados na sequência.

De toda forma, pensando num aspecto global de desenvolvimento, as castas são limitadoras da modernização na Índia e tem na imobilidade o seu centro de força. Paz aprofunda esse pensamento ao colocar em diálogo esse sistema antigo e as forças modernizadoras do século XX:

As castas não foram inventadas para mudar, mas para perdurar. E têm perdurado. É um modelo de organização social pensado para uma sociedade estática. As mudanças sociais o desnaturalizam. A casta é a-histórica: sua função consiste em opor à história e às mudanças uma realidade imutável. (...) Ao falar de modernidade não me refiro somente ao liberalismo democrático e ao socialismo, mas ao seu rival: o nacionalismo. As castas constituem uma realidade indiferente à ideia de nação. O moderno nacionalismo hindu, ameaça a casta porque substitui a diferença específica que constitui cada casta por uma realidade ideológica que engloba todas. O nacionalismo corrói as diferenças entre as castas, que são sua razão de ser, como a democracia corrói o conceito hierárquico que as sustenta. A modernidade, em suas duas direções, é incompatível com o sistema de castas. Assim como cada indivíduo é a sua casta, cada casta é o sistema: a rede de relações que simultaneamente as une e as distingue umas das outras (...) Cada casta é única e diversa, mas todas giram em torno do mesmo princípio imutável: a origem, quero dizer, a pureza.¹⁸⁵

O assunto é complexo e atual, visto que essa estrutura de castas ainda domina algumas comunidades indianas de forma bastante determinante. Num aspecto mais sutil, a ideia de

¹⁸⁵ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 63.

pertença a certas linhagens ainda é muito forte e marca decididamente as relações entre os hindus. Tenho a memória pessoal de um caso específico que ilustra muitos outros casos que vivenciei, quando da estada na Índia. Fui convidada a participar de uma aula de língua portuguesa num curso similar ao de Letras, da Universidade de Delhi. Nessa oportunidade, conversei durante um bom tempo com a professora responsável pela cadeira e, em certa altura, quando falávamos da vida particular, lembro-me de ouvir essa frase: “não há mais castas na Índia, mas eu sou de uma família de brâmanes”. Não havia castas, mas era preciso apresentar-se como brâmane para que eu soubesse sobre sua vida privada. O traço distintivo de cada indivíduo ainda é justificado pela sua casta. Ainda é difícil para o indiano ter uma noção sobre si, dentro do coletivo, que não esteja atrelada à sua “cor”, à *varna*. Esse elemento de formação é tão forte na Índia que a tentativa de estabelecer uma nação, em 1947, quando de sua independência, foi um movimento completamente projetado (pensando-se no futuro) e não processado (pensando-se em um patamar que já havia sido conquistado). Octávio Paz descreve de forma assertiva que a independência da Índia “foi o triunfo das idéias e instituições inglesas... sem os ingleses.”¹⁸⁶

Numa outra ponta, para não cairmos na facilidade de pensar que a ideia de nação e democracia esteja relacionadas à ideia de avanço e progresso, podemos ressaltar que “o individualismo mais feroz associa-se estreitamente a outra das características das democracias atuais: o igualitarismo”.¹⁸⁷ Guardadas as imensas diferenças, estamos também diante de um fenômeno que homogeneiza as diferenças individuais e de, certa forma, tolhe a liberdade humana, assim como é afirmado sobre as castas. E, dado crucial, pertencer a uma casta, remetia a uma herança religiosa que, de certa forma, oferecia alguma segurança e dava um sentimento de pertença àqueles seres. Em alguma medida, o que se tem visto atualmente é uma enorme massa de pessoas repetindo padrões sem qualquer atribuição de significado a eles e sem fundamento para as ações. Também, o que o excesso de individualismo construiu foi um abismo entre os seres e uma multidão de solitários compartilhando o mesmo espaço.

Em tempo, espero que essas palavras não soem tendenciosas para um modelo social oriental ou ocidental. O que objetivei ao apontar os traços da sociedade estruturada em castas foi trazer à tona um tema importante para a sociedade indiana que tem suas bases na filosofia védica antiga e é amplamente rejeitado pelo modelo social ocidental. Porém, há que se fazer relativizações e acurar os acontecimentos de forma complexa, como um conjunto processual e entremeado de fatores. Como bem definiu Heinrich Zimmer: “Não se podem reduzir as

¹⁸⁶ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 56.

¹⁸⁷ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 66.

concepções orientais às estruturas delimitadoras familiares ao Ocidente. Temos que aceitar-lhe a profunda estranheza para que nos exponham as limitações inconscientes de nossa própria abordagem dos enigmas do homem e da existência.”¹⁸⁸

Além disso, pretendi mostrar, por meio da citação de Cecília Meireles, como ela foi uma proficiente conhecedora da filosofia, mitologia e cultura indianas e cultivava um olhar de respeito pelas diferenças. O modo escolhido por Cecília de descrever a cultura do “outro”, ao invés de analisá-la ou defini-la, mostra abertura para compreender o que é diferente. Octávio Paz chegou também a essa conclusão ao estar frente a duas forças motrizes da cultura indiana: a tradição e a modernidade. Ele comenta que:

A Índia é um museu etnográfico e histórico. Mas é um museu vivo e no qual coincidem a modernidade mais moderna e arcaísmos que sobreviveram milênios. Por isso é uma realidade que é mais fácil enumerar e descrever que definir.¹⁸⁹

Isso foi exatamente o que Cecília observou durante sua viagem à Índia.¹⁹⁰ Descrever ao invés de definir parece ter sido sua escolha de procedimento de assimilação daquele país. Pensando especificamente no tema das castas, o fato dela ter apenas descrito suas funções e também ter utilizado o termo castas entre parênteses demonstra que há a relativização do entendimento desse termo, uma vez que o termo “casta” não dá conta de transmitir a ideia contida em *varna* e em *jati*.¹⁹¹

Um outro aspecto que Cecília salienta em sua explanação sobre as castas é a questão da reencarnação ou transmigração das almas. Cecília aponta que “ninguém podia passar, em vida, de uma casta para outra. Apenas, por morte e reencarnação, como prêmio ou castigo pelos atos praticados, se conseguiria subir ou descer nesse rigoroso sistema de categorias sociais e morais”.¹⁹² Aqui, a autora ressalta algo de grande importância que, talvez, tenha sido um dos motivos para a perduração do sistema de castas por tantos séculos. A ideia de que uma vida é apenas um componente de inúmeras outras vidas que um ser pode ter, e de uma Vida que flui e está em plena mobilidade no universo, o que leva a uma compreensão alargada do

¹⁸⁸ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 17.

¹⁸⁹ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 75.

¹⁹⁰ Ver a crônica já citada anteriormente em que Cecília diz que quem deseja conhecer a Índia “precisa conhecer a história desses velhos povos, um pouco de suas ideias filosófico-religiosas, uma boa parte de seus costumes e tradições. Precisa, também, conhecer a atualidade desses povos, que não estão mortos, mumificados, incertos, mas ao contrário, vivos, em grande vibração, procurando equilibrar a sua sabedoria de passado com a ciência e a técnica do tempo presente, o que é trabalho delicado” (MEIRELES. *Oriente-Occidente*, p. 39).

¹⁹¹ Lembrando que *varna* é cor ou tonalidade e *jati* é como espécie da natureza.

¹⁹² MEIRELES. *Gandhi, um herói desarmado*, p. 252. Todavia, parece ter havido, em tempos antigos, uma mobilidade entre as castas, e a possibilidade de um indivíduo passar de uma para outra ainda vivo. Nos *Puranas*, há referência ao sábio *Vishwâmitra*, que era originalmente um Kshatria, e que devido a intensas austeridades elevou-se a casta dos brâmanes. Ele é citado no épico *Ramayana*.

tempo. As ações não são compreendidas apenas com base na existência material que se tem em dado tempo e local históricos. A existência é concebida dentro e fora do tempo histórico, para o hindu. Pois existe, sim, uma vida que se vive de forma encarnada, mas ela é apenas parte de um cosmo maior, que está interligado e tem o incessante movimento de nascer e fenecer e renascer e fenecer novamente e assim sucessivamente, até que todo o universo entre em repouso novamente.

Para que não compreendamos mal o conceito da reencarnação, fazendo uma analogia direta com conceito mais comumente atrelado à religião Espírita liderada por Alan Kardec, é relevante fazer-se uma pontuação das diferenças. O conceito ocidental de reencarnação tem como base a reencarnação em uma escala evolutiva, ou seja, uma vez que um espírito encarna como ser humano, ele pode, em reencarnações posteriores, ter uma vida mais ou menos feliz de acordo com seus feitos de vidas anteriores, mas ele não deixa de se encarnar como ser humano. Já no conceito de transmigração de almas, ou metempsicose, termo usado por Paz, os seres podem, em vidas posteriores a uma encarnação como ser humano, nascerem na forma de variadas espécies, de plantas ou animais. Nesse aspecto, acredito que haja uma herança da raiz mais remota dos povos hindus, os aborígenes indianos, que cultivavam o animismo, ou seja, acreditavam que cada coisa existente no universo era dotado de uma alma. Para entendermos de forma mais complexa a transmigração das almas no contexto indiano, é necessário fazermos algumas considerações sobre o “tempo” na tradição hindu.

Heinrich Zimmer, na obra *Mitos e Símbolos na arte e civilização da Índia*, nos expõe algumas noções para compreendermos sobre tempo na tradição hindu. Para tal tradição, o tempo é regido por ciclos cósmicos, que são divididos em quatro eras, chamadas de *yugas*. De acordo com o pensamento hindu, o tempo está arquitetado em alternância entre criação e decadência até o completo desaparecimento das formas existentes no universo e o posterior reinício depois de um longo tempo de dissolução. O movimento cósmico é de surgimento e desaparecimento e cada um desses movimentos duram milhões de milhares de anos.

O mito indiano que Zimmer retoma para tratar do tempo hindu é o do jogo de dados. Para a tradição indiana, há quatro lances de dados, quatro *yugas*. São elas: *krita*, *treta*, *dvapara* e *kali*. A ideia é de que, quando do surgimento do movimento da Vida, existe a perfeição do *dharma*, “a ordem moral do universo” ou a “lei que regula a existência universal”. O *dharma* da criação é comparado com uma vaca sagrada, que tem suas 4 pernas firmadas na perfeição. É a era *krita*. Na ideia de que o ciclo é dividido em quatro, o ciclo inicial é um quadrado perfeito. Não lhe falta nada. A vaca se estrutura em plenitude e revelação divina. É dito que, nessa era, a sociedade estruturada em castas vivia em perfeita

harmonia. É válido notar que caracterização das *yugas* também se dá por meio da cor. A mitologia diz que Vishnu, o grande deus, na era *krita*, tinha a cor clara, branca¹⁹³. A próxima *yuga*, *treta*, remete ao número “três” e a ideia é de que há um enfraquecimento do *dharma* universal, mas a lei ainda está firme. Vishnu adquire a cor amarela. Em *dvapara*, a vaca sagrada já se equilibra com dificuldade sobre duas pernas e Vishnu se torna vermelho. Em *kali yuga*, a era atual que vivemos, a vaca sagrada está sobre uma só perna, é o lance de dados perdido e Vishnu escurece. O quadrado só tem um lado, quase todo *dharma* desapareceu. A raiz de *kali* é *kal*, disputa, desentendimento. O texto abaixo sobre *kali yuga* faz parte dos *Puranas*¹⁹⁴ que foram escritos há vários séculos, entretanto, soa um tanto quanto atual:

“Quando a sociedade atinge o estágio no qual a propriedade confere posição, a riqueza torna-se a única fonte de virtude, a paixão o único elo a unir marido e mulher, a falsidade é a fonte do sucesso na vida, o sexo a única razão de deleite e quando os ornamentos externos são confundidos com a religiosidade interior...” estamos, como no mundo atual, atravessando o *Kali Yuga*.¹⁹⁵

É curioso perceber a correspondência da descrição de *kali yuga* com os tempos atuais. Inclusive, os pensadores ocidentais aproximam as *yugas* indianas das eras estabelecidas pelos gregos: a era de ouro, prata, bronze e ferro. A de ferro seria a de *kali*, com essas mesmas qualidades (ou falta delas) apontadas.

Com relação à duração e às divisões desses ciclos cósmicos infinitos, os pormenores são tantos e a matemática tão refinada que o que nos interessa, de fato, é mostrar que a concepção de tempo para a cultura indiana¹⁹⁶ é muito mais alargada do que para a mente ocidental. De forma enxuta, temos dois momentos distintos em um ciclo cósmico: o dia de Brahma e a noite de Brahma. No dia, temos as manifestações da existência e, na noite, a dissolução de tudo quanto existe na energia primordial. Durante a noite, fica-se em repouso até que o impulso da vida se forme novamente. Em cada ciclo cósmico, durante o dia, manifestam-se as quatro *yugas*, e, tanto o dia quanto a noite, têm a mesma duração, bilhões e bilhões de anos. Cada ciclo completo, dia e noite, também se repete infinitamente. De acordo com Heinrich Zimmer:

¹⁹³ Esse apontamento sobre a correspondência das *yugas* em cores faz parte do estudo de Aghorananda Saraswati. Ver: SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 125 e 126.

¹⁹⁴ *Puranas* são uma compilação de textos educativos e mitológicos e fazem parte do conjunto de escrituras sagradas do hinduísmo.

¹⁹⁵ VISNU PURĀNA *apud* ZIMMER, p. 19.

¹⁹⁶ Uso aqui o termo cultura ao invés de tradição porque esse entendimento sobre o tempo se estende até os dias de hoje, não faz parte só do pensamento da Antiguidade.

É fácil esquecermos que nossa ideia de tempo, estritamente linear e evolucionária (e que a geologia, a paleontologia e a história da civilização parecem confirmar), é peculiar ao homem moderno. Mesmo os gregos da época de Platão e Aristóteles, muito mais próximos de nós e de nossa tradição atual, no modo de pensar e sentir, do que os hindus, não a partilhavam. De fato, Santo Agostinho parece ter sido o primeiro a conceber a moderna ideia de tempo.¹⁹⁷

Nessa moderna ideia de tempo, a biografia do homem parece ter conquistado o centro da praça. Não há mais uma consideração, como no pensamento indiano, da concepção do tempo a partir da ideia de Vida, um princípio que flui em tudo o que se manifesta e cria a matéria. Essa Vida, que é abarcada pelo hinduísmo de forma abrangente, passou, no Ocidente, a ser medida pela vida, a pequena vida de cada um. Nesse aspecto, a biografia ganha contornos, na visão ocidental, diferenciados em relação à Índia. Aqui temos outro dado que não era relevante para essa tradição antiga, ou mesmo, não era conhecido no pensamento hindu: o novo, a novidade. Uma vez que tudo é o retorno de uma criação que já aconteceu inúmeras vezes, não há nada novo, estamos infinitamente repetindo o mesmo ciclo. A essa roda de repetições chamamos *samsara*. Importante notar que, apesar da vida humana não estar no centro do entendimento sobre o tempo, é só por meio da vida humana e da possibilidade de alcançar a iluminação, *moksha*, que essa roda de *samsara* pode ser interrompida por cada ser. E, neste ponto, podemos entender como a transmigração das almas é um conceito diferente do Ocidente e faz parte de um todo maior: “o indivíduo, de vida efêmera, continua presente, ao longo do ciclo de suas transmigrações, sob alguma forma, em algum lugar, envergando uma máscara ou outra, em todo o transcorrer do prolongado percurso”¹⁹⁸ de um ciclo cósmico.

Há um mito, no lendário hindu, chamado “A procissão das formigas”¹⁹⁹, que aborda com clareza a questão dos ciclos cósmicos. O poderoso deus Indra consegue a façanha de devolver ao mundo a corrente vital das águas. Ele mata o dragão que guardava as águas do céu em seu ventre por pura ambição: “A divindade arremessou seu raio no centro da desconjuntada espiral e o monstro desmoronou como uma pilha de juncos secos. As águas irromperam, livres e suas torrentes fluíram através da terra, voltando a circular pelo corpo do mundo”. Indra, tendo realizado esse feito esplêndido, contrata o grande demiurgo Visvakarman para construir uma imensa mansão. Visvakarman o faz com perfeição, mas Indra está tomado de tanto orgulho que não cessa suas exigências, aumentando cada vez mais

¹⁹⁷ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 22.

¹⁹⁸ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 21.

¹⁹⁹ O texto transcrito por Richard Zimmer faz parte do livro chamado *Purana*, que são parte das escrituras sagradas registradas após os Vedas (por meio de *smiriti*) e tem um caráter mitológico e educativo. “A procissão das formigas” está inserido no livro denominado *Brahmavaivarta Purana*, na seção de nome “Sri-Kṛṣṇa-janma-khanda”.

o ilimitado projeto da suntuosa construção. Visvakarman, desesperado, busca ajuda de Brahma, que, por sua vez, se dirige a Vishnu. Os deuses concordam em auxiliar o célebre arquiteto do universo e enviam um singelo menino para falar com Indra. Indra recebe o hóspede com a honraria que lhe cabe e se coloca intrigado com a visita. Na sala real em que os dois estavam, surgiu, de repente, uma procissão de formigas. Em formação militar, eram colunas de quase quatro metros de largura. Indra se mostra confuso, surpreso e o menino, inabalável.

Eles dialogam e, para a estupefação do deus, a criança diz que já havia conhecido muitos outros Indras:

A vida e o reinado de um Indra duram 71 éons e, quando 28 Indras tiverem morrido, um dia de uma noite de Brahma terão transcorrido. Mas a existência de um Brahmã, medida em tais dias e noites bramânicos, é de 108 anos. Brahmã sucede a Brahmã; um submerge e outro emerge: a sucessão infinita não pode ser medida. Não há fim para o número desses Brahmãs - para não falar no dos Indras.²⁰⁰

Indra percebe que estava diante de um sábio que dominava o tempo:

Ó Rei dos Deuses, conheci a terrível dissolução do universo. Assisti repetidas vezes ao perecimento de tudo, ao fim de cada ciclo. São tempos terríveis, em que cada átomo se dissolve nas águas primordiais e puras da eternidade, de onde originalmente tudo nasceu. Nesse momento tudo retorna à infinidade impenetrável e selvagem do oceano, no qual, coberto por uma total escuridão, não se vê qualquer vestígio de seres animados.²⁰¹

Confirmando que se tratava de um sublime visitante, Indra pede os ensinamentos do menino:

Solicitado a ensinar, o menino revelou ao deus a sabedoria secreta. — Vi as formigas, ó Indra, desfilar em longa procissão. Cada uma delas já foi um Indra, certa vez. Como vós, cada um dos Indras, por virtude de feitos piedosos, um dia ascendeu à condição de rei dos deuses. Mas agora, através de muitos renascimentos, cada um se transformou novamente em formiga. Este é o exército dos que já foram Indras.

Devoção e grandes feitos elevam os habitantes do mundo ao reino glorioso das mansões celestiais, aos domínios excelsos de Brahmã e Siva e à mais alta esfera de Viçnu; mas atos perversos fazem-nos mergulhar nos mundos íferos, em poços de dor e sofrimento. A nova encarnação se dá entre pássaros e vermes, ou no ventre das porcas e animais selvagens, ou em meio a árvores e insetos. É pelos seus feitos que alguém merece a felicidade ou o sofrimento e torna-se senhor ou escravo. É pelos feitos que atinge a qualidade de rei ou de brâmane, de um deus, de um Indra ou um Brahmã. E, ainda através dos feitos, contrai doenças, adquire beleza ou deformidade, ou renasce sob a forma de um monstro.

²⁰⁰ BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 13.

²⁰¹ BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 13.

Esta é toda a essência do segredo, daquele saber que é a travessia para a bem-aventurança através do oceano do inferno.

A vida no ciclo dos incontáveis renascimentos é como a visão de um sonho. Os deuses nas alturas, as árvores e as pedras silentes, são como aparições fantásticas. Mas a morte administra a lei do tempo: por ele predestinada, é ela a senhora de tudo. Efêmeros como bolhas são o bem e o mal dos entes do sonho. Em ciclos infínitos, mal e bem se alternam; nem a estes nem a coisa alguma, apega-se o sábio. O sábio não se prende a absolutamente nada.

O menino concluiu o tremendo ensinamento e, em silêncio, fitou o anfitrião. O rei dos deuses, em todo o seu esplendor celestial, reduzira-se, aos próprios olhos, à insignificância. Nesse ínterim, outra assombrosa aparição ingressara na enorme sala. O recém-chegado parecia ser uma espécie de eremita.²⁰²

Neste ponto, a narrativa começa a caminhar para seu desfecho e o eremita, que era um brâmane, mostra também seus ensinamentos:

Śiva, aquele que concede a paz, o supremo guia espiritual, ensinou-me essa maravilhosa sabedoria. Não necessito experimentar as várias e bem-aventuradas formas de redenção: compartilhar as mansões divinas do supremo deus, desfrutar-lhe a eterna presença, ser igual a ele em corpo e vestes, tornar-me parte de sua augusta substância ou mesmo absorver-me por completo em sua inefável essência.²⁰³

Após ter dito isso, o sábio renunciante desapareceu e a história nos revela que ele era o próprio Shiva encarnado para aquele acontecimento. Assim, também, nos é permitido saber que a criança era o próprio Vishnu.

Indra, depois de perceber a ignorância que seu orgulho lhe causara, decide abdicar de tudo e conquistar a redenção e a liberdade em isolamento. A rainha Saci, entretanto, se aflige deveras e busca auxílio com o senhor da sabedoria mágica, Brihaspati. Este, com seus poderes, consegue dissuadir Indra de sua ideia e o rei volta a assumir suas funções de deus, mas agora com outra postura e com a vida matrimonial reconciliada.

Assim termina a maravilhosa história de como o rei dos deuses foi humilhado em seu orgulho sem limites, libertado de sua ambição excessiva e, através da sabedoria espiritual e secular, conduzido ao conhecimento do papel que lhe cabia nos ciclos da infinita mobilidade da vida.²⁰⁴

Heinrich Zimmer faz, então, uma análise do desfecho de “Procissão das formigas”. De acordo com ele, estaríamos aniquilados, enquanto individualidade, se a mensagem final da narrativa se encerrasse com a expressão da infinitude de tempo e espaço.

²⁰² BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 14.

²⁰³ BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 15.

²⁰⁴ BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 16.

O mito restabelece o equilíbrio entre essa visão estupefaciente e ilimitada e a questão oposta, do papel restrito da breve vida individual. Brihaspati, o sumo sacerdote, guia espiritual dos deuses, uma das encarnações hindus da sabedoria, ensina a Indra (isto é, ao nosso *self*, ao indivíduo confuso) como atribuir a cada esfera aquilo que lhe cabe. Ensina-nos a reconhecer a divina e impessoal esfera da eternidade, a girar para sempre através do tempo e das idades. Faz-nos também aceitar a esfera transitória dos deveres e prazeres da vida individual, tão imantada de existência e realidade para um homem vivente, como um sonho para a alma adormecida.²⁰⁵

Acredito que com o exemplo dessa narrativa tenha ficado esclarecida a questão do tempo hindu e a dialética ente tempo eterno e efêmero. Também, penso ter mostrado como ele se distancia, significativamente, em essência, do entendimento sobre o tempo ocidental moderno. Há que se fazer uma ressalva de que os indianos não são apenas afetados por essa ideia de tempo da antiguidade. É evidente que o Ocidente, mais proeminentemente a Inglaterra, imprimiu seu modo de pensar e suas concepções ao povo hindu. No entanto, é reconhecido que a sociedade indiana atual ainda é fortemente moldada pelas escrituras antigas. Os hindus formam uma comunidade compacta e forte em se tratando de manter suas raízes.

Por meio desse mito, podemos sintetizar alguns dos conceitos fundantes para o hinduísmo. O tempo na tradição hindu pode funcionar como um articulador das inúmeras partes do conjunto da tradição dos Vedas. Veja-se, por exemplo, a questão da transmigração das almas (1) que é expressa pelo menino quando ele menciona que cada uma das formigas daquelas milhares que se materializaram na sala real, havia sido um Indra e, após muitos renascimentos, transformaram-se novamente em formiga.

Em outro trecho, o sábio expressa o ensinamento sobre os feitos virtuosos ou perversos dizendo que é por meio das ações de cada ser que esse determina seus méritos ou deméritos para vidas posteriores. Ele diz que felicidade ou sofrimento são resultados de nossas próprias ações e a determinação do próximo renascimento também.²⁰⁶ A isso denomina-se *karma* (2). O *karma* é um conceito importante dentro da filosofia hindu pois, a partir de sua existência, o ser tem a possibilidade de atingir os “domínios excelsos de Brahmã”, uma vez que os atos dos seres humanos é que garantem este ou aquele destino. As “altas esferas de Viçnu” não é algo dado. É conquistado. E essa tem sido, por milênios, a meta de muitos milhares de indianos (e de outros povos também). Esse estágio de libertação completa, ou iluminação, é chamado de *moksha* (3). Não tenho conhecimento de outra

²⁰⁵ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 24.

²⁰⁶ “É pelos seus feitos que alguém merece a felicidade ou o sofrimento e torna-se senhor ou escravo. É pelos feitos que atinge a qualidade de rei ou de brãmane, de um deus, de um Indra ou um Brahmã. E, ainda através dos feitos, contrai doenças, adquire beleza ou deformidade, ou renasce sob a forma de um monstro” (ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 14).

filosofia ou religião que tenha como meta *tornar-se* o próprio deus. Não é estar ao lado de deus, reconhecê-lo ou dele receber dádivas. É sê-lo: “ser igual a ele em corpo e vestes, tornar-me parte de sua augusta substância ou mesmo absorver-me por completo em sua inefável essência.”²⁰⁷ Esse lugar que se habita quando se atinge *moksha* é o conhecido (e, até certa medida, deturpado pelo Ocidente) *nirvana*. E a plenitude (ou felicidade) que se atinge quando se está liberto, ou desperto, é denominada *ananda*.

Imbricado com as ideias de *karma* e *moksha* está a roda de *samsara* (4). Esta representa o interminável ciclo de repetições e renascimentos que pode ser cessado ao se atingir a libertação. E, repito novamente, é dada apenas ao ser humano a capacidade de se chegar a *moksha*. Por isso, é comum, na Índia, que se agradeça a possibilidade de se encarnar na arquitetura do corpo humano, pois, ser humano pode significar ser livre.

Um outro entendimento importante da tradição hindu é o conceito de *maya* (5). Os Upanishads descrevem *maya* como o véu da ilusão:

Do mesmo modo como uma pessoa que não saiba que um tesouro repleto de ouro se encontra enterrado embaixo dos seus pés poderá passar por cima dele repetidamente e não encontrá-lo, assim todos os seres vivem cada momento na cidade de Brahman, porém nunca o encontram, devido ao véu da ilusão atrás do qual ele está escondido. O Eu reside dentro do lótus do coração. Sabendo disso, consagrado ao Eu, o sábio penetra diariamente nesse santuário sagrado.²⁰⁸

Entendendo que para o hinduísmo a realidade verdadeira é a realidade espiritual, inefável e eterna, compreendendo os ciclos cósmicos nos quais há, alternadamente, vida e inércia, e nos quais o espírito primordial sempre permeia, a realidade do absoluto é verdadeira porque perdura. Se todas as formas de vida aparecem e desaparecem infinitamente, a única verdade não é a forma de vida em si, mas esse incessante movimento que é sempre permeado pela imobilidade e eternidade de Deus. Nessa lógica, tudo o que existe de forma manifestada é impermanente, e, enquanto algo impermanente, não é verdadeiro pois não está no mesmo lugar daquele que é perene e imutável. Assim, *maya*, a manifestação da vida, é ilusão. Como disse o sábio menino Vishnu: “o ciclo dos incontáveis renascimentos é como a visão de um sonho.”²⁰⁹

Octávio Paz aponta que a impermanência é o que marca a existência de *maya*, pois só é impermanente o que está manifestado: “Para a tradição filosófica indiana, seja a budista ou a

²⁰⁷ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 15.

²⁰⁸ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Chandogya Upanishad*, p. 101.

²⁰⁹ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 14.

hindu, a impermanência é uma das marcas da imperfeição dos seres humanos e, em geral, de todos os seres.”²¹⁰

Uma vez que a meta do buscador espiritual é unir-se ao divino e, assim, tornar-se eterno, como é o divino, estar na condição de impermanência significa, sim, imperfeição, mas, não podemos perder de vista que, de acordo com a sabedoria hindu, já temos o divino em nós, basta realizá-lo. “O Eu reside dentro do lótus do coração”.²¹¹ Assim, não há a dicotomia estanque entre perfeição e imperfeição no aspecto que se compreende no Ocidente de sermos sempre imperfeitos, perante Deus. Somos, no cristianismo, feitos à imagem e semelhança de Deus, mas não estamos imersos em Deus, como na tradição hindu, ainda que, enquanto seres encarnados e não despertos,²¹² estejamos imersos em Deus de forma efêmera. De toda forma, o caminho para a perfeição não se faz pelo exterior, se faz pela introspecção.

Heirich Zimmer dedica algumas páginas de seu estudo para problematizar essa questão de *maya*. O que me parece importante, a partir da compreensão do ponto de vista de Zimmer, é que não entremos na fácil dicotomia e nomenclatura de *maya* como ilusão, tal como concebemos o termo. Dizer que há um mundo real e outro irreal, ilusório, portanto, e este mundo material que vemos e vivemos vem a ser o irreal, é tanto fácil quanto simplista. A raiz etimológica do termo *maya* é mã, “que significa medir ou traçar (como por exemplo, a planta de uma construção ou o esboço de um desenho), produzir, dar forma ou criar, revelar. *Mayā* é a medição, criação, ou manifestação das formas”.²¹³ Essa origem nos conta da qualidade primordial de *maya*: algo que é definível, que se mede, que é possível de ser esboçado. Essa face tangível de *maya* torna-se distante do que nós, ocidentais, compreendemos por ilusão. Em língua portuguesa, por exemplo, o termo *ilusão* é definido como erro de percepção ou de entendimento; engano dos sentidos ou da mente; interpretação errônea; devaneio; produto da imaginação.²¹⁴ Ou seja, o entendimento de ilusão está atrelado ao que não é factível, ao que é elaborado na mente, como pensamentos e criações, e esses não são comparáveis, em termos de cognição, com a concretude da *maya* indiana. Esse halo de mentira ou engano que o termo ilusão suscita em nossa mente também existe dentro do conceito de *maya*, mas não o define.

²¹⁰ PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 64.

²¹¹ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Chandogya Upanishad*, p. 101.

²¹² É frequente a utilização dos termos desperto, iluminado, realizado para falar do homem ou da mulher que atingiu a consciência do divino ainda em vida.

²¹³ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 30.

²¹⁴ Conforme o Dicionário Houaiss (2001, p. 239): “1. Falsa impressão; 2. produto da imaginação, devaneio; 3. mentira, logro”.

O segredo de Māyā é a identidade dos opostos. Māyā é uma manifestação simultânea e sucessiva de energias conflitantes, de processos que se contradizem e aniquilam reciprocamente: criação e destruição, evolução e dissolução; sonho idílico da visão interior do deus e desolação do nada, terror do vazio, pavor infinito. Māyā é o ciclo total do ano, que tudo gera e dissipa. O “e” que une essas incompatibilidades expressa o caráter fundamental do Ser Supremo, senhor e controlador de Māyā e cuja energia (oh, paradoxo!) é Māyā. Os opostos têm fundamentalmente uma única essência; são dois aspectos do mesmo Viṣṇu.²¹⁵

Uma vez que *maya* é um aspecto da criação divina e é o esboço, o projeto feito pelo Invisível, pelo Intangível, ela é, também, divina. E o caráter de *maya* está mais ligado com a fragilidade, a dor, o prazer e a efemeridade da vida do que com a falsidade.

Para aprofundar essa discussão, resalto um mito, transcrito por Heinrich Zimmer, do *Matsya Purana*, conjunto de contos da antiguidade que foi compilado durante o período clássico do hinduísmo medieval, em torno do século IV d.C. O conto enfoca o grande sábio Narada. Narada é tido como o mais divino dos sábios, que transitava livremente entre os mundos superiores, até as esferas de Vishnu, e a Terra. A atmosfera do mito é construída pelo narrador, o reconhecido ermitão Vyasa. Um grupo de homens santos procurou Vyasa desejando compreender a *Maya* de Vishnu. Vyasa então lhes responde:

– Quem pode compreender a Māyā do Deus Supremo, a não ser ele próprio? A Māyā de Viṣṇu mantém-nos a todos sob seu encanto. É o sonho comum que sonhamos. Posso apenas narrar-vos uma história vinda dos tempos remotos, de como Māyā, em certa oportunidade específica e singularmente instrutiva, exerceu seu efeito.²¹⁶

E a história que Vyasa narra tem início com o jovem Kamadamana. Seu nome faz menção a Kamadeva, que é o deus do amor, do prazer e do desejo. O termo *dama*, em sânscrito, remete ao controle dos sentidos e, *kama*, ao desejo, ao amor (vale lembrar do *Kamasutra*). Assim, Kamadamana era conhecido como controlador dos desejos. Em certa ocasião, seu pai, preocupado com o desinteresse do filho pela vida comum dos jovens, decide inquiri-lo sobre o casamento, expressando firmemente a expectativa de que o filho se casasse. Kamadamana guarda silêncio em respeito ao pai. Entretanto, dada a insistência no assunto, Kamadamana responde que vai honrar o significado do seu nome e não vai realizar os papéis e funções esperados de um homem hindu. Quando o pai tenta dissuadi-lo da ideia argumentando que o casamento seria a raiz da ventura e do bem-estar, Kamadamana lhe relata:

²¹⁵ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 44.

²¹⁶ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 32.

passsei por cerca de mil vidas. Muitas centenas de vezes sofri a morte e a velhice. Conheci a união e a perda de minhas esposas. Existi como relva e arbusto, réptil e árvore. Vivi entre o gado e os animais ferozes. Por centenas de vezes fui brâmane, mulher e homem. Compartilhei a bem-aventurança das mansões celestiais de Siva; vivi entre os imortais. Não há, estou certo, nenhuma forma de ser, mesmo sobre-humana, que eu não tenha assumido mais de uma vez: fui demônio, gnomo, guardião dos tesouros da Terra, espírito das águas dos rios, donzela celestial, rei dos demônios-serpentes. A cada vez que o cosmos dissolvia-se para reabsorver-se na informe essência da Divindade, eu também me desvanecia; e quando o universo novamente se desenvolvia, eu também reingressava na existência e vivia outra sucessão de renascimentos. Por muitas e repetidas vezes vitimou-me a ilusão da existência - e sempre através da assunção de uma esposa.²¹⁷

E Kamadamana relata ao pai, especificamente, sobre sua penúltima encarnação, na qual se chamava Sutapas. Nessa oportunidade, ele havia sido um asceta com fervorosa devoção a Vishnu. Sua devoção era tamanha e tão sincera, que o próprio deus lhe apareceu diante dos olhos e lhe concedeu uma graça. Sutapas não titubeou em solicitar que pudesse conhecer a *Maya* de Vishnu. O deus dos universos prontamente se opõe dizendo: “— Ninguém pode compreender nem compreendeu nunca minha Mâyā. Jamais haverá alguém capaz de penetrar-lhe o mistério.”²¹⁸ E Vishnu continua:

Há muito, muito tempo, vivia um profeta sagrado, que a um deus se assemelhava; seu nome era Narada. Era filho do próprio deus Brahmā, e devotava-me fervorosa devoção. Como tu, mereceu minha graça e apareci diante dele, tal como apareço agora diante de ti. Concedi-lhe uma graça e ele expressou desejo idêntico ao teu. Embora eu o advertisse que não voltasse a indagar sobre o segredo de minha Mâyā, insistiu, tal como o fazes. Disse-lhe: – Mergulha naquela água e experimentarás o mistério de minha Mâyā.²¹⁹

Narada mergulhou nas águas e ressurgiu como uma bela jovem princesa chamada Sushila. Seu pai a entregou para casar-se com Vidarbha, um soberano do reino vizinho. Narada, sob o corpo de uma mulher, experimentou os mais sublimes prazeres do amor e de uma vida abastada e incomparavelmente feliz. No entanto, ao longo do tempo surgiu um conflito entre o marido de Sushila e seu pai, o que resultou numa terrível guerra. À semelhança do *Mahabharata*, a guerra causou a morte de famílias consanguíneas, dentre eles, filhos e netos de Sushila, além da morte do querido marido e do pai. Em desespero, Sushila caminhou até o campo de batalha, onde, em profundo lamento, dispôs os corpos de seus irmãos, filhos, sobrinhos, netos, esposo e pai em uma enorme pira funerária. Com suas próprias mãos, ateou fogo naquela pira familiar e, ao ver as chamas subirem, gritando “meu filho, meu filho”, atirou-se ela própria ao fogo.

²¹⁷ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 33-34.

²¹⁸ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 33.

²¹⁹ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 33.

No mesmo instante a chama se fez fria e límpida: o que era pira transformou-se em lagoa. Sushilā viu-se submersa nas águas - transformada, de novo, no santo Nārada. O deus Viṣṇu, tomando-o pela mão, tirou-o da lagoa cristalina. Quando o deus e o santo saíram da água, Viṣṇu indagou, com um quase-sorriso: – Quem é o filho cuja morte lamentas? – Nārada tomou-se de confusão e vergonha. O deus continuou: – Esta é a imagem de minha Māyā; pesarosa, sombria, amaldiçoada. Nem Brahmā, o nascido do lótus, nem nenhum dos outros deuses, Indra ou mesmo Siva, pode compreender-lhe as profundezas sem fundo. Como e por que deverias conhecer o incognoscível?²²⁰

E, assim, terminado o relato sobre Nārada, Vishnu volta a se referir a Sutapas (Kamadamana) dizendo ser o mistério de sua maya inescrutável. No entanto, ele oferece a Sutapas a chance de experimentar *maya*, atirando-se, também, na água. E Sutapas o faz, atira-se na água e renasce como uma menina que se envolve em outra trama... O fio dos acontecimentos de *maya* não cessa de sucederem, uns aos outros.

Por meio da vivência de Nārada, é possível perceber como a compreensão de *maya* é complexa e está ligada a percepção da fragilidade humana e da experimentação de gozo e sofrimento. De certa forma, quando estamos atados ao véu de *maya*, não temos o controle dos acontecimentos. A vida segue o seu fio de entrelaçamentos múltiplos que fogem ao nosso comando. Segundo a tradição hindu, essa condição é profundamente aflitiva para quem procura no fio da vida terrena qualquer lenitivo para dor ou desgosto. E, talvez, ainda mais aflitiva, para aqueles que buscam incessantemente prazer e satisfação.

A questão central para o hinduísmo e o básico ensinamento hindu não é a negação da *maya* em si, ou a inferiorização da vida, do que existe de forma manifestada. O problema, pela ótica hindu, é os seres humanos estarem aderidos à *maya* como se não houvesse sua face invisível, como se não houvesse a essência sutil que está em tudo e não está em lugar algum: “O homem, na sua ignorância, se identifica com os invólucros materiais que envolvem o seu verdadeiro Eu. Ao transcendê-los, ele se torna uma coisa só com Brahman, que é pura bem-aventurança”.²²¹

Os *Upanishads* têm duas máximas que se destacam de forma veemente: uma é a que diz que Brahman não é isto, não é aquilo e é tudo, ao mesmo tempo. A expressão usada em sânscrito é *neti neti*. Selma Vieira Velho diz que

O Transcendente, sendo indivisível, as individualidades separadas são apenas uma das aparências em que se baseia o fenômeno da existência. E é através desse princípio que o Absoluto é reconhecível. Brahma é alguma coisa do tangível, mas

²²⁰ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 34.

²²¹ PRABHAVANANDA; MANCHESTER. *Taittiriya Upanishad*, p. 71.

Brahman, Absoluto e transcendente define-se só através do “neti neti”, isto é, não é isso, não é aquilo – portanto o Absoluto desafia a descrição.²²²

Yogananda também utiliza essa expressão para explicar o que, de acordo com o hinduísmo, é inexplicável: “O Espírito Supremo, o Incriado, é inteiramente incondicionado (neti, neti, isso não, isto não), mas é frequentemente referido na Vedanta como *Sat-Chit-Ananda*, isto é, Ser-Inteligência-Felicidade.”²²³

Tal afirmação é encontrada no livro dos *Upanishads*, no capítulo intitulado “Brihadaranyaka” que é considerado, por *sri* Aurobindo, um dos mais obscuros e profundos dos *Upanishads* com uma filosofia tão peculiar que desafia a mente moderna.²²⁴

Além disso, está o Eu Supremo – aquele que foi descrito como não isto, não aquilo. Ele é incompreensível, pois não pode ser compreendido; ele é indeteriorável, pois nunca se deteriora; ele é livre, pois nunca se apega; ele é irrestrito, pois nada pode restringi-lo. Ele nunca se fere. Vós o alcançastes, aquele que está livre do medo, Ó Janaka, e livre do nascimento e da morte.²²⁵

Essa dupla negação, “não isto, não aquilo”, se torna uma ubíqua afirmação; ao não ser isto ou aquilo, é tudo ao mesmo tempo. Estamos diante, de um entendimento não dual das coisas, que gera profundo desconforto para uma mente acostumada a nomear, definir, categorizar e separar. Novamente, tocamos no conceito de *advaita*, que é caro à escola Advaita Vedanta que faz parte da escola Vedanta, um dos seis *darshanas*, pontos de vista, do hinduísmo.

Nos *Upanishads*, também no “Brihadaranyaka”, estão os versos que conquistaram abrangência em todo mundo e carregam a mensagem da transcendência de *maya* e da realização do divino:

Asato-mā sat gamaya
Tamaso-mā jyoti gamaya
Mrtyor-mā amritam gamaya

Guiar-me da Ilusão para a Verdade,
Guiar-me das Escuridão para a Luz,
Guiar-me da Morte para a Imortalidade.²²⁶

²²² VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p. 112.

²²³ YOGANANDA. *Autobiografia de um iogue*, p. 231.

²²⁴ “The Brihadaranyaka Upanishad, at once the most obscure and the profoundest of the Upanishads, offers peculiar difficulties to the modern mind” (AUROBINDO (trans.). *The great Aranyaka*, p. 333).

²²⁵ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Brihadaranyaka Upanishad*, p. 128.

²²⁶ Transcrição do sânscrito e tradução própria feita a partir dos ensinamentos básicos que recebi em sânscrito e hindi.

Por esses versos, podemos colocar em evidência alguns termos que levam a entendimentos importantes para o hinduísmo. A menção à *maya* está na palavra *Asato*, que pode ser também traduzida como ignorância ou irreal. *Mā* é o pronome pessoal me. *Sat* é a Verdade ou a realidade de Brahman, que Yogananda traduziu como Ser; ou seja, ele firma a ideia de que o ser verdadeiro é o *Ser* espiritual; o Ser é Brahman. *Gamaya* traz a ideia de movimentar adiante, liderar.

Tamaso vem da mesma raiz de *tamas*. *Tamas* além de ser uma palavra em sânscrito tornou-se um conceito no hinduísmo fazendo conjunto com *sattva* e *rajas*. *Sattva*, *Rajas* e *Tamas* são três princípios sem os quais não seria possível haver qualquer manifestação da existência. *Sattva* estaria ligado ao campo do sublime, leve, com tendência ascendente e luminosa. *Rajas* manifesta-se em sentido horizontal e é relacionado com a força ígnea, com o fogo. *Tamas* seria o aspecto escuro, pesado, com força descendente. Segundo William Stoddart, “uma pena seria sáttvica, uma bola de chumbo seria tamásica e um incêndio em uma floresta seria rajásico.”²²⁷ Isso para ilustrar de forma bastante concreta como as manifestações físicas trazem as três qualidades. Num nível sutil e humano, essas características se mostram na personalidade de cada ser. Esses aspectos estão diretamente ligados ao hinduísmo, pois além de ser uma religião filosófico-mitológica, com especulações acerca da natureza suprema do ser, há, dentro do hinduísmo, uma vertente dedicada à experiência, que aborda aspectos técnicos e práticos para que se atinja a transmutação das energias rajásicas e tamásicas em sáttvicas. Uma dessas vertentes é o Yoga que, através de práticas corporais (*asana*), respiração (*pranayama*) e meditação ou contemplação (*dhyana*) visam a propor um caminho prático de ascensão do corpo e do espírito até as sutilezas do divino. Retomando o verso, *Tamaso mā jyoti gamaya*, o termo *jyoti* estaria na oposição à *tamaso*, sendo luz.

Mryti é morte e *amritam* seria seu oposto, imortalidade. Mas, para além do termo sânscrito, *amrita* tem também um papel significativo na mitologia hindu. *Amrita* pode ser traduzido como ambrosia, quando relacionada ao mito que explica a salvação da Terra por meio do deus Vishnu. O episódio é o “Batimento do mar de leite”²²⁸.

De acordo com a narrativa, o deus Indra recebeu uma maldição e, por causa dela, os deuses todos perderam sua força vital e a capacidade de nutrir a existência, assim, os demônios, *daytias* ou *asuras*, estavam dominando a Terra e tudo encontrava-se enfraquecido. Os deuses, então, foram ter com Brahman para que ele pudesse auxiliá-los e Brahman envia-

²²⁷ STODDART. *O hinduísmo*, p. 53

²²⁸ “Batimento do mar de leite” foi o nome dado por Aghorananda Saraswati e é a versão que utilizarei para recontar o mito. Heinrich Zimmer chamou o mito de “Batedura do oceano lácteo” e Ananda Coomaraswamy e Irmã Nivedita o intitularam “A batedura do oceano”.

os para Vishnu, que é considerado a divindade suprema nesta narrativa. Os deuses chegam, então, até o trono de Vishnu, no mar de leite.²²⁹ Vishnu os orienta a tomar o monte Mandara como se fosse um bastão e envolvê-lo na serpente chamada *Vasuki*. Com essa estrutura, eles deveriam rodar a serpente de tal forma que o monte giraria causando o batimento do mar de leite.²³⁰ Para tanto, os deuses precisariam do apoio dos demônios e a eles seria prometido a metade do resultado do batimento do mar: *amrita* ou ambrosia, que garante vida eterna a quem a consome. No entanto, Vishnu diz que se encarregaria de não deixar que os *asuras* tomassem posse de sua parte da ambrosia. Assim é feito e o batimento começa causando inúmeras situações para a Terra: o movimento do monte Mandara estava causando grande destruição nos seres marítimos e o calor gerado pela rotação estava, igualmente, destruindo os seres terrestres. Além disso, havia o perigo do monte perfurar a Terra e, por isso, Vishnu desce encarnado como uma imensa tartaruga (o *avatar* Kurma) e recebe em seu casco todo impacto dos movimentos causados por Mandara.²³¹ A serpente Vasuki, que estava sendo muito exigida, também coloca em risco todas as espécies pois, de tanto apertá-la ao monte, ela liberou uma quantidade inigualável de veneno que se espalhava como rios por sobre a terra. Shiva, neste momento, intervém e bebe todo o veneno, queimando sua garganta e adquirindo, assim, um de seus inúmeros epítetos: *Nilakanta*, o garganta azul. O resultado do batimento do mar de leite foi bastante variado:

(...) primeiro surgiu a maravilhosa vaca Surabhi, mãe e ama-seca de tudo que existe sobre a terra; depois, a deusa do vinho, Varuni; a seguir, a árvore do paraíso, Parijata, que deliciou as ninfas celestes e que enche o mundo inteiro com o perfume de suas flores; surgiram, também, as Apsaras, dotadas de graça e beleza encantadora.

Na continuação apareceu a Lua, da qual se apoderou Shiva para colocá-la à frente de sua frente. Depois, surgiu Lakshimi, a maravilhosa deusa da fortuna, de pé, com todo seu esplendor, sobre um Lótus branco, a qual Vishnu tomou imediatamente como esposa. O mar de leite também deu origem: a Dhanvantari, médico dos deuses e inventor do sistema curativo Ayurveda; um cavalo alado de sete cabeças; e uma jóia preciosa da qual Vishnu apoderou-se e que prendeu em seu peito.²³²

Finalizadas as manifestações do mar de leite, Dhanvantari apareceu com um copo cheio do licor da imortalidade, o *amrita*. Os demônios, impacientes, apossaram-se dele e fugiram. Neste momento, Vishnu toma a forma de uma bela mulher, distraíndo-os e

²²⁹ O mar de leite é conhecido como a morada de Vishnu. Em outro mito, contado por Heinrich Zimmer, é dito: “Viṣṇu concedeu-lhe os piedosos desejos e desapareceu, rumo à sua cósmica morada no Oceano Lácteo” (ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 34).

²³⁰ Na versão de Coomaraswamy, Vishnu pede para que os deuses despejem ervas no mar antes de batê-lo.

²³¹ Vishnu é o único deus que tem *avatars*, ou seja, encarnações terrestres que se manifestam, de tempos em tempos, para salvar a humanidade. São sete os avatares de Vishnu, que serão apontados oportunamente.

²³² SARASWATI. *Mitologia hindu*, 117.

recapturando a ambrosia. Assim que os deuses tomaram o licor, recuperaram sua força e expulsaram os *asuras* dos céus.

Por meio do mito, percebemos o entrelaçamento de vários domínios. Veja-se que o mito nos apresenta tanto a criação da célebre vaca sagrada indiana, de um cavalo alado de sete cabeças e, também, do criador do Ayurveda, que é, conhecidamente, um campo da medicina valorizado e estudado ao redor do mundo. São vários aspectos da tradição embrulhados no mesmo conjunto da mitologia. Assim, finalizando a análise do verso *myrtior mā amritam gamaya*, recolhemos de um termo como *amritam*, não apenas o seco entendimento da palavra imortalidade, mas o conhecimento de *amrita*, que é o famigerado néctar dos deuses, gerador a vida eterna.

A outra síntese de pensamento que está contida nos *Upanishads* e figura como premissa central do pensamento hindu ao lado do “neti, neti” (não isto, não aquilo) é a máxima *Tat tuam asi*. “Aquilo és tu”. Tal expressão faz parte do capítulo intitulado “Chandogya Upanishad” que tem como protagonista o aspirante Satyakama, que vai em busca do mestre Gautama para receber seus ensinamentos. O mestre inicia, então, por lhe contar a história de alguns outros buscadores da verdade. Um desses é chamado Svetaketu e diz a história que ele havia sido enviado para a escola, aos doze anos, para ser iniciado no caminho espiritual e, como estudante, Svetaketu ficou por mais doze anos. Quando retornou à sua cidade natal, estava cheio de orgulho por conhecer os *Vedas* de memória, julgando que havia conquistado todo conhecimento espiritual que necessitava. Seu pai, percebendo a soberba do filho, pergunta-lhe: “Svetaketu, pediste aquele conhecimento pelo qual ouvimos o que não é audível, pelo qual percebemos o imperceptível, pelo qual conhecemos o incognoscível?”²³³ E Svetaketu pede, então, para que seja instruído pelo pai. E ele lhe explica a essência sutil que permeia tudo o que é vivo, por meio de inúmeros exemplos. Diz-lhe que quando conhecemos o barro, ou o ouro, conhecemos todas as coisas feitas de barro e de ouro, que se distinguem apenas no nome, mas cultivam a mesma matéria primeva. Diz-lhe sobre o mel e como é impossível reconhecer todos os sucos de todas as flores que fazem parte de uma única matéria que é o mel. O pai diz-lhe, ainda, que assim também é o Eu imerso na sutileza original do Supremo. Não o vemos, mas ele está em tudo:

Ele, o Uno, pensou: Serei muitos, expandir-me-ei. Assim, projetou o Universo a partir de si mesmo, e entrou dentro de cada ser e de tudo. Tudo o que existe possui o

²³³ PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 93.

seu ser somente nele. Ele é a verdade. Ele é a essência sutil de tudo. Ele é o Eu. E isso, Svetaketu, ISSO ÉS TU.”²³⁴

E Svetaketu, não satisfeito, pede para que o pai lhe diga ainda mais sobre o Eu:

Por favor senhor, dize-me mais a respeito desse Eu
Assim seja. Traze uma fruta daquela árvore Nyagrodha.
Aqui está, senhor.
Parte-a.
Está partida, senhor.
O que vês?
Algumas sementes, extremamente pequenas, senhor.
Parte uma delas.
Está partida, senhor.
O que vês?
Nada, senhor.
A essência sutil tu não a vês, e nela está o todo da árvore Nyagrodha. Acredita, meu filho, que naquilo que é a essência sutil – todas as coisas têm sua existência. Aquilo é a verdade. Aquilo é o Eu. E aquilo, Svetaketu, AQUILO ÉS TU!²³⁵

O *Eu*, mencionado no ensinamento, é também chamado de *atma*, ou seja, a parte pura, divina que constitui cada manifestação de Brahman no mundo. *Atma* é a essência divina que existe intrínseca em cada ser. O *atma* é o que anima os seres, mas ele não é percebido apenas pelo fato de se estar vivo, ele precisa ser realizado, despertado em cada ser a partir de um trabalho individual. O pai de Svetaketu, então, aprofunda seu ensinamento fazendo uma analogia do supremo com algo que é humano e, por isso, mais próximo e cognoscível de Svetaketu.

Quando um homem está fatalmente doente, seus parentes se reúnem em volta dele e perguntam: 'Tu me conheces?' Enquanto sua fala não estiver incorporada à sua mente, sua mente ao seu alento, seu alento ao seu calor vital, seu calor vital ao Ser Supremo, ele os conhecerá. Porém, quando sua fala estiver incorporada à sua mente, sua mente ao seu alento, seu alento ao seu calor vital, seu calor vital ao Ser Supremo, então ele não os conhecerá.
Aquele que é a essência sutil – nele todos os seres têm sua existência. Ele é a verdade. Ele é o Eu. E Aquele, Ó Svetaketu, AQUELE ÉS TU.²³⁶

Essa passagem que parece contraditória à primeira vista, pois o ser que *não* tem a fala incorporada à sua mente, sua mente ao seu alento, seu alento ao seu calor vital, seu calor vital ao Ser Supremo é o ser que *conhece* os seus familiares. Temos, nessa exposição, quase uma enumeração dos níveis de relação que estabelece o ser humano até atingir o Ser Supremo dentro de si. A fala está no nível mais palpável e físico enquanto a mente está um passo

²³⁴ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 94.

²³⁵ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 95.

²³⁶ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 96.

adiante no aspecto da sutileza e poderia ser vista como uma fala interna. Uma fala produzida por pensamentos. É na mente que pode brotar o conceito de Deus. O alento, por sua vez, representa a inspiração e expiração, sendo um nível ainda mais sutil do que os pensamentos, pois, segundo a prática tradicional indiana, a respiração pode proporcionar a experiência do divino dentro de cada um. A literatura do Yoga concebe a inspiração como um contato com as esferas sutis, pois ao trazer o ar para dentro, unimos parte do macrocosmos com o microcosmo do corpo humano.

Dentro da cidade de Brahman, que é o corpo, existe o coração e dentro do coração existe uma pequena casa. Essa casa possui a forma de um lótus, e dentro dela mora aquilo que deve ser procurado, investigado e percebido. O que é então que, morando dentro dessa pequena casa, desse lótus do coração deve ser procurado, investigado e percebido? Tão grande quanto o Universo exterior, é o Universo dentro do lótus do coração. Dentro dele estão os céus e a Terra, o Sol, a Lua, o relâmpago, e todas as estrelas. O que está no macrocosmo está nesse microcosmo.²³⁷

O microcosmo do corpo em contato com o ar do macrocosmo, oferece uma conexão incessante com o sopro divino, segundo as escrituras. O calor vital, na sequência, pode ser compreendido como aquilo que nos anima internamente, o sangue quente que está impregnado de matéria sutil, que dá vida. De acordo com as escrituras sagradas hindus, o ser consciente, desperto para o mundo sutil, percebe que o que anima e dá calor vital ao corpo é o Ser Supremo, o *atma*. Então, quando todos esses níveis, do mais material ao mais sutil, estão integrados, o homem que está fatalmente doente, não conhece seus familiares porque ele não reconhece mais a *maya* do mundo, os laços materiais e humanos. Ele está integrado ao Ser Supremo. Assim, em latência, aquele homem é Svetaketu e é cada um de nós.

Segundo Paramahansa Yogananda, quando um monge recebe o título formal de renunciante, chamado de *swami*, na tradição, ele recebe também um verso sagrado que, em geral, remonta à ideia de terem o divino dentro de si: “este *atma* é Brahma ou Tu és Aquele, ou, ainda, Eu sou Ele”.²³⁸

Se chegarmos a uma síntese do pensamento expresso no trecho dos *Upanishads* que aborda a integração do ser com o supremo (fala, mente, alento, calor vital e o divino, em união) podemos trazer à tona uma dicotomia apresentada pela filosofia hindu: o dia e a noite. Precisamente, o dia e a noite, para o pensamento metafísico indiano, são opostos ao entendimento comum do que seja o dia, com a predominância do sol no mundo físico e do que seja a noite, com a predominância da escuridão. No hinduísmo, o dia representa o mundo

²³⁷ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 99.

²³⁸ YOGANANDA. *Autobiografia de um iogue*, p. 231.

visível de *maya* e a noite seria o mundo da consciência de *atma*. Na Bhagavad Gita, Krishna diz a Arjuna:

yā niśā sarva-bhūtānām tasyām jāgati saṁyamī
yasyām jāgrati bhūtāni sā niśā paśyato muneḥ²³⁹

Sri Aurobindo traduz assim esses versos:

O que, para todas as criaturas, é noite
Nela, o sábio realizado está acordado;
Quando todas as criaturas estão acordadas
É noite para o sábio que vê.²⁴⁰

Percebe-se a inversão do dia e da noite com relação ao senso comum desses domínios. Os sábios são aqueles que têm consciência dos apelos que o mundo material causa aos sentidos e, por isso, controlam seus sentidos de forma que esses não lhe causem os desejos da matéria. Assim, na escuridão da noite, quando o mundo material está velado, é que a consciência da matéria sutil e invisível que tudo permeia pode ser apreendida. O trecho transcrito em sânscrito abre margem para expansão desse pensamento hindu. Ele expressa a existência de dois tipos pessoas com diferentes inteligências: um ser com inteligência introspectiva, firme e focada na realização do divino (*saṁyamī*) e o outro com inteligência materialista que está acordado (*jāgrati*) junto com todos os seres (*bhūtāni*). Quando todos estão acordados, isso representa a noite (*niśā*) para o sábio (*muneḥ*) introspectivo (*paśyato*). Esse pensamento embasa de forma seminal toda a filosofia hindu e está diretamente atrelado a concepção de *maya*, que seria o dia claro, materializado. É na compreensão de que é preciso dominar os sentidos que nos remetem para fora, para o sol exterior, que brilha a cada dia, que podemos acordar para o nosso sol interior que está imerso em escuridão aparente, mas que, uma vez vislumbrado, faz despertar o brilho perene, o sol que faz parte de cada um dos seres vivos. É por meio da introspecção, da meditação, de se fechar os olhos para o dia de fora e abri-los para a noite de dentro que chegamos à contemplação do claro no escuro, do deus na matéria.

Há uma carta de Cecília Meireles enviada para o amigo e poeta Armando Côrtes-Rodrigues em que Cecília, de forma muito informal e afetiva, nos revela ter essa mesma percepção sobre a noite:

²³⁹ MAHARAJA. *Srimad Bhagavad Gita: O Tesouro Oculto do Doce Absoluto*, p. 45-46.

²⁴⁰ What to all creatures is night, in that the self-mastering sage is awake; that in which all creatures wake, is night to the sage who sees (AUROBINDO (trans.). *The Bhagavad Gita* [Second Chapter], p. 72, trad. minha).

Lembrei-me então de um passeio que fiz, certa noite, longe daqui, numa cidade do Norte, enquanto o transatlântico descansava no porto: um pequeno passeio num bote, sob um lugar tão grande que as águas do mar ficavam transparentes e brancas. O barqueiro cantava, e eu mergulhava as mãos nas ondas. Senti que, se me deixassem, nunca mais sairia dali, e gostaria que fosse sempre noite, e que pudesse estar sempre sozinha (*sic*), com as mãos na água e o corpo abandonado. (Foi talvez isso que mais tarde apareceu numa “Canção de remar”, que vem em “Vaga Música” e que o Fraser também musicou embora não faça parte daquela série de cinco que têm tanta unidade.²⁴¹

Há no relato de Cecília tanto a valorização noturna em detrimento do dia (gostaria que fosse sempre noite) quanto o desejo por estar sozinha, introspectiva, com o corpo (os sentidos) abandonado.

É por meio desse ensejo, que inicio o diálogo entre a tradição hindu e a literatura de Cecília Meireles.

²⁴¹ MEIRELES. Carta de 24 de junho de 1946 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 22.

CAPÍTULO 3

A tradição hindu e a literatura de Cecília Meireles

3.1 A filosofia e mitologia indianas nas entrelinhas

A presença da Índia na literatura de Cecília Meireles é reconhecidamente um tema [relevante em sua obra. Ainda que pouco pesquisada até os dias atuais, essa relação é citada por muitos estudiosos, mesmo aqueles que se ocupam de outras temáticas. Há tantas incursões sobre a Índia na obra cecilianas que, tenho certeza, cada vez mais surgirão pesquisas propondo aclarar essa relação.

Considerando-se que o profundo conhecimento e interesse da autora pela Índia é indiscutível, interessa, no momento, questionar uma relação mais sutil e menos aparente que Cecília estabeleceu com o país dos *Vedas*. Em que medida a filosofia e mitologia indianas, sistematizadas pelo hinduísmo, contribuiu como fonte de criação e embasamento para a literatura de Cecília Meireles? A meu ver, essa contribuição se dá de forma visceral, decisiva e ampla e é essa relação, que vai além dos escritos sobre a Índia, propriamente, que proponho abordar nas próximas páginas. Dilip Loundo é categórico ao dizer que os poemas, crônicas e textos escritos sobre a Índia representam:

símbolos de uma parceria fundamental com a Índia, que permeia toda sua obra. Como consequência, a ideia muito generalizada entre a crítica de uma “influência oriental” setorializada requer uma revisita cuidadosa e uma precisão maior no que tange as fontes, elementos constitutivos e localizações poéticas.²⁴²

Mediante essa constatação, no presente capítulo, abordo poemas de obras diversas de Cecília e empreito uma leitura crítica baseada na filosofia e mitologia hindu que estamos investigando.

Assim, na carta mencionada anteriormente, enviada por Cecília a Armando Côrtes-Rodrigues, a autora nos dá a chave para a abertura do tema que ora abordamos: a menção que ela faz sobre a noite demonstra um conhecimento que se afina com pensamento hindu, que também foi abordado previamente. Aceitando, então, a sugestão da própria Cecília Meireles que, na carta ao amigo, relata que a experiência vivida naquela noite pode ter sido o mote

²⁴² LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 132.

gerador do poema “Canção para remar”²⁴³, vejamos como tal poema pode ser apreciado à luz da tradição indiana.

Canção para Remar

Doce peso
desta sonolência,
leve cadência
de amor e desprezo.

Lua mansa,
pedaço perdido
do anel partido
de alguma esperança.

Grande estrela
toda desfolhada
na água parada
para recebê-la.

Noite fria,
sem desejo humano.
Brisa no oceano
da melancolia.

Rosto sério
das ondas do mundo.
Boiam no fundo
ramos de mistério.

(Doce peso
desta sonolência...
Leve cadência
de amor e de desprezo...)²⁴⁴

Se considerarmos o relato da autora sobre a vivência daquela noite e embasarmos o poema em tal acontecimento, poderemos captar algumas imagens que remetem a essa experiência noturna no mar. De toda forma, em literatura, esse caminho de análise não me parece frutífero porque ata o poema a uma experiência pessoal e, portanto, o limita de ultrapassar as barreiras da experiência por meio da linguagem.

Assim, farei uma análise em que não considerarei, de antemão, tanto a noite quanto o mar. Deixarei que esses se revelem com a construção própria dos versos. Escolho, conforme dito, a filosofia indiana como o fio que costura as ideias traçadas no poema.

O título do poema traz uma informação importante: trata-se de uma canção. A cadência dessa canção é percebida pela divisão das seis estrofes em quatro versos cada. Os versos trazem as rimas ABBA. E essa rima do primeiro com o quarto verso de cada estrofe

²⁴³ Cecília, na carta a Côrtes-Rodrigues, trata o poema como “Canção de remar” e essa significativa mudança pode ter vindo posteriormente, com a publicação de *Vaga Música*.

²⁴⁴ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Vaga Música*], p. 414-415.

(AA), a saber, peso/desprezo, mansa/esperança, estrela/recebê-la, fria/melancolia, sério/mistério, dá a cada estrofe uma direção circular que parece encerrar a construção de uma imagem que está, ao mesmo tempo, atrelada ao todo do poema e independente. Há, em cada estrofe, uma imagem quase haicaísta, que fixa um momento como uma fotografia. Juntamente com esses seis pequenos retratos, há um movimento crescente que liga uma imagem a outra, uma estrofe a outra, em sutil revelação do todo do poema. Além disso, o poema como um todo também se revela num movimento circular de, ao final, voltar ao início com a repetição da estrofe “Doce peso / desta sonolência, / leve cadência de amor e desprezo”. A repetição da estrofe final vem entre parênteses, o que deixa a mensagem, mais ainda, contida nesse movimento circular. Um outro poema ceciliano pode descrever essa circularidade de forma coerente:

O teu começo vem de muito longe.
O teu fim termina no teu começo.
Contempla-te em redor.
Compara.
Tudo é o mesmo.
Tudo é sem mudança.
Só as cores e as linhas mudaram.
Que importa as cores, para o Senhor da Luz?
Dentro das cores a luz é a mesma.
Que importa as linhas, para o Senhor do Ritmo?
Dentro das linhas, o ritmo é igual.
Os outros veem com os olhos ensombrados.
Que o mundo perturbou,
Com as novas formas.
Com as novas tintas.
Tu verás com os teus olhos.
Em Sabedoria.
E verás muito além.²⁴⁵

Pelo poema acima, percebemos a ideia de um retorno à uma fonte inalterável, de onde originamos e para onde voltamos. Além disso, cores e formas, constantes do mundo físico, são consideradas passageiras e desimportantes para os olhos daquele que tem sabedoria e vê que formas, cores e ritmos são apenas a menção visível de algo imutável e constante.²⁴⁶ Assim, considero, então, o círculo como uma representação, em imagem, do poema “Canção para remar”. Nesse círculo, está contida a ideia de retorno a um ponto de origem, tanto que a última estrofe retoma a primeira e em cada estrofe a sonoridade do primeiro verso é retomado no último. Entretanto, esse círculo no poema não está completo, redondo, fluido. Há uma quebra quando a imagem da lua é apresentada. A lua, que é esférica, se mostra como um anel

²⁴⁵ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Cânticos*], p. 131-132.

²⁴⁶ Os versos parecem ser uma descrição poética do conceito de *maya*.

em que falta a sua outra metade de completude. Pode ser uma bela imagem da lua minguante ou nova: “Lua mansa, / pedaço perdido / do anel partido / de alguma esperança.” O anel, imagem circular por excelência, está partido, falta-lhe sua outra porção. Podemos dizer que esse círculo da lua está dividido em duas polaridades: uma em que é possível ver um semicírculo luminoso e a outra em que este não está visível. O jogo entre polaridades aparece no poema também em outros versos, a saber: na primeira estrofe, a sonolência remete, ao mesmo tempo, a dois estados distintos em que não se está nem acordado e nem dormindo. A adjetivação da sonolência traz também dois aspectos polares, o “doce peso”. Comumente, se pensarmos em doçura, não a vinculamos a algo pesado. A leve cadência, do terceiro verso, é apresentada também em dois polos distintos: de amor e desprezo. O amor faz elo, o desprezo desfaz. Na segunda estrofe, a lua, conforme foi dito, mostra sua face luminosa e sua face encoberta. Na terceira estrofe, há dois polos opostos: o céu e a terra, esta representada pela água (ainda não nos é dado saber que a água é do mar. O oceano só será mencionado na quarta estrofe). A “grande estrela” que habita os céus toca a água parada pronta para recebê-la, mas apresenta-se toda desfolhada, assim como a lua, não está íntegra. A quarta estrofe, que será abordada adiante, a meu ver, traz o centro de força do poema. Ainda sobre as polaridades de “Canção para remar”, na quinta estrofe temos dois ambientes: a superfície das ondas do mar e o seu fundo, com ramos de mistérios. No fundo do oceano, há também uma imagem de contraste: ramos remetem às plantas que nos comunicam a ideia de firmeza e estado fixo, no entanto, os ramos boiam, termo que remete a movimento e leveza. Além disso, ramos, que podem ser tão materiais, são feitos de algo tão impalpável como o mistério.

Ao reconhecer essa dinâmica de apresentação de polaridades, proponho sistematizá-las em dois campos que podem gerar uma reflexão consoante com a do poema: o dia e a noite. O estado de sonolência talvez seja o símbolo dessa aparente dualidade expressa nos versos. A sonolência faz menção ao dia e à noite, simultaneamente. Se considerarmos a compreensão hindu sobre o dia e a noite, podemos relacioná-la ao mundo material, das coisas que estão visíveis e ao mundo da consciência interior, do que não é visível e palpável. Sendo assim, é no mundo da noite que se pode despertar a consciência do espírito. Nesse aspecto, leio o poema como sendo um elogio ao universo noturno. Pela estrofe “Noite fria / sem desejo humano / Brisa no oceano / da melancolia” há a aproximação com a ideia de que ao estarmos acordados na noite, os desejos que nos identificam enquanto seres humanos, durante o dia, cessam de existir. A noite não é o ambiente da matéria, que se torna oculta pela escuridão. É o ambiente da consciência. A melancolia, como um sentimento que se aproxima da tristeza, talvez da introspecção, traz na etimologia de sua palavra a raiz grega *mélas*, que significa

negro, assim, a melancolia pode estar atrelada à escuridão das profundezas do oceano, porém, em tempo, há o contraponto do peso da melancolia por meio da brisa que sopra no oceano. Como considerei anteriormente, essa estrofe é o centro de força do poema, pois ela sistematiza a sabedoria milenar da transcendência da matéria ao universo sutil, que é conseguida por meio da dissolução dos desejos humanos. Nesse aspecto, a supressão dos sentidos, que estão associados aos estímulos do dia, é a porta para a dissolução dos desejos. A entrada no universo da noite se faz quando cessam os apelos dos sentidos que levam aos desejos. Assim, é totalmente afinada e sutil a ligação da noite fria com a anulação dos desejos, o que corrobora o conhecimento hindu que afirma: “no que é noite para o ignorante, o sábio está desperto; no que é noite para o sábio, o ignorante está desperto.”²⁴⁷

Tanto o estado do sábio quanto do ser humano “comum” pode ser associado à sonolência que expressa a voz lírica do poema. A leve cadência, que coaduna com o movimento das ondas do mar é de amor e desprezo, entretanto, o desprezo pode ser lido também como desprendimento, desapego do aspecto claro do mundo, do dia solar: “O sábio não se prende a absolutamente nada.”²⁴⁸ Então, em uma balança equilibrada, a sonolência remeteria àquele que se vincula ao mundo do dia, que ama, e ao que está dormindo para o dia, e acordado para a noite, que despreza, que se distancia das coisas do mundo e ingressa na noite com ausência de desejos. A voz lírica consegue apontar o caminho do sábio, o que está desperto à noite, mas se coloca no espaço entre esses dois domínios. Assim, depreende-se o sentido do título: “Canção para remar”. É preciso continuar remando, no dia alvo, com sol a pino, mas a canção cantada no poema aponta, para o pedaço perdido do anel partido de alguma esperança. Aponta para a face escura e oculta da lua e do mar.

Remar para onde, pode-se perguntar? Voltando, então, ao princípio dessa análise, posso sugerir que o movimento circular, proposto na forma do poema, seja a indicação do caminho a ser seguido: num círculo, retorna-se sempre ao princípio, assim como o universo e todos os universos retornam sempre ao princípio sutil de todas as coisas, Brahman, segundo a sabedoria antiga hindu.

Referindo-se também ao retorno a um lugar de origem, podemos contemplar o poema “Desejo de regresso”:

Deixai-me nascer de novo,

²⁴⁷ Esse verso já foi mencionado e analisado anteriormente. Utilizo, agora, a tradução de William Stoddart desse trecho da Bhagavad Gita (2-69) (STODDART. *O hinduísmo*, p. 25).

²⁴⁸ A frase citada faz parte da história que foi analisada anteriormente neste Capítulo, “A procissão das formigas” (BRAHMAVAIVARTA PURANA *apud* ZIMMER, p. 14).

nunca mais em terra estranha,
mas no meio do meu povo,
com meu céu, minha montanha,
meu mar e minha família.

E que na minha memória
fique esta vida bem viva,
para contar minha história
de mendiga e de cativa
e meus suspiros de exílio.

Porque há doçura e beleza
na amargura atravessada,
e eu quero a memória acesa
depois da angústia apagada.
Com que afeição me remiro!

Marinheiro de regresso
com seu barco posto a fundo,
às vezes quase me esqueço
que foi verdade este mundo.
(ou talvez fosse mentira...) ²⁴⁹

À primeira vista, poderíamos aceitar rapidamente o verso “Deixai-me nascer de novo” como um processo de reencarnação, em que se retorna a viver nesta vida física, com carne e ação, assim como afirma a tradição hindu.²⁵⁰ No entanto, com um olhar mais demorado para os versos e a construção do poema, temos explícito o assunto que o poema “Canção para remar” deixa implícito tanto na forma quanto nas imagens poéticas: a de um retorno ao lar de origem, um retorno à fonte geradora da vida. Tal como descrevem os textos antigos, a concepção da vida para o hinduísmo é a de que somos a natureza manifestada da essência divina que permeia tudo. E a ela retornamos quando desenvolvemos a consciência a tal ponto que conseguimos perceber a face não manifestada do que existe ao redor. Assim, diz os *Upanishads*:

O mais elevado é o conhecimento daquilo através do qual se conhece a realidade imutável. Através disso, é totalmente revelado aos sábios aquilo que transcende os sentidos, que não tem causa, que é indefinível, que não tem olhos nem ouvidos, nem mãos nem pés, que tudo permeia, que é mais sutil do que o mais sutil - o que dura eternamente, a origem de tudo.²⁵¹

²⁴⁹ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas*], p. 471-472.

²⁵⁰ É importante retomar um aspecto da reencarnação segundo o hinduísmo. O termo mais comumente usado é transmigração das almas ou metempsicose, o que nos possibilita diferenciar do processo de reencarnação conhecido no Ocidente via Espiritismo, conforme foi argumentado no Capítulo 1.

²⁵¹ *SWAMI PRABHAVANANDA*; MANCHESTER (trad.). *Mundaka Upanishad*, p. 59-60.

E, com relação ao retorno à origem, que seria o despertar para o conhecimento empírico sobre a existência dessa origem (por meio de *moksa*, iluminação), os *Upanishads* complementam:

Nele os mares e as montanhas têm sua origem; dele jorram os rios, e dele nascem as ervas e outros elementos que sustentam a vida, com a ajuda dos quais o corpo sutil do homem subsiste no corpo físico. Assim, Brahman é tudo em tudo. Ele é ação, conhecimento, bondade suprema. Conhecê-lo, oculto no lótus do coração, é desatar o nó da ignorância²⁵²

Dessa forma, retornar à fonte divina não se dá apenas pela morte do corpo físico, pois, se não houver o conhecimento de Brahman, por meio do caminho trilhado em vida, o ser que morre está fadado a renascer dentro da roda de *samsara* e ir sublimando seus *karmas* até que desperte para a realidade ulterior. O regresso, segundo a tradição, se dá por meio da morte do corpo físico, mas fazendo referência à “morte” ou, melhor dizendo, superação dos sentidos, ainda que o corpo continue vivo. Ou seja, há que se morrer conscientemente para o universo de *maya* para se fundir ao “sopro vital do eterno”²⁵³. Neste ponto, é importante fazer uma notação sobre o processo de iluminação de acordo com o hinduísmo. Há duas formas de se adquirir o conhecimento superior: uma é a mais divulgada e conhecida dentro da filosofia e se dá por meio dos três caminhos (*margas*) instituídos pelo hinduísmo: *karma-marga*, *bhakti-marga*, *jnana-marga*. *Karma*, neste caso, se liga ao caminho do trabalho, da reta ação no mundo para que, por consequência, os *karmas* passados possam ser purificados. *Bakti* é a via da devoção, do amor ao Supremo, está ligada às emoções humanas.²⁵⁴ William Stoddart menciona que o cristianismo, em geral, segue uma via *bakti*, de devoção a Cristo.²⁵⁵ O terceiro caminho de ascensão espiritual seria o do conhecimento, ou *jnana-marga*. Pelo caminho *jnana*, acessa-se o conhecimento às escrituras, no entanto, a principal via de acesso é a experiência por meio da meditação e das práticas de ascensão descritas nos textos antigos. Segundo o hinduísmo, a escolha de um dos caminhos do aspirante ao desenvolvimento espiritual se dá por meio de suas tendências de personalidade e, nesse aspecto, há sempre a menção de ter-se um mestre, ou *guru*, para orientar aquele que deseja imergir na busca pela espiritualidade. A meu ver, o hinduísmo é todo mapeado em uma tríade e cada uma delas está

²⁵² SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Mundaka Upanishad*, p. 61.

²⁵³ Essa é a expressão usada no título da tradução em português da versão dos *Upanishads* elaborada por *swami* Prabhavananda, a versão mais utilizada por mim neste estudo.

²⁵⁴ Segundo Octávio Paz: “No fim do sultanato de Deli o misticismo hindu e sufi se fundem. Entre os hindus surge um movimento de devoção a um deus pessoal. *Bhakti*. Unir-se a esse deus seria alcançar a libertação, *moksha*. O movimento foi rico em arte, poemas, cantos e danças mas pobre em especulações filosóficas e teológicas, contrário da tradição bramânica. Na *Bhakti*, chega-se ao divino pelo amor, não pela razão” (PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 45).

²⁵⁵ STODDART. *O hinduísmo*, p. 63-66.

conectada à outra: os *margas* se conectam com a trimembração entre *sattwa* (ligado à consciência, *jnana*), *raja* (ligado à emoção, *bakti*), *tamas* (ligado ao mundo físico, *karma*). Também, no aspecto da atuação, as castas conectam-se aos *margas*, sendo os brâmanes versados ao *jnana-marga*, os exátrias (para usar a grafia proposta por Cecília) são do embate, da luta, mais ligados à emoção, *bakti*, e os vácias, enquanto comerciantes e agricultores, seriam do trabalho, *karma*. Nessa proposta, os sudras, que desenvolvem os trabalhos mais humildes e pesados da sociedade, estariam de fora. Existe a perspectiva de alguns pesquisadores que afirmam que os Árias, quando invadiram o norte da Índia, estabeleceram as três castas superiores. Octávio Paz apresenta estudos nesse sentido.²⁵⁶

Assim, resumindo, a primeira forma de se atingir a libertação dos ciclos de reencarnação e despertar para a consciência cósmica do Um, ou de Brahman, é a dedicação a um caminho espiritual, geralmente apoiado por um mestre. A segunda forma, no entanto, é divergente dessa: a iluminação se dá de maneira súbita, espontânea, sem trilhar-se um caminho espiritual. Na biografia de *sri* Ramakrishna, que foi um célebre nome da espiritualidade do século XIX, conta-se que ele obteve sua primeira experiência espiritual aos 8 anos de idade.²⁵⁷

Assim, retomamos “Desejo de regresso”. Pelos versos, “Deixai-me nascer de novo, / nunca mais em terra estranha,” proponho que a terra estranha seja, justamente, a terra da vida física em que se vive. A Terra, por assim dizer. Para o olhar afinado com o espiritual, essa vida encarnada torna-se uma espécie de cárcere, assim como exposto na estrofe: “E, que na minha memória / fique esta vida bem viva, / para contar minha história / de mendiga e de cativa / e meus suspiros de exílio.” Corroborando essa visão exílica da vida, em uma passagem da prosa ceciliana, em que a autora está nos contando sobre a cidade “morta” de Golconda, na Índia, ela nos diz:

Mas apesar de toda a solidão, desse completo despojamento em que se encontra a velha cidadela, uma poderosa beleza essencial empresta a Golconda um ar

²⁵⁶ “A divisão, segundo pensa Dumézil, foi tripartida em sua origem e corresponde às três funções tradicionais dos indo-europeus, tal como se vê em sua mitologia: deuses que regem a ordem cósmica, deuses guerreiros e deuses que a conservam ou a mantêm com sua atividade. O quarto varna foi acrescentado quando os indo-europeus penetraram na Índia, no terceiro milênio, e se encontraram com os povos nativos” (PAZ. *Vislumbres da Índia*, p. 59).

²⁵⁷ Segundo a biografia de Sri Ramakrishna, escrita por *swami* Saradananda, aos 8 anos de idade, “embora todos tivessem considerado como uma ocorrência casual, foi na verdade o resultado da tendência crescente do menino para a contemplação espiritual e pensamento profundo. Certo dia, a caminho do conhecido templo da Deusa Visalakshi em Anur, um vilarejo a duas milhas ao norte de Kamarpukur, ele subitamente perdeu por completo a consciência exterior. Prasannamayi, a piedosa irmã de Dharmadas Kaha, uma de suas companheiras, compreendeu que havia sido a consciência espiritual do menino que ocasionara a inconsciência” (SARADANANDA. *Sri Ramakrishna, o grande mestre*, p. 66).

transfigurado de libertação. Salas sem esconderijos, abolido trono, alcandorados no céu, conservam um poder ausente que às vezes nos obriga a voltar a cabeça para ver se o último rei não nos vem contar a sua *alegria de não viver mais. A sua alegria de já transcender todas essas guerras, essas histórias de sangue e também de amor, essas aventuras momentâneas que formam a pobre vida humana tão difícil de travessar, e tão insignificante, à contemplação ulterior.*²⁵⁸

Àquele que aspira ao mundo espiritual, a encarnação é mesmo como um período de exílio fora de sua casa, longe do seu povo. Leio o desejo de estar “no meio do meu povo, meu céu, minha montanha, meu mar e minha família” como um desejo de não estar entre “este” povo todo fracionado em culturas distintas e, muitas vezes, rivais, não com “esta” montanha que recebe esse ou aquele nome específico, mas, quem sabe, estar no meio da fonte de onde “os mares e montanhas têm sua origem”²⁵⁹. Trago essa concepção do poema embasada nas duas imagens poéticas que a voz lírica nos oferece: uma, a desta vida de mendiga e de cativa e a outra vinculada a um lugar ao qual se regressa para encontrar seu povo, sua família, ou, poderíamos dizer, para *reencontrar* seu povo, sua família, para se *remirar* (“com que afeição me remiro!”). Essas duas noções que são colocadas lado a lado no poema poderiam parecer antagônicas, porém, não o são, uma vez que há o desejo de perdurar a memória desta “vida bem viva”, mas há, também, o desejo, quiçá maior, de deixar passar esta vida bem viva para que se regressasse, como um marinheiro, ao seu mar. E, vejam, esta vida encarnada de amargura oferece-nos doçura e beleza. Nesses dois versos: “Porque há doçura e beleza / na amargura atravessada”, pinçamos uma ideia recorrente na poesia ceciliana e também na tradição hindu como um todo: a de que a realidade do mundo físico nos oferece dualidade, porém, se a considerarmos como representação de um todo que é completo, percebemos que não há dualidade, há unicidade, o que baseia o conceito de *advaita*.²⁶⁰ Fica claro, pela voz lírica, o reconhecimento do processo da vida que inclui a “dor e a delícia”. E, nesse aspecto, há o reconhecimento de *maya*. Como mencionado, o “segredo de Māyā é a identidade dos opostos”²⁶¹. Leio no poema ceciliano um reconhecimento da dualidade desta vida e, junto com isso, a menção a esse outro mundo, onde estaria o “meu povo”, quem sabe, no lado obscuro da lua, como sugerido em “Canção para remar”. Assim, o reconhecimento de *maya* implica, também, no reconhecimento de sua face invisível, por isso não haveria, de fato, a

²⁵⁸ MEIRELES. Sombra de Impérios, p. 51, grifos meus.

²⁵⁹ Menção à citação dos *Upanishads* feita anteriormente (SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Mundaka Upanishad, p. 61).

²⁶⁰ O conceito de *advaita* é amplo e faz parte de diversas visões dentro do hinduísmo. Nesta pesquisa, nos aproximamos dos estudos da escola Vedanta, assim, o conceito da não dualidade, *advaita*, está calcado no entendimento da *Advaita* Vedanta, ou seja, o entendimento de que tudo é Um com o ser supremo, Brahman. Ver, dentre outras referências já mencionadas anteriormente (VRAJAPRANA. *Vedanta: uma simples introdução*, p. 29-34).

²⁶¹ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 44.

dualidade que a vida factual nos apresenta, pois o olhar não se encerra na doçura e beleza da amargura atravessada. Há outros versos que nos reafirmam tanto a direção a esse desconhecido mar para o qual se navega, quanto o reconhecimento desta vida “encarnada” como *maya*:

Marinheiro de regresso
com seu barco posto a fundo,
às vezes quase me esqueço
que foi verdade este mundo.
(ou talvez fosse mentira...) ²⁶²

Aqui, o verso “marinheiro de regresso” é significativo para sugerir a ideia central do poema: um marinheiro, em geral, lança-se ao mar, abre caminho, vai adiante. Pensando-se no lugar comum do termo marinheiro, não conectamos, de pronto, esta atividade com alguém que está voltando, que está de regresso, mas, sim, com alguém que está indo adiante. Por isso, essa adjetivação do termo “marinheiro” nos comunica o desejo de explicitar do que se trata a viagem. É uma viagem às avessas daquela empreendida pelos marinheiros *sobre* o mar, na superfície do mar, pensando-se, inclusive, nas célebres empreitadas históricas dos marinheiros lançados ao mar para “descobrir” outras terras. O barco, para aquele que está de regresso, é posto a fundo, é colocado na direção do que está oculto sob as águas. É válido comparar esse verso com a ideia sugerida por outro, analisado em “Canção para remar”: “Boiam no fundo / ramos de mistério”.²⁶³ Como foi dito, o fundo do mar é o lugar onde os mistérios residem e é para lá que se dirige o marinheiro do poema “Desejo de regresso”. E nos versos seguintes, temos o questionamento sobre a realidade desse mundo físico, que está na superfície do mar e em todo seu entorno: “às vezes quase me esqueço / que foi verdade este mundo, / (Ou talvez fosse mentira...)”. A voz lírica nos lança um paradoxo que pode sugerir incerteza nas ideias, porém, o que se faz é sugerir a ideia de *maya* de forma complexa. Ora, se há um verbo que não combina com o advérbio “quase”, é “esquecer”. Quando esquecemos, esquecemos. Não há memória para haver o “quase”, não há ação possível em “esquecer” que sustente um “quase”, como, corriqueiramente, em “quase cair”, “quase falar”, que seja, “quase morrer”. Novamente retomo “Canção para remar”, assemelhando o estado de “quase esquecer” com o estado de sonolência, de estar entre. Quase esquecer faz com que a voz lírica saiba algo, “que foi verdade este mundo”, mas não saiba, ao mesmo tempo. E o verso final vem para inquietar o leitor que busca qualquer conforto em “Desejo de regresso”. “(Ou talvez fosse mentira...)” é

²⁶² MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas*], p. 471-472.

²⁶³ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Vaga Música*], p. 414.

um verso em que leio uma sutil ironia. Não a ironia mais comum em que há algo de sarcasmo, mas a ironia de esclarecer, ou mesmo, escancarar, dois pontos tão antagônicos (e graves) quanto a verdade deste mundo factível ou sua possível irrealidade. Os parênteses acentuam o traço irônico e denota, a meu ver, algo que é dito em segredo. É como se a voz lírica cochichasse dizendo: vou lhe contar o que penso... E esse pensamento é exatamente o contrário do anterior. Será mais uma sugestão de ver o mundo sem a dualidade que nos identifica tão visceralmente? *Advaita*? Podemos concluir que o mundo seja verdade e mentira? Assim como nos oferece saber a tradição hindu sobre a *maya*? Uma vez que *maya* é tudo o que pode ser medido, visto, que é existente, ela é, ao mesmo tempo, apenas a face visível do que não se vê. Verdade e mentira, portanto, “a identidade dos opostos”²⁶⁴.

Finalizando, então, essa investida no poema “Desejo de regresso”, pontuo o uso da palavra desejo. Segundo o hinduísmo, os desejos e apegos humanos para com o mundo físico são os geradores da ignorância e os obstáculos para se ter uma visão ampla da vida sem a lupa da dualidade. No poema ceciliano, há um movimento de regresso a uma fonte de origem e o título é encabeçado com a palavra “desejo”. Novamente, parece paradoxal. No entanto, o desejo de regresso, em outras palavras, não se configuraria como um desejo, de fato, pois, ao regressar, cessa-se os desejos, apaga-se a angústia (“e eu quero a memória acesa / depois da angústia apagada”). O verso “depois da angústia apagada” pode sugerir que seria depois da morte, uma vez que a vida seria um exílio, uma angústia, para a alma, para o *atma*. No entanto, por meio de um outro desejo expressado no verso “quero a memória acesa”, percebemos que a busca do marinheiro de regresso não é simplesmente a de morrer para voltar a seu povo, mas de ter conhecimento, guardar a visão dessa vida bem viva, ver de forma ampla, ter a memória (a consciência) acesa, desperta, iluminada, quem sabe, pelos moldes hindus, por que não?

3.2 O deus das pequenas coisas²⁶⁵

²⁶⁴ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 44.

²⁶⁵ Faço referência, neste subtítulo, a um belo romance da autora indiana Arundhati Roy, em que ela, a partir da história de vida dos irmãos gêmeos Estha (um menino) e Rahel (uma menina), vai tecendo considerações muito contundentes sobre a cultura indiana como um todo e os reflexos de sua tradição, por vezes muito rígida, na vida da mãe Ammu e de seus dois filhos. A arte literária de Arundhati Roy é de tal forma exemplar, que existe “beleza e doçura na amargura atravessada”. O nome que ora proponho para esse subtítulo também se justifica porque abordarei a temática dos deuses hindus e da valorização das pequenas coisas, conforme a tradição indiana sugere.

Existe um aspecto do hinduísmo que pode ser considerado, talvez, um dos mais relevantes em sua constituição, como uma semente geradora da concepção dos deuses, mitos e símbolos hindus: a natureza.

A paisagem natural do Vale do Sindhu (Vale do Indo) foi o berço ideal para o nascimento dessa religião filosófico-mitológica chamada hinduísmo. Segundo Selma Vieira Velho:

A civilização Hindú desenvolveu-se numa vastidão geográfica de vegetação luxuriante onde os ventos e as chuvas das moções regularam sempre as tempestades e as cheias dos seus rios. E desde a mais remota antiguidade, as variações da Natureza, as mudanças atmosféricas e a grandeza do subcontinente influenciaram profundamente o pensamento Hindú, em que se veem reflectidos os seus mitos, pois foi em sua honra e glória que exercitaram as suas faculdades poéticas na esperança de colherem as bênçãos e os confortos materiais.²⁶⁶

Pode-se dizer que a natureza é o aspecto integrador dos diversos âmbitos de compreensão do hinduísmo. No âmbito físico, a paisagem e os fenômenos da natureza, conforme menciona Selma Vieira, são temas para o desenvolvimento mitológico e filosófico dessa tradição. No âmbito imagético da construção dos mitos, é abundante a referência à natureza para a correlação com os ensinamentos do hinduísmo, além da criação das histórias darem calço para o entendimento metafísico do universo. Brevemente, podemos retomar algumas imagens da natureza já mencionadas neste estudo: a da procissão das formigas, do lago em que mergulha Narada, do mar de leite e todos os aspectos naturais citados no mito. Num aspecto filosófico, considerando os textos sagrados, dos *Upanishads*, por exemplo, a interação com os aspectos da natureza são a base para as analogias dos ensinamentos. Dos que já citamos, vale lembrar da referência ao barro, ao ouro, ao mel. E, assim, segue-se uma multiplicidade de menções e reflexões a partir da ordem e o do funcionamento da natureza.

Outro traço importante da religião hindu é que, com base no fundante pensamento dos *Upanishads* do *Tat tuam asi*, isso, aquilo, aquele, és tu,²⁶⁷ chega-se ao entendimento de que todas as coisas que existem no mundo contêm a parte do divino em si. Também, por meio da existência de *maya*, que é a face manifestada da substância suprema, entendemos que, se todo universo dos fenômenos é *maya*, todo o universo contém em si parte da substância divina. Por isso é que, traduzido para um comportamento corriqueiro, os indianos têm o costume de não matar qualquer animal ou forma de existência de vida. Isso, pelo menos, é o que rege as leis básicas da ética hindu, não quero dizer com isso, que, de fato, não haja a destruição da

²⁶⁶ VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p. 65.

²⁶⁷ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Chandogya Upanishad*, p. 94-96.

natureza, em algum nível por parte do povo indiano. A atualidade nos mostra ocorrências bem distintas do estatuto tradicional. Entretanto, é parte de um código ético a valorização de qualquer forma de vida como sendo portadora do divino. Sobre isso, quando Selma Vieira expõe os traços hindus encontrados na obra de Gil Vicente, ela cita relatos do viajante navegador Duarte Barbosa (entre aspas na citação abaixo) sobre os costumes dos indianos com quem ele se relacionava na Índia:

Creemos nós que existe aqui uma certa harmonia cósmica entre o homem e a Natureza. Vemos uma grande analogia entre as notícias que os escritores da época de Gil Vicente escreviam sobre a Índia, seus costumes e religiões, e os ecos que o nosso dramaturgo projectava no palco. Temos, por exemplo:

“(…) há neste reino (de Guzarate) outra sorte de gentios que chamam bramanes e são mui grandes mercadores e tratantes, vivem entre os mouros com que fazem seu trato, estes não comem carne, nem pescado, nem matam, nem menos querem ver matar, por assim lho defender sua idolatria, e guardam isso em tamanho extremo que é coisa espantosa, porque muitas vezes acontece levarem-lhe os mouros bichos e passarinhos vivos, e fazem que os querem matar perante eles e estes brâmanes lhos compram e resgatam, dando-lhe por eles muito mais do que valem, por lhe salvarem as vidas e soltá-los (...)”

“(…) Estes bramanes, se acham no caminho algum golpe de formigas, arredam-se buscando por onde passar sem pisarem. E em suas casas de dia ceiam, de dia nem de noite acendem candeia, por causa de alguns mosquitos não irem morrer no lume da candeia, e se, todavia, tem grande necessidade de andarem de noite tem uma a lanterna de papel ou de pano agomado, para coisa nenhuma viva ir morrer dentro do fogo (...)”²⁶⁸

Esse entendimento não antropocentrado da vida como uma manifestação maior da Vida divina que flui em tudo o que existe será, particularmente, caro para nós neste estudo. A obra de Cecília Meireles é de tal forma inclinada a esse pensamento que podemos dizer que, como um conjunto, sua literatura é um elogio às diversas formas de vida existentes no mundo. Os exemplos pululam em seus poemas, crônicas e cartas.

Veja-se, por exemplo, este trecho da carta enviada ao amigo Côrtes-Rodrigues:

O mais admirável vem agora. É que eu ia começar uma carta há dois ou três dias, e com estas palavras: “Tive saudades de escrever-lhe, e, embora sem nenhuma carta a responder...” Hoje recebo três envelopes seus, e a carta que vem num deles começa do mesmo modo. Almanzor, isso é muito estranho. V. se dedica à feitiçaria? Passa mel rosado pela cabeça, entra pelos buracos das fechaduras, vira lobishomem (*sic*) às sextas-feiras? Julgo-o capaz de tudo isso, e se pudesse voar até aqui, com asas de qualquer bicho, mesmo dos papagaios da Virgínia Woolf, e entrasse de repente nesta sala, seria muito lindo, e eu faria como acabo de fazer com uma borboleta recém-nascida que encontrei no jardim: peguei-a e coloquei-a na palma da mão, e fiquei olhando para ela, quietinha, que nem se moveu de susto nem de nada, como se eu e ela fôssemos da mesma família. (Já lhe contei que outro dia matei uma sem querer? Hoje lhe mando a elegia que escrevi sobre ela, e que é uma dor dentro de mim até agora — e para sempre — como a da “Pavane” de Ravel).²⁶⁹

²⁶⁸ VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p. 338.

²⁶⁹ MEIRELES. Carta de 14 de julho de 1946 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 25, grifos meus.

Deixo esse trecho mais alongado da carta de Cecília porque por meio dele podemos ver a intimidade que a amizade entre ela e o poeta português alcançou. Comparando essas cartas com as que Cecília trocou com Mário de Andrade²⁷⁰, por exemplo, é perceptível a diferença da abertura e da diversidade dos assuntos (também, é preciso dizer, a extensão dos dois conjuntos de cartas é incomparável. Cecília se correspondeu com Côrtes-Rodrigues por décadas e, com Mário, o fez por alguns anos apenas).

A consideração do valor de cada ser existente no mundo é coerente com a visão de que todo ser abriga o divino dentro de si. A imagem da pequena borboleta como uma “princesa morta”, a “Pavane” de Ravel,²⁷¹ mostra o apreço dedicado à borboleta, o que lhe rendeu o poema que segue:

Elegia a uma pequena borboleta

Como chegavas do casulo,
— inacabada seda viva —
tuas antenas — fios soltos
da trama de que eras tecida,
e teus olhos, dois grãos da noite
de onde o teu mistério surgia,

como caíste sobre o mundo
inábil, na manhã tão clara,
sem mãe, sem guia, sem conselho,
e rolavas por uma escada
como papel, penugem, poeira,
com mais sonho e silêncio que asas,

minha mão tosca te agarrou
com uma dura, inocente culpa,
e é cinza de lua teu corpo,
meus dedos, sua sepultura.
Já desfeita e ainda palpitante,
expiras sem noção nenhuma.

Ó bordado do véu do dia,
transparente anêmona aérea!
não leves meu rosto contigo:
leva o pranto que te celebra,
no olho precário em que te acabas,
meu remorso ajoelhado leva!

Choro a tua forma violada,
miraculosa, alva, divina,
criatura de pólen, de aragem,
diáfana pétala da vida!

²⁷⁰ Ver o livro *Cecília e Mário*, que contém uma antologia poética de Mário de Andrade e correspondência entre a escritora e o escritor (MEIRELES. *Cecília e Mário*).

²⁷¹ Referência feita por Cecília à obra musical intitulada “Pavane pour une infante défunte” (Pavana para uma infanta defunta), do compositor francês Maurice Ravel.

Choro ter pesado em teu corpo
que no estame não pesaria.

Choro esta humana insuficiência:
— a confusão dos nossos olhos
— o selvagem peso do gesto,
— cegueira — ignorância — remotos
instintos súbitos — violências
que o sonho e a graça prostram mortos

Pudesse a etéreos paraísos
ascender teu leve fantasma,
e meu coração penitente
ser a rosa desabrochada
para servir-te mel e aroma,
por toda a eternidade escrava!

E as lágrimas que por ti choro
fossem o orvalho desses campos,
— os espelhos que refletissem
— vôo e silêncio — os teus encantos,
com a ternura humilde e o remorso
dos meus desacertos humanos!²⁷²

Não me parece de bom tom expor elogios ou afeto exacerbado em relação ao seu “objeto de estudo”. Seja como for, não resisto a expressar meu arrebatamento diante de um poema como “Elegia para uma pequena borboleta”. *Amrita*, um licor, um néctar que traz vitalidade.²⁷³ É uma trama tão bem tecida com um fio mestre a direcionar um caminho de beleza e delicadeza, que me espanta a obscuridade de obras como essa. Talvez esse seja o legado, às avessas, de um modernismo visto pela crítica a partir de uma lupa única, a saber, do modernismo paulista, que resulta na complexa inclusão de obras primas como a de Cecília Meireles.

Adentro o poema, inicialmente, por algumas temáticas já alinhavadas aos poemas cecilianos analisados. Dois temas que foram abordados anteriormente, a saber, a noite e *maya*, aparecem nessa elegia. A noite volta a sugerir o lugar de mistério ligado à gênese da vida. Veja-se os versos: “e teus olhos, dois grãos da noite / de onde o teu mistério surgia”. Mais uma vez, a noite é relacionada à fonte de origem do que é misterioso nos seres. E, nesses versos, há uma nova imagem frutífera atrelada à vida: a dos olhos. “Janela para a alma”²⁷⁴ é a metáfora mais frequentemente utilizada para os olhos. Os

²⁷² MEIRELES. Poesia Completa [de *Retrato Natural*], p. 608-610.

²⁷³ Faço menção ao episódio mítico abordado no primeiro capítulo: O batimento do mar de leite, do qual se extrai o licor que traria vitalidade aos deuses que estavam enfraquecidos.

²⁷⁴ Faço referência à obra *O olhar*, na qual, Marilena Chauí, por exemplo, escreve um artigo intitulado “Janela da Alma, espelho do mundo”, tendo como perspectiva a desautomatização do nosso olhar cotidiano. Alfredo Bosi, Ferreira Gullar, Nelly Novaes Coelho, dentre muitos outros, também abordam o tema nessa obra (NOVAES (Org). *O olhar*).

olhos (e o olhar) como sendo o espaço onde percebemos que há vida. A respiração é, também, um local de vida facilmente perceptível no corpo, porém, não captamos tão diretamente a respiração quanto a luz dos olhos. Nos *Upanishads*, há uma passagem que deixa entender que o espírito que anima os seres é perceptível através dos olhos: “Aquele que reluz nas profundezas dos teus olhos – é Brahman; ele é o teu próprio Eu. Ele é O Belo, O Luminoso. Em todos os mundos, para todo o sempre, ele brilha!”²⁷⁵

Com relação à *maya*, mais uma vez temos a menção ao dia como sendo um véu que esconde o lugar noturno do mistério: “ó bordado do véu do dia”. Nas traduções das escrituras hindus, a palavra véu é muito característica para referir-se à *maya*.²⁷⁶ E que sublime imagem a de uma borboleta como sendo um enfeite tão delicado quanto um bordado. Além da menção à beleza de um bordado como uma borboleta, o bordado, propriamente, também é um véu. Ele cobre algo e o mostra, ao mesmo tempo. E a borboleta, com suas asas singulares tem também o seu aspecto de véu pela sutileza e quase transparência de seu tecido. No verso seguinte, “transparente anêmona aérea!” há mais uma metáfora para borboleta e, dessa vez, leio a comparação dessa sutil existência a uma anêmona como a menção a uma completude do universo. Há as flores chamadas anêmonas e há as anêmonas-do-mar, nomeadas em sua semelhança. As anêmonas aquáticas figuram dentro do mistério que o fundo do mar abriga. As anêmonas flores estão à vista, na terra, figuram no mundo de *maya*. A borboleta, por sua vez, remete-nos ao ar e ao céu. Assim, a pequena borboleta deixa-nos chegar ao divino celeste e essas três esferas, o fundo do mar, a terra e o céu (com seus três elementos água, terra e ar) se completam e se complementam. O aspecto divino atribuído à borboleta é corroborado no próprio poema quando se faz referência à sua forma “miraculosa, alva, divina, / criatura de pólen, de aragem, / diáfana pétala da vida!” As palavras escolhidas para uma “definição” da borboleta, uma vez que se trata de sua forma (“Choro a tua forma violada”), de fato, não a definem enquanto “forma”, como sendo algo absolutamente palpável. Para além da explícita menção à forma “divina”, o uso de termos como miraculosa, pólen, aragem e diáfana nos remetem mais à sublimação da matéria do que à própria matéria em si.

Ainda trazendo o aspecto da divindade desse pequeno inseto, o início do poema nos comunica, como em outros versos, a origem divina da borboleta: “Como chegavas do casulo, / – inacabada seda viva – / tuas antenas – fios soltos / da trama de que eras tecida”. A alusão às

²⁷⁵ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 93.

²⁷⁶ Conforme trecho já citado, a tradução feita dos *Upanishads* usa exatamente a palavra véu para referir-se à *maya*: “(...) assim todos os seres vivem cada momento na cidade de Brahman, porém nunca o encontram, devido ao véu da ilusão atrás do qual ele está escondido” (SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 93).

antenas da borboleta como fios soltos pode nos remeter, mais objetivamente, ao seu casulo, ao qual ela estava unida antes de voar pela aragem. Assim, também, a trama de que a borboleta era tecida no casulo faz menção à sua qualidade especial de produzir o fio da seda. Analisando os mesmos versos num nível mais etéreo, os fios soltos das antenas que ligam a borboleta ao casulo de onde ela provém, podem nos remeter a um outro casulo, um envoltório invisível que permeia a matéria existente: “O princípio sutil da vida é esse fio no qual esta vida, a próxima vida e todos os seres estão atados. Assim, quando um homem morre, dizem que seus membros são soltos, pois enquanto vive são mantidos unidos por esse princípio da vida.”²⁷⁷

Essa passagem do “Brihadaranyaka Upanishad” nos remete à ideia de sermos sustentados por um fio gerador de vida, o que a vida da borboleta representa quase literalmente, uma vez que seu corpo é fisicamente delineado por fios. Essa representação simbólica que a tradição hindu traz, de sermos sustentados por uma força invisível geradora da vida é expressa pelo conceito de *dharma*. *Dharma* é um conceito muito importante para o hinduísmo, conforme apontado anteriormente. O *dharma* é aquilo que sustenta a vida. A origem da palavra, em sânscrito, se refere ao que é estável, firme. Também, há referência ao *dharma* como decreto, lei. Seria a lei de que algo superior à vida física a sustenta de forma invisível. Assim, retomando o poema, apesar de haver a menção aos fios das antenas da borboleta como sendo soltos, a completude dos versos nos mostram que as antenas estão materialmente soltas, mas que o fio da vida divina está presente nessa forma tão frágil como a da borboleta.

Expandindo essa ideia da trama da vida, o “Brihadaranyaka Upanishad” explica, mais profundamente, a imagem de sermos tecidos por fios invisíveis. O contexto desse capítulo dos *Upanishads* é uma assembleia com um sábio chamado Yagnavalkya, e ele está sendo testado por uma comunidade de *brahmins* (brâmanes) para que esses atestem a sabedoria de Yagnavalkya:

Uddalaka ficou em silêncio. Gargi, a filha de Vachaknu, levantou-se então e dirigiu-se aos sábios:

Venerados Brahmins farei a Yagnavalkya duas perguntas. Se ele for capaz de respondê-las, ninguém entre vós poderá derrotá-lo. Ele será o maior comentador da verdade de Brahman.

Yagnavalkya

Pergunta, Ó Gargi.

²⁷⁷ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Brihadaranyaka Upanishad, p. 122.

Gargi

Yagnavalkya, do mesmo modo como o filho de um guerreiro de Kasi ou de Videha poderia retesar o seu arco frouxo e, com duas setas mortais em sua mão, levantar-se para combater, assim me levantei para lutar convosco com duas perguntas. Respondei às minhas perguntas.

Yagnavalkya

Pergunta, Ó Gargi.

Gargi

Yagnavalkya, aquilo que dizem que está acima do céu e abaixo da Terra, que está também entre o céu e a Terra, e que foi, é e será – em que é trançado, urdido e tecido?

Yagnavalkya

Aquilo que dizem, Ó Gargi, que está acima do céu e abaixo da Terra, que está também entre o céu e a Terra, e que foi, é e será – é trançado, urdido e tecido no éter.

Gargi

Respondestes à minha primeira pergunta. Inclino-me diante de vós, Ó Yagnavalkya. Esteja pronto para responder à minha segunda pergunta.

Yagnavalkya

Pergunta, Ó Gargi.

Gargi

Em que é o éter trançado, urdido e tecido?

Yagnavalkya

Os videntes, Ó Gargi, chamam-no de Akshara – a Realidade imutável. Ele não é grosso nem fino, não é curto nem longo, não é quente nem frio, não é claro nem escuro, não é da natureza do ar nem da natureza do éter. Ele não tem semelhanças. Ele não tem gosto ou cheiro, não tem olhos, ouvidos, linguagem, mente, vigor, alento, boca; ele não tem medida; ele não tem interior ou exterior. Ele não desfruta de nada; nada desfruta dele.

Ao comando de Akshara, Ó Gargi, o céu e a Terra mantêm suas posições. Ao comando de Akshara, Ó Gargi, os momentos, as horas, os dias e as noites, as quinzenas e os meses, as estações e os anos – todos seguem os seus caminhos. Ao comando de Akshara, Ó Gargi, os rios, que se originam das montanhas cobertas de neve, seguem seus cursos, alguns na direção do Leste, outros na direção do Oeste, e outros em diferentes direções.

Aquele, Ó Gargi, que, neste mundo, sem conhecer esse Akshara, realiza oblações, executa sacrifícios, pratica austeridades, mesmo por muitos milhares de anos, recebe pouco: suas oferendas e suas práticas são percíveis. Aquele, Ó Gargi, que parte deste mundo conhecendo Akshara é sábio.

Esse Akshara, Ó Gargi, não é visto, mas é aquele que vê, não é ouvido, mas é aquele que ouve, não pode ser pensado, mas é aquele que pensa, não é conhecido, mas é aquele que conhece. Não há outro que veja a não ser ele, não há outro que ouça a não ser ele, não existe outro pensador a não ser ele, não existe outro conhecedor a não ser ele. Em Akshara, na verdade, Ó Gargi, o éter é trançado, urdido e tecido.

Gargi

Venerados Brahmins, podereis sentir-vos abençoados se vos curvades diante dele. Ninguém derrotará Yagnavalkya, comentador da verdade de Brahman.

Gargi ficou em silêncio. Yagnavalkya dirigiu-se aos sábios.

Venerados Brahmins, fazei-me perguntas, se o desejardes – qualquer um de vós na assembléia, ou todos vós. Ou, se qualquer de vós o desejar, eu o questionarei. Ou vos questionarei a todos.

Porém os Brahmins permaneceram em silêncio.

OM. . .²⁷⁸

Nessa passagem, o sábio Yagnavalkya usa o termo *Akshara* para tratar da ideia do imperecível, do eterno. É uma outra forma de falar de Brahman. Na etimologia da palavra sânscrita, *kṣar*²⁷⁹ tem inúmeros significados ligados à ideia de dissolução, perecimento; o *a* é um prefixo de negação. Ou seja, *Aksara* é o que não é perecível, que não se dissolve. O éter, por sua vez, na metafísica hindu, é o quinto dos elementos de constituição da matéria e, deles, é o que se relaciona à substância primordial e divina. Há, de acordo com essa tradição, cinco elementos de formação básica da vida: terra, água, fogo, ar e éter. O próprio texto dos *Upanishads*, em outra passagem, diz que o éter é a “causa primeira do universo.”²⁸⁰ Os *Upanishads*, como um todo, reafirmam a concepção de uma essência oculta em todas as manifestações de vida. Há inúmeras e diferentes formas e nomes para comunicar essa premissa básica de parte da tradição hindu²⁸¹: a de que somos formados, primeiramente, da substância etérea e eterna. Nesse aspecto é que surge a imagem da trama tecida por um fio único que se origina no invisível éter e permeia todas as manifestações de vida formadas pela combinação dos elementos.

Tenho consciência do campo escorregadio que é falar de essência e universalidade nos dias atuais, especialmente, no âmbito acadêmico universitário. A filosofia ocidental moderna, de forma geral, exerceu uma dura crítica à ideia de universalidade e à ideia de que há um princípio divino fomentando a existência da matéria. Com relação à obra de Cecília Meireles, como temos visto em alguns exemplos e ainda perscrutaremos adiante, a ideia de uma essência superior à matéria manifestada é recorrente. Não é possível fugir do embate. Talvez por isso (ou, também por isso), não encontrando ressonância na vertente mais convencional do pensamento da época dentro do modernismo brasileiro, sua obra tenha ficado à margem de receber os méritos que lhe seriam dignos. Menciono a vertente mais convencional do modernismo porque, conforme vejo a ocorrência daquele período, com quase um século de distância, penso que a questão do suposto distanciamento de Cecília Meireles de seu tempo se

²⁷⁸ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Brihadaranyaka Upanishad, p. 123-125.

²⁷⁹ De acordo com o dicionário de sânscrito disponibilizado pelo Instituto Paulista de Sânscrito, *kṣar* pode significar palavras como corrosivo, ácido, salino, dentre outras; todas guardando a ideia de perecibilidade. Ver: DICIONÁRIO DE SÂNSCRITO. *Kṣar*, p. 623.

²⁸⁰ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Brihadaranyaka Upanishad, p. 126.

²⁸¹ Aqui, utilizo a expressão “parte da tradição hindu” levando em consideração os mencionados pontos de vista, *darshanas*. É importante sempre manter na lembrança que o hinduísmo não pode ser homogeneizado por uma ideia única. Nesse caso, uma importante tradição que considera a existência de um *Atma* divino em cada ser e esse *Atma* ter da mesma fonte de *Paramatma* (ou Brahman), é a tradição da Vedanta, da qual os *Upanishads* são uma das bases. Já, por exemplo, a linha *Samkhya* não é coerente com essa visão vedântica.

dá, antes, devido a uma escolha hegemônica para caracterizar tal período e não apenas por uma característica particular de sua obra.

Dessa forma, penso em *modernismos* ao invés de “modernismo brasileiro”, ou seja, podemos refletir como a época da modernidade, que revolucionou o mundo ocidental (e oriental, pensando-se, por exemplo, na Índia como colônia da Inglaterra e no Japão pós-Segunda Guerra) afetou os grupos e indivíduos que fizeram parte desse momento histórico. Assim, Cecília Meireles nos abre uma janela, uma fresta, para vermos um caminho de interpretação de um período. Cecília não é um “ponto fora da curva”. Ela está nos falando sobre uma leitura da modernidade. Ela está dentro do modernismo (talvez, não exatamente o paulista carregado por Mário de Andrade), mas há rastro para Cecília Meireles (e esse rastro não é o simbolismo, ora!). Dilip Loundo afirma que a presença da Índia na obra de Cecília Meireles, “longe de constituir um resíduo de suas origens simbolistas, trata-se, antes, de um fator instigador de sua filiação (ativa) ao Modernismo”.²⁸² Cecília é uma mulher de seu tempo. O problema central, a meu ver, é como a crítica literária, os críticos, leem o modernismo pela porta da frente. Frestas e janelas fechadas. Tanto isso pode fazer sentido que poetas como Drummond, Bandeira, e o próprio Mário de Andrade, reconheceram a voz lírica de Cecília Meireles. Se essa voz lírica foi ouvida é porque havia espaço para ela ressoar naquele próprio tempo.

Assim, afirmações como a do crítico Alfredo Bosi, que tem, irrevogavelmente, um lugar de importância na historiografia literária, não precisam ser, a essa altura dos estudos críticos cecilianos, um norte para a obra da autora. Bosi nos diz que uma “linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem a Solombra*, é precisamente o sentimento de distância do eu lírico em relação ao mundo”.²⁸³ Da forma como tenho percebido e investigado a obra de Cecília, é precisamente um sentimento de entrega e aderência ao mundo que caracterizam sua obra. No entanto, é uma aderência que não se limita às coisas em si, que aponta para a universalidade dos fenômenos.

Leila V. B. Gouvêa é, quem sabe, uma das maiores estudiosas de Cecília Meireles,²⁸⁴ tendo feito contribuições inestimáveis para a crítica acadêmica ceciliana e para a divulgação de sua obra; no entanto, também ela mantém o pensamento de que Cecília se situa em lugar não propriamente encaixado em seu momento. Segundo Leila Gouvêa:

²⁸² LOUNDO. *Cecília Meireles e a Índia*, p. 135.

²⁸³ BOSI. *Em torno da poesia de Cecília Meireles*, p. 13.

²⁸⁴ Além de ter publicado diversos artigos em revistas, sua tese de doutorado se tornou o livro *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles* (2008). Leila V. B. Gouvêa foi também organizadora do fundamental livro *Ensaio sobre Cecília Meireles* (2007), que reúne diversas visões sobre a obra ceciliana.

Desde já, é possível considerar que um dos diferenciais mais flagrantes da lírica de Cecília Meireles face à poesia brasileira de seu tempo localizava-se no reduzido aproveitamento, em seu universo de temas e motivos, da matéria do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do humorístico e do prosaico – ou seja, do concreto e do empírico.

(...)

Menos do que nas soluções formais, como o recurso ao verso livre – do qual lançou mão, de modo muito peculiar, em grande número de poemas desde a década de 1920, residirá na rarefação de muitas das bandeiras temáticas de nossos poetas modernistas, especialmente a do aproveitamento da matéria prosaica do cotidiano, o desgarramento dessa lírica do contexto estético de sua contemporaneidade.²⁸⁵

Novamente, considero que, dado o distanciamento de quase um século do marco central do modernismo paulista, a saber, a semana de 1922, ao invés de nos atermos ao pensamento de uma obra dissonante do modernismo (como é vista a de Cecília), podemos pensar qual foi o som central do modernismo para que outras vozes não pudessem ressoar com toda sua amplitude. Ou seja, podemos deslocar um pouco a lupa. Podemos olhar para o modo de apresentação do modernismo como faltante. E não, necessariamente, para a obra de Cecília como dissonante. Com relação à ideia de um aproveitamento reduzido de temas do cotidiano, não penso que seja exatamente essa a questão. Cecília fez uso sistemático e visceral de todo o mundo manifestado que a rodeava, a diferença entre a linguagem modernista mais “tradicional” (que era justamente uma tentativa de ruptura com a chamada tradição) e o texto ceciliano talvez seja o tratamento dado ao cotidiano. Há um modo de ver as coisas do mundo de forma mais afeita às tradições orientais do que, propriamente, às tradições (ou rupturas) propostas pelo Ocidente moderno. Uma passagem da crônica “Um dia em Calcutá” é emblemática para pensar a porta de entrada (ou a janela de miragem) de Cecília para falar do cotidiano:

Ó porteiro inacreditável, porteiro de sonho, de febre, todo vestido de encarnado, com um turbante amarelo do tamanho de um planeta, com alamares dourados, medalhas, barba e até – se não me engano – um cassetete...²⁸⁶

O cassetete que é, no contexto da descrição, o artigo mais “cotidiano”, o menos poético, por assim dizer, está lá. Mas ele vem em último lugar. O que atrai o olhar poético é, antes, um turbante do tamanho de um planeta, o aspecto onírico de um porteiro e outros traços que mais o libertam de sua forma de porteiro do que o restringem a ela, como o faz o cassetete. Sei que quando Leila Gouvêa faz a afirmação anterior, está pensando na poesia

²⁸⁵ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 66.

²⁸⁶ MEIRELES. Um dia em Calcutá, p. 264.

ceciliana, como deixa claro no título de sua obra. De alguma forma, a pesquisadora percebe uma cisão entre a poeta e a cronista:

Já em Cecília, é como se houvesse uma cisão entre a intelectual e a cronista, capaz de mergulhar também nas experiências públicas de seu tempo, como as das lutas educacionais e as dos embates acerca do folclore, de recolher os eventos prosaicos do cotidiano e da cidade como matéria para suas crônicas.²⁸⁷

Tal pensamento já foi questionado por Valéria Lamego quando ela coloca que:

A crítica literária convencional repisou, nos últimos trinta anos, uma leitura equivocada e parcial da trajetória da intelectual e poetisa Cecília Meireles. É impossível que a jornalista irônica e a poeta lírica fossem duas pessoas e não permitissem que a farpa da militância, de uma, maculasse a lira da poesia “cristalina”, da outra.²⁸⁸

Esse ponto de cisão entre a cronista, a “combatente”, como nomeia Valéria, e a poeta, é também superado por Dilip Loundo quando esse apresenta e correlaciona o livro *Poemas escritos na Índia* e as crônicas de viagem como um trabalho de continuidade.²⁸⁹ Por isso, encontramos, sim, tanto em crônicas como em poemas questões do cotidiano, atualidades (claro, mais aparentes naquelas do que nos poemas), porém, o tratamento da realidade passa pelo que tenho chamado de universalidade e que aloco como uma herança da tradição hindu, que resulta em um modo particular de apreender essa tradição e a compor junto com toda a bagagem (ocidental, inclusive) que a intelectual Cecília agregou em sua vida. Assim, para fecharmos essa discussão, por enquanto, guardemos a imagem de um porteiro que, só por acaso, parece usar um cassetete, que é um homem de barba, de sonho e de febre, como outros tantos homens que aconteceram de não serem porteiros. Voltaremos a esse assunto versado sobre a crítica ceciliana e o modernismo brasileiro no Capítulo 5 deste estudo.

Retomando, então, o poema “Elegia a uma pequena borboleta”, considerando-se a atribuição desse aspecto divino ao pequeno inseto, proponho uma leitura do poema que coloca o ser humano em cheque para pensar sua humanidade frente a essa “diáfana pétala da vida”. Parece existir uma inversão no modo comum de considerar o ser humano como o “senhor” das espécies que pode controlar a natureza. Pensemos no sentido do uso e abuso das fontes naturais, dos animais e todo o universo da natureza que parece existir em função do ser humano que, pela razão, desenvolve técnicas de dominação das outras espécies. Partilhamos

²⁸⁷ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 66.

²⁸⁸ LAMEGO. *A farpa na lira*, p. 116.

²⁸⁹ Ver LOUNDO. *Cecília Meireles e a Índia*, p. 161. Voltaremos a essa argumentação no Capítulo 4.

de um mundo com uma visão antropocentrada, ou seja, com o ser humano, *anthropos*, no centro. O que o poema nos oferece é um deslocamento dessa visão. Ao colocar uma pequena borboleta no centro, oferecendo-nos um aspecto não antropocentrado da existência, seria rápido pensar em uma inversão na hierarquia, ou seja, colocarmos o ser humano como inferior à borboleta, como provocação à alargada ideia de superioridade do humano em relação ao inseto. Entretanto, a sutil complexidade da voz lírica ceciliana não deixa o entendimento de que o ser humano seria inferior à borboleta propondo uma hierarquia inversa. Tanto por meio do poema, quanto pela consideração da obra da autora como um todo, sabemos que o ser humano é dimensionado (e valorizado) como portador do divino em si mesmo. Ocorre-me o verso sobre um mendigo indiano que é captado pelo olhar lírico e descrito como “tão pobre que parecia divino”.²⁹⁰ E sabemos, por meio das palavras da própria Cecília, que ela tinha um vício terrível, o de gostar de gente: “Meu vício é gostar de gente. (...) Tenho tal amor pela criatura humana, em profundidade, que deve ser doença.”²⁹¹ Assim, percebe-se que não é uma questão de ver as coisas do mundo com dualidade, ou contradição, como numa dicotomia borboleta divina x humano torpe. A proposta nos leva a refletir sobre os meandros do que significa ser humano. Desse modo, se somos, de maneira essencial, uma unidade sem forma, o fio sutil que permeia a todos torna os seres não apenas semelhantes, mas identificados enquanto essência.

Por esse entendimento, inseto e humano se encontram; e, por meio desse encontro, nos é oferecida a desautomatização da superioridade racional do ser humano frente a outras espécies. Veja-se a estrofe:

Pudesse a etéreos paraísos
ascender teu leve fantasma,
e meu coração penitente
ser a rosa desabrochada
para servir-te mel e aroma,
por toda a eternidade escrava!²⁹²

A imagem de um coração transfigurado em rosa para oferecer alimento físico, mel, e etéreo, aroma – lembrando-se do éter como elemento do divino – a uma borboleta é a chave para nos suscitar tais reflexões. Nesses versos, há, sim, uma subversão da hierarquia homem

²⁹⁰ Poema “Pobreza”, do livro *Poemas escritos na Índia* (MEIRELES. *Poemas escritos na Índia* p. 11). Essa correlação feita entre desapego material e divindade é também personificada no Ocidente pelas figuras de São Francisco e Santa Clara. Não por acaso, Cecília tem um livro intitulado *Pequeno oratório de Santa Clara*.

²⁹¹ REVISTA MANCHETE. A última entrevista de Cecília Meireles, concedida a Pedro Bloch.

²⁹² MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Retrato Natural*], p. 608.

racional x animal irracional, inclusive com a menção ao processo histórico de escravidão, que sempre foi executado pelos seres humanos em relação aos animais ou seus semelhantes. No entanto, é leve a mão da poeta que, ao construir o poema, ao se utilizar da linguagem literária para refletir sobre “o peso do gesto / que o sonho e a graça prostram mortos”, nos informa que é exclusivamente humana a condição de fazer arte e ter consciência sobre os seus atos. Nascer humano não garante que, de antemão, sejamos humanos. A superioridade do ser humano via racionalidade é dissolvida no poema pelo ato de trazer o inseto para o centro. Entretanto, a humanidade do ser é elevada ao se exercitar a consciência sobre o ato de matar uma pequena borboleta (e aí se justifica uma elegia) e expressar tal consciência em forma de poesia. Ora, na natureza, não é dado a um inseto a peculiar capacidade de poder ser, em imagem, uma lágrima, transformada em orvalho, para que esse minúsculo espelho d'água reflita voo e silêncio, os encantos que são da natureza dessa criatura de pólen.

Assim, é importante marcar que o poema nos leva à reflexão e à desautomatização da hierarquia comum que separa a sociedade, especialmente cientificamente, entre superiores e inferiores, pautada no conceito da racionalidade. O poema nos causa a reflexão, mas não propõe inversão de papéis e, principalmente, não sustenta os patamares de superioridade e inferioridade. Essas categorias não fazem sentido na carga semiológica do poema. E eu arrisco dizer que essas categorias não fazem sentido no projeto literário de Cecília Meireles. O que vaza, em significação, de seus poemas, crônicas, cartas, é um sentido de irmandade com o mundo, um sentido de essência das coisas que une polos, supostamente distantes como um ser humano e um inseto.

Assim, ao morrer o inseto, nasce a consciência sobre o que significa a morte de um ser vivo. Nasce a consciência de nosso estado cego, ignorante, instintivo e violento (“Choro esta humana insuficiência: / – a confusão dos nossos olhos / – o selvagem peso do gesto, – cegueira – ignorância – remotos / instintos súbitos - violências / que o sonho e a graça prostram mortos”). Precisamente as palavras cegueira, ignorância e instintos são caras ao pensamento filosófico indiano como sendo os limitantes para o voo da consciência e da liberdade espiritual. Os *Upanishads* consideram cegos e ignorantes aqueles que não conhecem o Eu, Brahman, o Um:

Na verdade, seja o que for que um tal conhecedor de Brahman possa desejar, imediatamente o obtém; e após obtê-lo é louvado pelos homens. A satisfação dos

desejos corretos está ao alcance de todos, porém um véu de ignorância obstrui o ignorante.²⁹³

Vivendo no abismo da ignorância, embora julgando-se sábios, tolos iludidos dão voltas e voltas, cegos levados por cegos.²⁹⁴

O mundo existiu primeiro como semente, a qual, quando cresceu e se desenvolveu, tomou nomes e formas. Como uma navalha dentro do seu estojo, ou como o fogo na madeira, assim habita o Eu, o Senhor do Universo, em todas as formas, até mesmo nas pontas dos dedos. Ainda assim, o ignorante não o conhece, pois ele permanece oculto atrás dos nomes e das formas.²⁹⁵

O Eu é um só. Sendo imóvel, ele se move mais rápido do que o pensamento. Os sentidos não o alcançam, pois ele sempre vai primeiro. Permanecendo imóvel, ultrapassa tudo o que corre. Sem o Eu, não há vida.

Para o ignorante, o Eu parece mover-se – embora ele não se mova. Ele está muito distante do ignorante – embora esteja próximo. Ele está dentro de tudo, e está fora de tudo.

Aquele que vê todos os seres no Eu, e o Eu em todos os seres, não odeia ninguém.

Para a alma iluminada, o Eu é tudo. Para aquele que vê harmonia em todos os lugares, como pode haver ilusão ou pesar?

O Eu está em todos os lugares. Ele é brilhante, imaterial, sem mácula de imperfeição, sem osso, sem carne, puro, intocado pelo mal. Aquele que vê, Aquele que pensa, Aquele que está acima de tudo, o AutoExistente – ele é aquele que estabeleceu a ordem perfeita entre objetos e seres desde o tempo que não tem princípio.²⁹⁶

Podemos, por meio dessas reflexões, sugerir que o fazer poético, na obra ceciliana, está um pouco além de um exercício de linguagem, é, também, um exercício de consciência, a literatura torna-se tanto o espaço de reconhecimento das mazelas humanas como o espaço do apontamento para o salto, para a humanidade latente nos seres (humanos). Dilip Loundo menciona uma práxis lírica cujo objetivo comum com a práxis sociopolítica de Mahatma Gandhi era a elevação espiritual e a educação.²⁹⁷ Há uma balança que equilibra o ser (com sua cegueira e ignorância) e o que ele pode vir a ser em seu caminho de elevação espiritual:

E as lágrimas que por ti choro
fossem o orvalho desses campos,
os espelhos que refletissem
voo e silêncio os teus encantos,
com a ternura humilde e o remorso
dos meus desacertos humanos!²⁹⁸

²⁹³ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Chandogya Upanishad, p. 100.

²⁹⁴ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Katha Upanishad, p. 38.

²⁹⁵ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Brihadaranyaka Upanishad, p. 107.

²⁹⁶ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Isha Upanishad, p. 23-24, grifos meus. (mostrando uma passagem que abre para pensar a irmandade entre os seres).

²⁹⁷ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 150.

²⁹⁸ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Retrato Natural*], p. 608.

Em um único verso, “com a ternura humilde e o remorso”, a voz poética aponta para o brilho, para o que há de sublime nos seres humanos e, apenas, nos que são humanos: ternura, humildade e consciência sobre os atos, manifestada no poema como remorso, uma vez que o ato de matar uma borboleta seria “condenável”. Veja-se, a justiça que condena um ato dessa natureza não é a “justiça dos homens”, é uma ética que supera as leis escritas e expressas em artigos e decretos. É uma concepção de vida atrelada a uma filosofia e ética internas, mais do que à sociedade externa.

Finalizando, então, a análise de “Elegia a uma pequena borboleta”, podemos retomar a concepção de vida para a tradição hindu²⁹⁹, a de que todas as formas existentes são portadoras do divino, e afiná-la ao pensamento ceciliano, conforme foi exposto por meio dos versos analisados.

Outro poema que também traz um questionamento sobre a natureza em relação aos seres humanos e sobre a humanidade destes é “Sugestão”:

Sede assim – qualquer coisa
serena, isenta, fiel.

flor que se cumpre,
sem pergunta.

Onda que se esforça,
por exercício desinteressado.

Lua que envolve igualmente
os noivos abraçados
e os soldados já frios.

Também como este ar da noite:
sussurrante de silêncios,
cheio de nascimentos e pétalas.

Igual à pedra detida,
sustentando seu demorado destino.

E à nuvem leve e bela,
vivendo de nunca chegar a ser.

À cigarra, queimando-se em música,
ao camelo que mastiga sua longa solidão,
ao pássaro que procura o fim do mundo,
ao boi que vai com inocência para a morte.

Sede assim qualquer coisa

²⁹⁹ Ver discussão e citação anteriormente feita sobre esse aspecto. Recapitulo parte dela: “Estes bramanes, se acham no caminho algum golpe de formigas, arredam-se buscando por onde passar sem pisarem. E em suas casas de dia ceiam, de dia nem de noite acendem candeia, por causa de alguns mosquitos não irem morrer no lume da candeia” (VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p. 338).

serena, isenta, fiel.

Não como o resto dos homens.³⁰⁰

“Sugestão” faz parte do livro *Mar Absoluto e outros poemas*, publicado em 1945. Essa datação é cara ao poema. Não o justifica, mas o amplia. O último livro de Cecília havia sido *Vaga Música*, de 1942. Se considerarmos uma tendência comum entre os poetas de escreverem durante o período que antecede a publicação de seus livros (Fernando Pessoa à parte), entendemos que os poemas de *Mar Absoluto e outros poemas* foram produzidos no contexto da Segunda Guerra Mundial. E esse desencanto com o mundo fica explícito na leitura dos versos de “Sugestão”. Entretanto, ainda que haja a semente do contexto da guerra, o poema salta dele e atinge contornos mais alargados, em termos de possibilidades de leitura. A meu ver, essa obra metaforiza, em forma e conteúdo, a base da filosofia indiana. No aspecto formal, a estrutura do texto nos apresenta um interlocutor oferecendo uma espécie de conselho. Os receptores estão subentendidos no texto, pois só há uma voz que “fala”, que faz sugestões. Como a mensagem é de natureza ampla e geral, parece ser oferecida a quem quer que leia o texto. Nesse aspecto, percebo uma semelhança com o discurso de um guru, um mestre. Também, o uso do verbo no imperativo, na segunda pessoa do plural, sede (vós), nos remete a certa imponência que era cultivada pelos textos sagrados da antiguidade (nesse caso, não me refiro somente aos textos orientais, mas, para os efeitos desta análise, sim). Inclusive, pelas citações ao longo deste trabalho, pudemos perceber o tom da linguagem do sábio, quando se refere a seus discípulos. Não há arrogância, mas há imponência e formalidade. Dilip Loundo faz uma analogia entre poeta/guru e leitor/discípulo com os poemas de *Cânticos*, que trazem uma estrutura semelhante à de “Sugestão”:

Se a datação estimada de sua composição é correta (1927), *Cânticos* constituiria uma obra de transição, ao sinalizar a inflexão da poeta na direção de sua fase madura. A obra apresenta, de forma sintética, os pilares fundamentais do percurso cognitivo da poeta, suas intuições e argumentos. Trata-se de um poema didático e exortativo no qual o poeta/guru compartilha seus ensinamentos com o leitor/discípulo. O estilo, a estrutura e os objetivos assemelham-se, em muito, à literatura *prakana* – tratados introdutórios e didáticos, na sua maioria em verso – da escola Vedanta.³⁰¹

Não tive a oportunidade de conhecer a literatura *prakana*, mas o conhecimento veiculado pela escola Vedanta (que é um dos seis pontos de vista do hinduísmo) é uma das

³⁰⁰ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Mar Absoluto e outros poemas*], p. 463-464.

³⁰¹ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 135.

bases mais frequentemente visitadas por mim nesta tese. A Vedanta se baseia nos textos dos *Upanishads*, que são, juntamente com os épicos *Ramayana* e *Mahabharata* (que inclui a *Bhagavad Gita*), um dos livros mais difundidos no Ocidente e na Índia moderna.

Há no poema “Sugestão”, como já foi pontuado em outros poemas analisados, uma forma não dual de pensar sobre o mundo e apresentar as imagens poéticas. Veja-se que o poema exulta um desencanto, há desesperança no verso final “não como o resto dos homens”. No entanto, a voz é afirmativa. Das dez estrofes que compõe o poema, nove pontuam um aspecto positivo da existência. Positivo aqui não se relaciona ao julgamento de valor entre bom ou ruim, antes, denota um aspecto antiniilista da literatura ceciliana, como ressalta Dilip Loundo em sua análise da obra da autora:

Daí o caráter positivo e antiniilista da lírica ceciliana, marcada pela diversidade de motivos, pelo elogio cromático das formas mundanas, pela contemplação totalizante que a tudo abarca, pela cadência musical e rítmica e pela extraordinária versatilidade da métrica.³⁰²

Há, de toda forma, uma dose de negação do mundo em “Sugestão”, uma fuga do que é humano, porém, o antiniilismo aparece com a sobreposição ratificadora da natureza (dos reinos animal, vegetal e mineral) em detrimento do humano. Nesse aspecto, o olhar lírico dedicado à natureza é semelhante àquele dedicado à borboleta. Há o entendimento da natureza como um aspecto da divindade manifestada. E o que foi marcado em “Elegia para uma pequena borboleta” como sendo um reconhecimento das mazelas humanas (cegueira, ignorância, instintos e violências), em “Sugestão”, parece ser a afirmação do contraponto desses atributos, a revelação da face luminosa dos seres: “Sede assim – qualquer coisa / serena, isenta, fiel”. Ambos poemas apresentam a natureza de forma semelhante e colocam o ser humano como alguém que deve aprender com ela. No entanto, cada poema faz um movimento diferente para chegar ao resultado não dual que os dois cultivam. A elegia expõe ao longo dos versos o caminho tortuoso daquele humano ainda cego e, ao final, traz uma fagulha de sublimação desse estado. Em “Sugestão”, acontece o contrário. Ao longo dos versos há a afirmação de um caminho luminoso a ser aprendido e, ao final, a revelação da obscuridade humana. O poema nos oferece, como num outro lado da moeda, aspectos caros à espiritualidade da tradição hindu. Serenidade, isenção e fidelidade. Com relação à fidelidade, talvez seja o termo mais flagrante da menção a um componente encontrado na grande maioria das tradições religiosas do mundo (não parece haver uma religião que não implique no

³⁰² LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 133.

conceito de fé, ainda que esse conceito apresente nuances). A questão da serenidade e da isenção, por sua vez, podem fazer menção a um ideal que é enfatizado na *Bhagavad Gita*: desapego ao resultado da ação e a entrega das ações ao ser supremo. Inclusive, o contexto da *Bhagavad Gita* tem dupla afinidade com o poema, pois esse texto hindu traz a guerra como o palco de desenvolvimento para a sabedoria que será oferecida por *sri* Krishna a Arjuna, o guerreiro que está relutante em enfrentar o exército formado por seus familiares.³⁰³ Assim, na *Gita*, os ensinamentos de *sri* Krishna acontecem, literalmente, no campo de batalha. A *Bhagavad Gita* é como um interlúdio do épico chamado *Mahabharata*, que relata a guerra entre duas famílias. Alguns pesquisadores apontam que a *Gita* foi escrita posteriormente e inserida no *Mahabharata*. E, realmente, é como se houvesse uma suspensão do fluxo contínuo de uma guerra, que é ativa, para uma reflexão, no próprio campo de atuação.

1

Arjuna disse:

Se o senhor considera a inteligência como superior ao trabalho, oh Janardana, por que, então, queres, oh Keshava, me designar para este terrível trabalho?

2

O senhor confunde minha inteligência com uma fala emaranhada; diga-me, decisivamente, qual é o ponto por meio do qual eu posso atingir o bem supremo.

3

O Abençoado Senhor disse:

Dupla é a fé e a disciplina permanentes neste mundo, conforme declarado por Mim anteriormente, oh sem-pecados: aquela dos Sankhyas por meio do Yoga do conhecimento e aquela dos Yogues por meio da Yoga do trabalho.

4

Não é a abstenção ao trabalho que faz um homem fruir a não-ação, e não é por mera renúncia (aos trabalhos) que ele atinge sua perfeição.

5

Porque ninguém se mantém nem por um minuto sem fazer algum trabalho; todos fomos feitos para desempenhar ações involuntariamente pelos moldes nascidos de Prakriti.

19

Por isso, sem apego, desempenhe o trabalho que deve ser feito; pois fazendo o trabalho sem apego, o homem atinge o altíssimo.

(...)

22

De toda forma, não há trabalho, oh Partha, que eu precise fazer em todos os três mundos (físico, vital e mental), nem há nada que eu não tenha ganhado e precise ganhar, ainda assim, dedico-me intensamente nos caminhos da ação.

(...)

30

³⁰³ A *Bhagavad Gita* apresenta o episódio da guerra entre os Pândavas e os Kauravas com a mediação do deus Krishna. No diálogo estabelecido entre Krishna e Arjuna, um Pândava, arqueiro talentoso que estava prestes a atacar seus semelhantes e parentes pertencentes aos Kauravas, há a exposição de todo princípio da filosofia hindu e o elogio à existência suprema de Deus, de Brahman. Por meio da *Bhagavad Gita* os princípios do pensamento hindu foram amplamente divulgados pelo mundo.

Entregando todos os trabalhos a Mim, com a consciência fundada no Self, livre de toda esperança e egoísmo, lute despido da febre de sua alma.³⁰⁴

Por essa passagem da *Bhagavad Gita*, percebemos a que ponto a literatura hindu leva a questão do desapego das ações. A situação exposta na *Gita* é, talvez, a mais extrema possível. Um campo de guerra onde se deve matar seus irmãos (de sangue) e dedicar essa ação ao divino. Há inúmeras interpretações para a *Gita*, incluindo a de que todo o contexto da guerra seria uma metáfora para as guerras internas do ser humano em sua caminhada de evolução do espírito. Há, também, quem atrele essa epopeia à narração de uma antiquíssima guerra que ocorreu entre povos irmãos e é abordada nos *Vedas* iniciais. De uma forma ou de outra, percebe-se uma intrincada relação entre universos supostamente opostos como o campo da espiritualidade e o da batalha. Um fato, que pode ser histórico ou lendário, ainda que lastimável, nos chama à atenção para essa relação. O físico Julius Robert Oppenheimer foi quem operou, pela primeira vez, a bomba atômica, no projeto chamado Manhattan, durante a Segunda Guerra Mundial. Ao detonar a bomba no teste chamado Trinity (que fazia referência aos “Sonetos Sacros” do poeta inglês John Donne), há registros de que Oppenheimer havia proferido alguns versos da *Bhagavad Gita*: “Se o brilho de mil sóis explodisse imediatamente no céu, aquilo seria como o esplendor do Todo-Poderoso”. Em entrevista dada posteriormente à mídia, Oppenheimer relata ter pensado, também, em outro verso da *Gita* no momento de desatar a bomba: “Eu me tornei a morte, o destruidor dos mundos; / Aguardando a hora em que amadurece sua aniquilação.”³⁰⁵

Veja-se que Cecília, estando em meio aos estrondos da bomba, revela a crise humanitária pela qual passa o mundo em guerra por meio do deslocamento da tragédia. A voz poética é como a de um guru complacente que aponta possibilidades de ação positiva no mundo (naquele aspecto não niilista). E a forma de apresentar essas ações, que seguem na direção contrária a do teste de Trinity, é emular a natureza. A natureza representa a fonte de

³⁰⁴ 1. Arjuna said: If thou holdest the intelligence to be greater than works, O Janardana, why then dost thou, O Keshava, appoint me to this terrible work? / 2. Thou bewildereest my intelligence with a mixed and tangled speech; tell me decisively the one thing by which I may attain to the supreme good. / 3. The Blessed Lord said: Twofold is the abiding faith and discipline in this world, as declared by Me before, O sinless one: that of the Sankhyas by the Yoga of Knowledge and that of the Yogins by the Yoga of works. / 4. Not by abstention from works does a man enjoy actionlessness, nor by mere renunciation (of works) does he attain to his perfection. / 5. For none stands even for a moment not doing work; everyone is made to do action helplessly by the modes born of Prakriti. (...) / 19. Therefore without attachment perform ever the work that is to be done; for by doing work without attachment a man attains to the highest. (...) / 22. I have no work whatsoever, O Partha, that I need to do in all the three worlds (physical, vital, mental), nor is there anything that I have not gained and have yet to gain, and abide verily in the paths of action. (...) / 30. Giving up all thy works to Me, with thy consciousness founded in the Self, free from hope and egoism, fight delivered from the fever of thy soul (AUROBINDO (trans.). *The Bhagavad Gita* [Third Chapter]; p. 76, 77, 78, 79, 92, 96, 111, 112, trad. minha).

³⁰⁵ SMITH. *As religiões do mundo*, p. 29-30.

onde os seres podem tirar sabedoria de vida. Assim, o poema apresenta uma diversidade de formas da natureza (a flor, a onda, a lua, a noite, a pedra, a nuvem, a cigarra, o camelo – animal natural da Índia –, o pássaro e o boi) e todas elas sistematizam uma única sabedoria: a de cumprir de maneira plena a existência para a qual a sua forma se destinou. Sem questionamentos, como a rosa, ou como a onda, por exercício desinteressado. Ou seja, exercer a sua natureza de onda, sem querer nada em troca. Mesmo a nuvem que tem como destino não ter forma predefinida, cumpre-se plenamente ao deixar-se “nunca chegar a ser”. Nesse aspecto, o que liberta as formas da natureza é o fato delas tornarem-se o que já são. E essa sabedoria está contida nas palavras de Krishna a Arjuna quando ele expõe que um guerreiro deve cumprir com sua natureza pelo exercício mesmo de ser o que já é, um guerreiro, e não pelo resultado da ação de seus atos.

Nesse sentido, ocorre-me um texto de Jorge Luis Borges, “Borges e eu”, no qual o escritor cria uma forma de alteridade de si, por meio da qual se questiona sobre as profundezas de sua existência a partir da analogia com as formas da natureza:

Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra quer eternamente ser pedra e o tigre, um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que alguém sou)³⁰⁶

A pedra que “sustenta seu demorado destino” está plena de sentido por ser uma pedra. E Borges? E Cecília? E cada um de nós? “Sugestão” nos leva na direção dessa pergunta. Se consideramos o contexto da guerra na produção do poema, teremos um indicador de como *não* ser. Nesse ponto, arrisco dizer que quando a voz lírica aponta para não sermos “como os homens”, há um duplo sentido nessa negação: podemos entender homens como seres humanos, em geral, ou *homens*, do sexo masculino. Ora, conhecendo o exímio apreço que a poeta Cecília cultivava por cada termo que plantava num poema, quando ela escolhe a palavra *homens*, não o faz gratuitamente. Se convidarmos nossa memória a se lembrar de alguns nomes que marcaram a Segunda Guerra Mundial, quem viria a nossa mente? Hitler? Goebbels? Heinrich Himmler? *Homens*.

De toda forma, quando o poema sugere, com uma sutil crítica social, que não sejamos como os homens, facilmente poderíamos procurar nos versos indicações de um caminho para sermos como as mulheres, por exemplo. No entanto, o texto não sustenta essa possibilidade.

³⁰⁶ Do livro *Borges por él mismo*: “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)” (BORGES, Borges y yo, p. 22-23, trad. minha).

O que está no centro da questão proposta é o enigma humano: se uma onda se realiza sendo onda, a flor sendo flor, o camelo sendo camelo, o que pode haver nos seres humanos para que esses possam se realizar humanos, uma vez que seguir os *homens* não nos tornaria como tais? E nesse ponto é que a sabedoria antiga hindu aparece no poema. Essa tradição, conforme vimos, tem suas bases na observação e apreensão da essência da natureza, considerando seu ritmo próprio e diversidade, como forma de aquisição de conhecimento, de tal maneira que esse possa ser emulado na vida humana e transformado em sabedoria, uma qualidade exclusivamente humana, pois, por meio da sabedoria, os seres entendem sua natureza primeva, espiritual. Ou seja, o modo de tornar-se sábio, humano, para a tradição hindu, é sorver da natureza sua essência e aprender com ela a ser o que já somos, segundo a tradição, seres espirituais em corpos físicos. Assim, a voz lírica se distancia do modelo dos homens como exemplo de seres humanos e nos sugere emular as qualidades de serenidade, isenção e fidelidade, mostradas por um boi, que caminha com inocência para a morte. Assim, também, faz o sábio, que caminha para a morte com a serenidade de compreendê-la como uma passagem, não como um fim. Tornar-se humano, então, seria a capacidade de exercer uma qualidade que só é dada aos humanos experimentarem: a sabedoria.

Proponho então, nessa altura da reflexão, estabelecer um diálogo com Murilo Marcondes de Moura, que se dedicou a pesquisar a poesia de Cecília Meireles em relação à Segunda Guerra Mundial. No capítulo sobre Cecília, constante do livro intitulado *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial* (2016), Murilo Marcondes, antes de ingressar na temática da guerra, abre um subcapítulo chamado de “Miudezas” para analisar o olhar que Cecília atribui às pequenas coisas e seres, às miudezas do mundo. A discussão que o pesquisador promove nos interessa porque se afina com a temática que estamos tratando nesse momento, a da importância da natureza na obra de Cecília e seu olhar para as ínfimas formas de vida. Murilo considera a natureza, talvez, como o “maior manancial da lírica cecilianiana”³⁰⁷ A partir do poema “As formigas”, analisado por ele, entabulo um diálogo com suas percepções.

As formigas

Em redor do leão de pedra,
as beldroegas armam lacinhos
vermelhos, roxos e verdes.
No meio da areia,
um trevo solitário

³⁰⁷ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 239.

pesa a prata do orvalho recebido.
As areias finas são de ouro,
e as grossas, como grão de sal.
Cintila uma lasca mica,
junto ao cadáver de um cigarro
que a umidade desenrolou.
E o cone torcido de um caramujo pequenino
pousa entre as coisas da terra
o vestígio e o prestígio do mar,
que elas não viram.
Nessa paisagem tranquila,
umas formigas pretas,
de pernas altas,
atravessam num tonto ziguezague
as areias grossas e finas,
e vêm pesquisar por todos os lados
cada folha de beldroega,
roxa, vermelha e verde.³⁰⁸

A análise proposta por Murilo Marcondes é muito completa e suscita questões importantes sobre a obra de Cecília Meireles. Ele inicia, por exemplo, trazendo à tona a questão do feminino, no sentido de mostrar como o detalhe e a minúcia se fizeram presentes na escrita feita por mulheres em um determinado período, considerando-se que seu “natural” confinamento na vida doméstica as levavam a aterem-se ao que as rodeava. Mas Murilo Marcondes não justifica o poema por essa visão. Ele abre um leque de sugestões possíveis para tentar apreender a escolha cecilianiana de lançar luzes a uma paisagem tão diminuta. No aspecto formal, o pesquisador mostra que o poema não segue a tendência de grande parte dos outros poemas de apresentarem uma estrutura regular apreensível visualmente. “As formigas” não se divide em estrofes, com rimas geralmente regulares, como é de costume da autora. Moura propõe a divisão do poema em duas partes: na primeira, que vai do início até o verso “o vestígio e o prestígio do mar” ele assinala “uma relativa estaticidade ou placidez, embora esteja fortemente pressuposto o movimento do olhar do sujeito lírico que recolhe cumulativamente a *sequência* dos elementos.”³⁰⁹ A partir desse recolhimento de imagens, Moura situa a transição do poema no verso “Nessa paisagem tranquila” e apresenta, então, sua segunda parte, em que, ao contrário da primeira,

temos o movimento excitado das formigas. Estas provocam, num primeiro instante, uma perturbação na “paisagem tranquila”, mas o choque é provisório: as formigas relacionam-se “naturalmente” com os outros elementos, não só pelas dimensões, mas pela circularidade de seus movimentos (“tonto ziguezague”, “por todos os lados”), paralela à circularidade de todo o resto: os lacinhos em redor; a gota de orvalho; os grãos de areia; o toco desenrolado de cigarro; o caramujo. Pelo mesmo

³⁰⁸ MEIRELES. *Mar Absoluto e outros poemas*, p. 573.

³⁰⁹ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 242.

motivo, estes dois últimos elementos, em princípio deslocados da “paisagem” – um por ser um detrito humano, outro por evocar o mar – também se enquadram harmonicamente, em que pese o relativo estranhamento, sobretudo do primeiro. Em consequência, instaura-se no poema uma circularidade maior e estrutural, e os “lacinhos vermelhos roxos e verdes” das beldroegas, objeto inicial do olhar, correspondem ao final do percurso.³¹⁰

Na sequência da percepção da circularidade do poema, Murilo Marcondes ressalta o cuidado minucioso na construção de uma paisagem tão diminuta e desimportante aos olhos corriqueiros, questionando as causas da existência do poema: “Ao que vem tudo isso? A que inquietações responde tanto empenho na descrição das minúcias de um cenário em si mesmo tão menor?”³¹¹ Assim, ao chegar no questionamento de possíveis motivos que vão além do poema em si, o pesquisador, mantendo coerência com a linha de pensamento escolhida para suas análises, não opta pelo caminho da metafísica.

Atribuir ao poema qualquer impulso alegórico seria temerário, pois ele se impõe como o reino das particularidades e se mostra sobretudo como pura fenomenologia do que é pequeno e desimportante. *Também não vale muito recorrer ao conceito de microcosmo, em que o diminuto é exemplar de um funcionamento mais amplo. Mas funcionamento de quê? – da mecânica da natureza, da dinâmica da vida? A enorme concretude com que são tratados as coisas e os seres no poema, que se transforma no reino da imanência, talvez desautorize tais extrapolações abstratas.*³¹²

É compreensível que Murilo Marcondes, buscando uma objetividade mais palpável nas análises dos poemas cecilianos, encontre em seus versos o reino da imanência. Há muitos poemas que se afinam com essa visão. No entanto, pelo caminho de análise poética que temos seguido, à luz da tradição indiana, entendo que o pensamento ceciliano que subjaz em seu fazer poético, não se sustenta apenas na concepção de imanência. A meu ver, o aspecto da transcendência, atrelado à imanência, está sempre implicado no fazer literário de Cecília Meireles. O próprio Murilo Marcondes, mostrando lucidez em sua escolha, reconhece que há o contraponto da transcendência na poesia ceciliana, ao citar um comentário de Drummond, em crônica já mencionada anteriormente neste estudo:

Suas notações da natureza são esboços de quadros metafísicos, com objetivos servindo de signos de uma organização espiritual onde se consuma a unidade do ser com o universo. Cristais, pedras rosicleres, flores, insetos, nuvens, peixes, tapeçarias, paisagem, um escultural cavalo morto, “*um trevo solitário, pesando a*

³¹⁰ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 242.

³¹¹ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 243.

³¹² MOURA. *O mundo sitiado* p. 243.

prata do orvalho”, todas essas coisas percebidas pelo sentido são carreadas para a região mais profunda onde se decantam e sublimam.³¹³

Pela maneira como viemos considerando a obra de Cecília Meireles, faz sentido pensar no conceito de microcosmo, “em que o diminuto é exemplar de um funcionamento mais amplo” ou de que há uma face manifestada do universo que se consuma em unidade com o todo, como diz Drummond. De acordo com os *Upanishads*, o “poder que está por trás de todas as atividades da Natureza e do homem é o poder de Brahman. Perceber essa verdade é tornar-se imortal”. Ou, ainda: “Tão grande quanto o Universo exterior, é o Universo dentro do lótus do coração. Dentro dele estão os céus e a Terra, o Sol, a Lua, o relâmpago, e todas as estrelas. O que está no macrocosmo está nesse microcosmo.”³¹⁴ Nesse sentido, considerar a natureza essencial das coisas e o movimento circular das formas existentes na natureza nos dá a indicação do eterno retorno ao qual estamos, de certa forma, submetidos, enquanto matéria. A circularidade do movimento universal, para o hinduísmo, se dá na relação entre o macro e o microcosmo. No poema, a questão da circularidade aparece quando se apresenta um cenário inicial onde as beldroegas são focalizadas e, ao final, elas voltam a preencher a tela com suas cores vermelhas, roxas e verdes. Tal questão é suscitada por Murilo Marcondes, mas não é resolvida. Para onde aponta a circularidade no poema? A própria obra de Cecília nos sugere uma possível resposta. Perceber que a circularidade é uma temática recorrente na obra da autora (como visto em “Canção para remar”, “Desejo de regresso” e “Elegia a uma pequena borboleta”), nos dá pistas para sugerir que esse movimento de retorno ao início (O teu fim termina no teu começo³¹⁵) está nos comunicando algo além da própria paisagem em si. Veja-se que, no início de “As formigas”, as beldroegas eram diminutos lacinhos que rodeavam um leão de pedra, maior do que elas. Ao final, quando a imagem das flores é retomada, elas é que são circuladas pelas formigas, seres ainda menores que os lacinhos vermelhos, roxos e verdes de beldroegas. Há um movimento contínuo do maior conter o menor e o menor abraçar o maior como fazem as flores com a estátua de pedra e as formigas com as flores e, se fosse dada continuidade ao poema, esse movimento poderia se estender até o infinito. Uma paisagem tão “desimportante” quanto à das beldroegas envolvendo um leão de pedra e sendo envolvidas por formigas nos dão a ver o movimento cíclico natural da existência física que, sendo entendido como representação efêmera do que é eterno, nos leva a perceber que o

³¹³ Crônica “Imagens para sempre: Cecília”, publicada no *Correio da Manhã*, em 11 de novembro de 1964 (DRUMMOND. Imagens para sempre: Cecília). O verso grifado faz, curiosamente, parte do poema “As formigas”.

³¹⁴ *SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER* (trad.). Chandogya Upanishad, p. 99.

³¹⁵ Verso constante do poema anteriormente citado, do livro *Cânticos* (MEIRELES. *Cânticos*, p. 131-132).

vermelho, roxo e verde, são, na verdade, uma única cor e o caminhar ziguezagueante das formigas apontam para um sentido, Assim como no poema de *Cânticos*, já mencionado, em que a voz lírica expõe o movimento de enlace que o mundo manifestado executa até chegar à sabedoria do que é imutável e não perecível.:

O teu fim termina no teu começo.
Contempla-te em redor.
Compara.
Tudo é o mesmo.
Tudo é sem mudança.
Só as cores e as linhas mudaram.
Que importa as cores, para o Senhor da Luz?
Dentro das cores a luz é a mesma.
Que importa as linhas, para o Senhor do Ritmo?
Dentro das linhas, o ritmo é igual.
Os outros vêem com os olhos ensombrados.
Que o mundo perturbou,
Com as novas formas.
Com as novas tintas.
Tu verás com os teus olhos.
Em Sabedoria.
E verás muito além.³¹⁶

Da forma como é expresso no poema, ver além das linhas e das cores, “em Sabedoria”, conserva afinidades com o modo de ver do sábio, o *rishi*, vidente antigo da tradição hindu, que via além das formas, a forma etérea que nos permeia:

Se pensais que conheceis bem a verdade de Brahman, sabeis que conheceis pouco. O que pensais ser Brahman no vosso Eu, ou o que pensais ser Brahman nos deuses não é Brahman. Deveis, portanto, aprender o que é realmente a verdade de Brahman. Não posso dizer que conheço Brahman totalmente. Nem posso dizer que não o conheço. Aquele dentre nós que melhor o conhece é quem entende o espírito das palavras: “Eu nem sei que não o conheço”.
Aquele que verdadeiramente conhece Brahman é quem sabe que ele está além do conhecimento; aquele que pensa que sabe, não sabe. O ignorante pensa que Brahman é conhecido, porém os sábios sabem que ele está além do conhecimento.
Aquele que percebe a existência de Brahman por trás de todas as atividades do seu ser - seja sensação, percepção ou pensamento somente ele obtém a imortalidade. Através do conhecimento de Brahman, vem o poder. Através do conhecimento de Brahman, revela-se a vitória sobre a morte.
Abençoado o homem que enquanto ainda vive percebe Brahman. O homem que não o percebe sofre sua maior perda. Quando deixam esta vida, os sábios, que perceberam Brahman como o Eu em todos os seres, tornam-se imortais.³¹⁷

A percepção de Brahman como algo que subjaz a natureza das coisas, como exposto no “Kena Upanishad”, envolve um enigma que talvez seja desvendado, justamente, na compreensão da imanência e transcendência do mundo das formas. Há uma crônica de Cecília

³¹⁶ MEIRELES. *Cânticos*, p. 131-132.

³¹⁷ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Kena Upanishad, p. 30.

chamada “O fim do mundo”, em que a escritora, com fina ironia, relata a passagem de um cometa,³¹⁸ que poderia causar o fim do mundo. A memória é resgatada da criança que viveu a reverberação desse evento, mas, para quem, “o mundo não tinha nenhum sentido, ainda”.³¹⁹ A cronista desenvolve as memórias desse evento infantil e é confrontada, na vida adulta, com outra ameaça de fim do mundo. Dessa vez, o mundo já lhe guardava algum sentido, sobre o qual ela diz:

Dizem que o mundo termina em fevereiro próximo. Ninguém fala em cometa, e é pena, porque eu gostaria de tornar a ver um cometa, para verificar se a lembrança que conservo dessa imagem do céu é verdadeira ou inventada pelo sono dos meus olhos naquela noite já muito antiga (...).
Se o fim do mundo for mesmo em fevereiro, convém pensarmos desde já em utilizarmos este dom de viver da maneira mais digna.
Em muitos pontos da Terra há pessoas, neste momento, pedindo a Deus – dono de todos os mundos – que trate com benignidade as criaturas que se preparam para encerrar a sua carreira mortal. Há mesmo alguns místicos – segundo leio – que na Índia, lançam flores ao fogo, um rito de adoração.
*Enquanto isso, os planetas assumem os lugares que lhes competem, na ordem do universo, neste universo de enigmas a que estamos ligados e no qual por vezes nos arrogamos posições que não temos – insignificantes que somos, na tremenda grandiosidade total.*³²⁰

Por esse trecho, captamos um aspecto que tange a concepção de transcendência, ao entender o ser humano como parte integrante de um universo ordenado e enigmático. Saber-se insignificante na tremenda grandiosidade total, lança luzes num caminho que parte da compreensão da imanência dos seres e alça a sua transcendência.

Nesse sentido, percebemos o campo intrincado que a obra de Cecília Meireles nos apresenta. É insuficiente considerar a autora apenas como “pastora das nuvens”, ao mesmo tempo, é igualmente limitante compreender sua obra com raízes muito fíncadas na terra. A apresentação da dualidade do mundo está sempre presente na literatura de Cecília, ora utilizando exemplos diminutos como uma lasca de mica, pedra preciosa, ao lado do cadáver de um cigarro, algo descartável,³²¹ ou mesmo, na apresentação do ser humano, como insignificante, frente à grandiosidade universal. Murilo Marcondes de Moura percebe esse movimento, quando analisa o poema “Jornal, longe” sobre o qual ele diz que “talvez fosse mais adequado falar, portanto, de um princípio do contraponto, pelo qual a violência da guerra é incorporada para melhor enfatizar o valor da naturalidade perdida ou da intimidade

³¹⁸ O texto refere-se, provavelmente, à passagem do cometa Halley, em 1910, quando a autora contava 8 anos de idade. A passagem do cometa gerou tensão na população que acreditava que ele poderia causar o fim do mundo.

³¹⁹ Crônica “O fim do mundo”, de *Escolha seu sonho* (MEIRELES. O fim do mundo, p. 103-105).

³²⁰ MEIRELES. *Escolha seu sonho*, p. 104-105, grifos meus.

³²¹ Referência ao poema “As formigas”, em que se lê: “Cintila uma lasca de mica, / junto ao cadáver de um cigarro” (MEIRELES. *Poesia Completa*, p. 573).

arruinada”.³²² O princípio do contraponto é a base da filosofia *advaita*, conforme já foi abordado anteriormente. O princípio de *advaita*, que neste estudo é focado por meio do conhecimento da escola Vedanta, tem como esteio o reconhecimento da dualidade do mundo, representadas, por exemplo, pelo dia e pela noite, e a percepção da união dessa dualidade na resolução do UM. E esse processo de mostrar o que é dual e transcender para o uno, está presente, como procedimento, na poesia ceciliana. Ocorre-me retomar como símbolo desse processo, uma estrofe de “Sugestão”: “Lua que envolve igualmente / os noivos abraçados / e os soldados já frios”.³²³ Existe a polaridade dos noivos abraçados, com promessa de vida futura, e os soldados mortos, com as vidas estancadas. Isso unido pela mesma lua, que representa, nesse caso, o ponto de união.

Para fechar o diálogo iniciado com o estudo proposto por Murilo Marcondes de Moura, percebo que a obra ceciliana tem várias vias de acesso para a crítica, assim, se faz possível que análises distintas como a proposta por Murilo Marcondes de Moura e por mim sejam viáveis e mesmo complementares, considerando-se a polissemia da obra de Cecília Meireles.

³²² MOURA. *O mundo sitiado*, p. 272.

³²³ MEIRELES. *Mar Absoluto e outros poemas*, p. 463-464.

CAPÍTULO 4

Poemas escritos na Índia

4.1. O contexto da obra

Poemas escritos na Índia, de Cecília Meireles é, de sua obra poética, o único título explícito sobre o país que tanto frutificou seus escritos, desde as primeiras publicações. A produção do livro está vinculada com a viagem realizada por Cecília ao país oriental, tanto que o título informa “escritos na Índia” e o subtítulo da primeira edição complementa: “em 1953”, ano da estada de Cecília no país.³²⁴ A relação da viagem com a produção dos poemas é também externada por Cecília em carta ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues, em 1954: “ainda não organizei o novo livro (umas coisas que andei escrevendo durante a viagem), mas agora será para breve”.³²⁵ Com relação à publicação do volume, entretanto, é consenso entre os críticos que ela só tenha acontecido anos depois de 1954; em 1961, apesar de não constar data na primeira edição. De acordo com a bibliografia de Cecília Meireles publicada por Antonio Carlos Secchin na *Poesia Completa*, *Poemas escritos na Índia* aparece com a menção “s/n[1961]”. No ano de 1961, não há outra publicação da autora, a não ser as traduções de Tagore.³²⁶ Além disso, em seu artigo sobre *Poemas escritos na Índia*, Secchin comenta: “Os *Poemas escritos na Índia*, de Cecília Meireles, apesar de terem sido publicados, muito provavelmente, em 1961 – o livro não traz a indicação do ano –, exibem, nas suas páginas iniciais a menção ‘em 1953’”.³²⁷ De toda forma, a partir das conversas de Cecília com o amigo e poeta português, Côrtes-Rodrigues, podemos inferir que *Poemas escritos na Índia* tenha sido, realmente, publicado em 1961. Há uma série de cartas que nos possibilita conhecer a provável data de publicação do livro.

Em 21 de setembro de 1961, Cecília comenta sobre

³²⁴ A edição de *Poemas escritos na Índia* utilizada para este capítulo é a primeira, que foi publicada pela Livraria São José. Como é uma edição de difícil acesso, citarei o nome de cada poema, de forma que o leitor possa encontrá-lo em outras publicações.

³²⁵ MEIRELES. Carta de 23 de abril de 1954 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 216. O organizador do volume *A lição do poema*, Celestino Sachet, explicou em nota que se tratava do livro *Poemas escritos na Índia* (SACHET. Notas, p. 296).

³²⁶ Ver: MEIRELES. *Poesia Completa*, p. XVIII.

³²⁷ SECCHIN. Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*, p. 133.

umas complicações políticas que alteraram o ritmo de muitas pequenas coisas: *atrasaram-me um livro no prelo*, impediram-me de dar uma conferência programada etc.³²⁸

Em 22 de novembro de 1961, Cecília relata a Côrtes-Rodrigues que sofrera um acidente de carro, no final do mês de outubro, no qual ela quebrara o pulso esquerdo. Nessa carta, ela comenta: “Vou mandar-lhe também um livrinho de poemas aparecido no próprio dia do desastre – coisa talvez simbólica!”³²⁹

Alguns meses depois dessa declaração, em fevereiro de 1962, Cecília diz ao poeta:

Ainda não lhe mandei o *meu livrinho porque se chama “Poemas escritos na Índia”* – e ainda quando sejam puramente líricos, pode haver atravessado no caminho algum lobisomem e pensar que eu sou agente de Nehru. A mim não acontece nada, mas nunca se sabe que pensam os lobisomens. Diga-me se eles existem ou ordene-me apenas que lhe despache o livro, e será dito e feito, “uma perna no caminho, /outra no galho de pau”, como diz por aqui uma cantiga.³³⁰

Ainda em 1962, no dia 20 de agosto, Cecília escreve: “Vou mandar-lhe um livrinho meu, *do ano passado que lhe anunciei* numa carta que ficou sem resposta.”³³¹ Em 13 de novembro, ainda em 1962, ela afirma: “Vou mandar-lhe o livrinho da Índia. Mas não fale nele, que lá no Reino andam com raiva do Nehru...”³³²

Um mês depois, o livro ainda não havia sido enviado e suponho que a condição de saúde de Cecília, naquele ano, tenha contribuído para essa demora. Ela menciona, nas cartas

³²⁸ A carta de Cecília a Côrtes-Rodrigues é de setembro de 1961, e, em fevereiro de 1962, ela anuncia o envio do livro ao amigo (MEIRELES. Carta de 21 de setembro de 1961 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 231, grifos meus).

³²⁹ MEIRELES. Carta de 22 de novembro de 1961, p. 231. Nas notas dessa carta, Celestin Sachet comenta que o livro de poemas mencionado por Cecília é Gandhi, um herói desarmado. O comentário do organizador nos diz: “Gandhi, um herói desarmado, ‘aparecido’ no dia do aniversário do assassinato do herói indú (*sic*) (SACHET. Notas, p. 300). Há, entretanto, duas incoerências nessa nota: Cecília fala de um livrinho de poemas e *Gandhi, um herói desarmado* é uma biografia do “herói indú”. A segunda questão é que o aniversário do assassinato de Gandhi é em 30 de janeiro, data de sua morte, não em “fins de outubro” como menciona Cecília na carta. Assim, conclui-se que o livro mencionado por Sachet, de fato, não é a biografia de Gandhi e, sim, *Poemas escritos na Índia*.

³³⁰ MEIRELES. Carta de 8 de fevereiro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 232.

³³¹ Carta de 20 de agosto de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 232, grifos meus. A carta que ficou sem resposta é, provavelmente, a carta de 22 de novembro de 1961, na qual Cecília anuncia o livro. Na nota referente à passagem “Vou mandar-lhe um livrinho meu, do ano passado”, novamente, o organizador refere-se ao livro como sendo a biografia de Gandhi, escrita por Cecília e publicada em *Quatro apóstolos*, sobre a qual não sabemos a data de publicação. No entanto, acredito que o comentário desta carta de 20 de agosto de 1962 não seja referente à *Gandhi: um herói desarmado*, uma vez que o livro anunciado em 22 de novembro 1961 fora *Poemas escritos na Índia*. Pela sequência de cartas apresentadas, percebemos tratar-se sempre do mesmo do livro (sobre a Índia). Ainda, infiro que o livro *Quatro Apóstolos* não seria referido por Cecília como ‘livrinho’, por ser um volume ‘roliço’. E, para os que conhecem a primeira edição de *Poemas escritos na Índia*, sabem se tratar de um ‘livrinho’ de 19 cm x 13 cm. Além disso, na carta anterior, de 8 de fevereiro, Cecília diz: “Ainda não lhe mandei o meu livrinho porque se chama ‘Poemas escritos na Índia’” (MEIRELES. Carta de 8 de fevereiro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues).

³³² MEIRELES. Carta de 13 de novembro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 233.

do ano de 1962, que se submeteu a uma operação em abril e o procedimento lhe causara alguns contratempos, de forma que a operação teve que ser refeita em 1964, alguns meses antes de sua morte.³³³ Assim, em 1º de dezembro de 1962, Cecília informa o amigo: “Caro Poeta e Amigo: mando-lhe hoje o livrinho prometido que vai também pelo mesmo Correio para o Dr. J. Bernardo.”³³⁴ E, finalmente, em 22 de fevereiro de 1963: “Mandei-lhe (e ao Dr. J. Bernardo) o prometido livrinho da Índia. Mas não sei se terá chegado. Falo-lhe nisso apenas para confirmar a promessa.”³³⁵

Parece acertado afirmar, assim, que o livro tenha sido publicado no final de outubro, em 1961, na mesma data do acidente de Cecília.

Além disso, a partir da série de missivas de Cecília sobre o “aparecimento” de *Poemas escritos na Índia*, chama-nos à atenção os comentários das cartas de 8 de fevereiro e 13 de novembro de 1962. Com humor, Cecília vê a publicação de *Poemas escritos na Índia* como um motivo para torná-la “agente de Nehru.”³³⁶, o que, segundo ela, não agradava o “Reino”. Ora, se considerarmos a declaração do ano anterior, de 21 de setembro de 1961, de que a publicação do livro foi atrasada por “algumas complicações políticas”, lembramo-nos da profunda instabilidade que vivia o Brasil nesse ano. Em 7 de setembro de 1961, poucos dias antes do 21, em que Cecília escreve sua carta, Jânio Quadros renunciava à presidência da república. João Goulart estava no exterior e os militares tomaram o Congresso e ameaçaram prendê-lo se retornasse ao Brasil para assumir como presidente. O governador Leonel Brizola, no Palácio do Piratini, arma (literalmente) seu governo e a população porto alegre e impõe aos militares uma resistência não esperada (e com a qual não sabiam como lidar). Goulart esperava para entrar no Brasil. O Palácio do Piratini enfeitava-se com metralhadoras na fachada e uma guerra civil poderia irromper a qualquer momento, de acordo como os dados que seriam lançados na sequência. João Goulart poderia retornar e assumir forçosamente a presidência, sob proteção do governo de Brizola (que tinha em seu apoio uma junta militar), ou negociar com os militares. Ele opta pela conciliação (para desagrado do governo sulista) e

³³³ Em carta de 3 de março de 1964, a última enviada ao poeta e amigo português, ela revela: “Como sabe, há 2 anos, operei-me no Rio, de uma úlcera intestinal. Ela não me incomodava nada, e eu nem sabia que existisse. Mas, depois da operação, levei ano e meio com um pequeno padecimento que, se não me impedia de trabalhar, causava-me, no entanto, algum aborrecimento. Vim, então, para S. Paulo, onde a operação foi consertada. Estou passando muito bem” (MEIRELES. Carta de 3 de março de 1964 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 234). É oportuno lembrar a carta de Heitor Grilo, na qual ele confidencia ao casal Machado de Almeida que Cecília morreu sem saber a verdadeira causa de sua doença e pensava se tratar de uma úlcera.

³³⁴ MEIRELES, Carta de 1 de dezembro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 233.

³³⁵ MEIRELES, Carta de 22 de fevereiro de 1963 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 233.

³³⁶ Jawaharlal Nehru foi o primeiro ministro da Índia independente em 1947. Ele foi um dos idealizadores e realizadores da independência, ao lado de Gandhi e Sarojini Naidu, e foi pelo governo de Nehru que Cecília recebeu o convite para participar do Seminário sobre Gandhi na Índia e, também, foi das mãos do primeiro ministro que ela recebeu o título de doutora *honoris causa*.

o Brasil passa a ter um sistema parlamentar, que foi o modo encontrado de atribuir a presidência a João Goulart, porém, limitando sua governabilidade.³³⁷

É nesse contexto que Cecília alude à raiva que o “Reino” nutria para com a figura de Nehru. Quando Cecília menciona o desagrado causado por Nehru, ela toca numa questão que, para ela, era fundamental e que estava em risco no Brasil: a liberdade. Qualquer possibilidade de uma guerra civil estaria no polo oposto aos ideais preconizados por Nehru. A ideia de independência e liberdade, que Cecília vincula, de forma representativa, ao estadista indiano, estava ameaçada, tanto que se viu o resultado de João Goulart deposto em 1964 e o cerceamento das liberdades, a partir de então, com a Ditadura Militar.

Poemas escritos na Índia pode ser considerado um livro no qual a marca da viagem à Índia reverbera numa produção um pouco distinta do conjunto da obra da autora, apesar de que a obra ceciliana não é um conjunto homogêneo; de toda forma, neste livro, particularmente, os retratos do cotidiano estão mais presentes e são mais explorados, conforme se verifica pela declaração “ainda quando sejam puramente líricos”, ou seja, os poemas, no geral, não são puramente líricos, mas “ainda quando sejam” ele pode revelar Cecília como a tal “agente de Nehru”. Leila Gouvêa nos diz, quando trata dos poemas que tem vínculos mais estanques com as viagens de Cecília, que é como se,

fora de seu contexto habitual, se alterasse o *páthos* do sujeito lírico, que desse outro modo poderia recolher e trabalhar com mais desembaraço a matéria sensível observada. Mas, no mais das vezes, o prosaico e o banal atuam, nessa poética, como estímulo que desencadeia um processo de transfiguração.³³⁸

No livro sobre a Índia, a filosofia e mitologia indianas figuram de forma patente em cada poema, mas tal presença aparece, como tenho dito ao longo deste trabalho, desde o início da produção literária da autora. O segundo poema de seu livro de estreia, *Espectros*, é chamado “Brâmane”. Nesse livro inicial já se mostrava, de forma seminal, as ressonâncias da Índia na obra de Cecília. Os três livros inaugurais da autora, a saber, *Espectros*, *Nunca mais...* e *Poema dos poemas* foram excluídos de sua obra poética, publicada em 1958, pela própria poeta. Dilip Loundo afirma que esses textos iniciais tinham uma moldura próxima dos poemas místicos de Tagore.³³⁹ Em certo sentido, havia ali algo embrionário ainda não incorporado de forma decisiva em sua obra. Nos livros posteriores, a presença da Índia se

³³⁷ SCHWARCZ; STARLING, *Brasil: uma biografia*, p. 428-436.

³³⁸ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo na poesia de Cecília Meireles*, p. 69.

³³⁹ Ver LOUNDO. *Cecília Meireles e a Índia*, p.132.

torna parte orgânica do corpo literário que foi gerado por Cecília Meireles. De acordo com Antonio Carlos Secchin,

O Oriente, todavia, e, mais particularmente a Índia ocupam um lugar central na geografia poética ceciliana, porque, para além de seu espaço físico, simbolizam uma sabedoria de vida e uma lição de cultura que se disseminam, mais ou menos explicitamente, em quase todos os livros da autora. É oportuno recordar que já o segundo poema do seu primeiro livro (*Espectros*, de 1919), um soneto intitulado “Brâmane”, descreve, no epílogo, a figura de um hindu “Que contempla, extasiado, o firmamento”. E um dos últimos poemas de Cecília, escrito a menos de seis meses de sua morte, se chama “Breve elegia ao Pandit Nehru”. Nas duas extremidades da existência, a Índia.³⁴⁰

A constatação de que a Índia se espraia pela obra de Cecília e a reconhecemos do início ao fim de sua produção literária (haja vista, também, o poema “Que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”, de 1962) – tem singular importância nas palavras de Antonio Carlos Secchin pelo fato de Secchin ser um profícuo pesquisador da obra de Cecília³⁴¹, mas não um pesquisador especificamente voltado para as relações da autora com a Índia. Assim, para os leitores com abertura para o “outríssimo outro”, como diria Drummond,³⁴² a obra de Cecília pode ser um convite a visitarmos a tradição milenar hindu. É uma porta de entrada.

A questão editorial e de publicação dos livros de Cecília Meireles foi um tanto conflituosa após sua morte. Houve grandes hiatos de publicações das obras da autora.³⁴³ Tal fato tem algum peso para certo afastamento de Cecília dos estudos acadêmicos. Ainda assim, o impacto que o mercado editorial pode causar no afastamento de um autor em relação a possíveis leitores, no caso de Cecília, não é tão considerável quanto o desafio que a autora representa para ser “incluída” no Modernismo Brasileiro.

Dessa forma, a presença de um livro como *Poemas escritos na Índia* configura, duplamente, um traço preponderante da poética de Cecília Meireles. Primeiro porque nos poemas dessa obra podemos perceber o pensamento universalista e outros traços do pensamento indiano que sobressaem da obra ceciliana como um todo. Em segundo lugar, porque, nesses poemas, há o encontro da filosofia subjacente ao pensamento ceciliano com os

³⁴⁰ SECCHIN. Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*, p. 134.

³⁴¹ Antonio Carlos Secchin organizou a obra poética de Cecília Meireles, em 2001, e trouxe à público as três obras iniciais de Cecília que estavam fora de circulação há muitas décadas.

³⁴² Faço referência à crônica “O outro”, na qual, justamente, na passagem mencionada, Drummond cita um mestre indiano do século 20: “A ideia de eu ser o Outro de mim mesmo, ou de outro Outro, ou mesmo de outríssimos Outros, não chega a constituir matéria de meditação transcendental, na fórmula do Maharishi Mahesh Yogi”(ANDRADE. O outro, p. 53).

³⁴³ Essa lacuna editorial tem sido minimizada desde o ano de 2012, quando a Global Editora voltou a reeditar, livro a livro, a obra completa da autora. Ainda que haja questões editoriais discutíveis, que não me couberam avaliar, o fato é que os livros de Cecília voltaram a circular com mais força nos meios literários.

gestos do mundo manifestado. Temas como, por exemplo, a noite, *maya* ou a reencarnação, que já foram abordados em outra oportunidade neste estudo, aparecem, agora, na forma de uma adolescente indiana, de um bebê oriental num bazar, de um mendigo hindu. Poderíamos dizer, corriqueiramente, que se trata da filosofia indiana vestida de sári. Dilip Loundo menciona dois livros que para ele são centrais com relação ao aparecimento sistemático do pensamento indiano na poesia da autora, quais sejam, *Cânticos* e os *Poemas escritos na Índia*. Ele faz um paralelo entre os dois dizendo que o primeiro seria a teoria, por ser mais filosófico e abstrato e o segundo, a prática, por ser mais cotidiano e pictórico.³⁴⁴

Dedicar um capítulo desta tese para a abordagem dos *Poemas escritos na Índia* é uma forma saldar um pouco a dívida coletiva que os estudos literários mantêm, ao cultivar, em quase total obscuridade, uma poesia desse quilate. Assim como Cecília se sente devedora da sabedoria milenar indiana, somos tanto quanto devedores de sua obra: Em uma de suas crônicas de viagem, a autora confessa:

Ao relembrar essas coisas, tão longínquas, sinto a minha dívida para com a Índia. Dívida que é a de muitos ocidentais que tenho encontrado agora nestes caminhos, aonde vieram ter para se identificarem mais com a uma pátria que sentiram ser a do seu espírito.³⁴⁵

Essa dívida que coletivamente devemos atenuar com relação à obra cecilianiana, e, no caso, com *Poemas escritos na Índia*, a meu ver, tem dois motivos centrais: a obra de Cecília nos leva perscrutar as profundezas de nossa alma e de nossa vida da mesma forma que a sabedoria hindu parece fazer com aqueles que, como Cecília e tantos outros, seguem para a Índia, *par avion* ou por leitura, de forma a buscarem a compreensão sobre si próprios. O segundo motivo, e não menos importante, é que *Poemas escritos na Índia* é uma obra prima, de refinado labor literário. No entanto, ela ainda está fechada nos círculos dos pesquisadores que se dedicam às relações entre Cecília Meireles e a Índia, o que, no universo de pesquisas sobre a autora, é minoria.

Aqueles que se dedicam a conhecer *Poemas escritos na Índia*, em geral, fazem comentários que rondam palavras não menos enfáticas do que perfeição. Darcy Damasceno, que escreveu um curto ensaio sobre o livro, termina seu estudo dizendo que “há nesses *Poemas Escritos na Índia* uma tal redondez de acabamento que seu nome só se pode chamar

³⁴⁴ Ver LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p.135.

³⁴⁵ MEIRELES. Transparência de Calcutá, p. 210.

Perfeição.”³⁴⁶ Murilo Marcondes de Moura, que é sensível e consciente da importância desse pensamento para a produção da autora, escreve: “ela conhecia a Índia como poucos entre nós e sobre a qual escreveu alguns de seus melhores poemas e crônicas de viagem”.³⁴⁷

Os trabalhos acadêmicos que pude encontrar sobre essa obra de Cecília são poucos. Destaco o já mencionado artigo de Darcy Damasceno, no qual ele aponta, de forma bastante geral, algumas linhas mestras dentro da obra. Outro artigo, também breve, do pesquisador Idmar Boaventura Moreira³⁴⁸, trata do olhar generoso que Cecília entrega ao outro como forma de conhecer o outro e a si própria. Também, Alfredo Bosi reserva parte de seu ensaio, “Em torno da poesia de Cecília Meireles”,³⁴⁹ para tratar dos poemas sobre a Índia. Ainda que ele transcreva dois poemas, na íntegra, os comentários são excessivamente breves. Há, ademais, a tese de Gisele Oliveira³⁵⁰, que dedica um capítulo a incursões sobre os *Poemas escritos na Índia* e enfoca suas reflexões na temática da viagem e da mulher, abordando 4 poemas do livro. Há, como já fora apresentado anteriormente, o estudo seminal de Dilip Loundo sobre as relações de Cecília com a Índia, no qual ele dedica algumas páginas para tratar dos *Poemas escritos na Índia*. Também, Antonio Carlos Secchin escreveu um breve, porém, importante ensaio sobre o livro. Nele, o pesquisador evidencia “algumas das múltiplas facetas do país evocadas pela autora ao longo dos 59 poemas do livro de 1953”.³⁵¹ Secchin levanta importantes reflexões acerca do livro ressaltando que a Índia cecilianiana elege a paisagem humana como primazia temática dos poemas e os quadros poéticos que construímos do país não são feitos de monumentos exóticos, de fausto ou realeza, mas de gente humilde.³⁵²

Como todo grande artista, Cecília Meireles sabe que a memória da beleza sobrevive, mais real do que a realidade. Do mesmo modo que nós, leitores, perpetuaremos nas páginas desse livro a memória da beleza indiana através de seus mais sólidos monumentos, erguidos não pela pedra, mas pela palavra da poesia.³⁵³

³⁴⁶ Artigo sobre *Poemas escritos na Índia*, constante da obra *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. DAMASCENO. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*, p. 131-134.

³⁴⁷ MOURA. *O mundo sitiado*, p. 273.

³⁴⁸ O artigo intitula-se “O lugar do outro: uma leitura de *Poemas escritos na Índia*, de Cecília Meireles”.

³⁴⁹ Artigo constante do livro *Ensaio sobre Cecília Meireles* (BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 13-32).

³⁵⁰ A tese de doutorado de Gisele Oliveira é de 2014 e se intitula *Cecília Meireles e a Índia. Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”* (OLIVEIRA, *Cecília Meireles e a Índia. Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”*).

³⁵¹ SECCHIN. *Cecília Meireles e os Poemas escritos na Índia*, p. 137.

³⁵² Ver SECCHIN. *Cecília Meireles e os Poemas escritos na Índia*, p. 136-137.

³⁵³ SECCHIN. *Cecília Meireles e os Poemas escritos na Índia*, p. 140.

As considerações acerca de *Poemas escritos na Índia* nos permitem mapear a importância do livro tanto para o conjunto da obra de Cecília, quanto para a poesia nacional e internacional.

Há, por fim, o livro mais significativo de informações, a meu ver, sobre *Poemas escritos na Índia* e sobre a viagem de Cecília Meireles ao país oriental, que é a tradução de Dilip Loundo dos poemas para o inglês: *Poems Written in India and Other Poems*. A obra de Loundo é importante porque reúne os poemas do livro em questão e, também, os poemas que Cecília escreveu sobre a Índia, constantes de seus diversos livros. O trabalho de tradução é primoroso e a edição traz tanto os poemas em português, quanto a tradução em inglês. Além disso, há a publicação do referido Seminário sobre Gandhi e as entrevistas que Cecília concedeu para os jornais de Goa, quando lá esteve. Nos registros compilados por Loundo, há fotos, manchetes de jornais contemplando a estada de Cecília na Índia, o documento de doutora da Universidade de Delhi e o documento da primeira tradução de um poema de Cecília sobre Tagore (“O diviníssimo poeta”) para o inglês, em um livro de publicação indiana, em 1949. Por último, ao final do livro, encontra-se um guia de estudo abordando os poemas de *Poemas escritos na Índia* e relacionando-os com as crônicas de viagem e os possíveis locais de referência para os poemas. É um trabalho exemplar que só não se faz melhor porque a publicação do livro é da Embaixada do Brasil na Índia, o que torna seu acesso restrito. É possível encontrar *Poems Written in India and Other Poems* em algumas bibliotecas.

Os estudos levantados sobre *Poemas escritos na Índia* não contemplaram, em sua maioria, uma abordagem analítica dos textos, seja pelo formato de artigo ou mesmo pela intenção dos autores que priorizaram comentários mais gerais sobre a obra.³⁵⁴ Alfredo Bosi parece ter ensejado uma abordagem analítica quando ele elege dois poemas e os transcreve na íntegra. No entanto, após cada um deles, os comentários são excessivamente breves e os princípios da tradição hindu são colocados de forma quase abrupta, o que pode gerar mais confusão e afastamento do que esclarecimento e aproximação. Por exemplo, ao comentar o poema “Participação” e, especificamente, os versos: “Pobreza, riqueza, / trabalho, morte, amor, / tudo é feito de lágrimas”, lemos:

³⁵⁴ A exceção é o trabalho de Gisele que, por se tratar de uma tese, pode alongar-se ao tratar dos poemas. Também, o trabalho de Dilip Loundo é completo, abordando as diversas vertentes de diálogo com a Índia, não apenas o livro *Poemas escritos na Índia*. Por se tratar de um artigo, não foi possível aprofundar nas análises dos poemas do livro.

O processo de sublimação percorre o livro inteiro. O sofrimento, que as mudanças contínuas infligem aos mortais, leva ao desejo e à intuição do nirvana, onde não há mudança. Por sua vez, a aceitação da pobreza e do absoluto despojamento é o caminho para compreender a divindade como o não ser em face dos poderes do mundo. De todo modo, a passagem pela dor é necessária e se identifica com a Lei do Karma.³⁵⁵

Penso ser complicado abordar conceitos fundantes da tradição hindu de forma tão sucinta. Tanto o poema de Cecília abre para múltiplas possibilidades, quanto as ideias que estão contidas nesse comentário. Torna-se questionável o quanto essa análise é convidativa aos leitores (mesmo um leitor proficiente de Cecília) para adentrar a obra *Poemas escritos na Índia*. A lei do *karma*, por exemplo, é algo muito complexo e implica uma menção ao modo cíclico de pensar a existência dentro da tradição indiana, o que envolve considerar a transmigração das almas e outros conceitos. S. Radhadrishnan, por exemplo, ressalta a distinção, comumente misturada *karma* e predestinação ou destino. Ele aponta que essas esferas não se misturam e que é importante compreender as distinções entre elas, sabendo que para o conceito de karma estão envolvidas as ideias de ação e transformação, incluindo as ações de vidas pregressas.³⁵⁶ Outra questão é a “divindade como o não ser”. Posso estar equivocada, mas até onde pude pesquisar, o termo *não ser* não aparece nos textos de base indiana. A divindade é atrelada ao aspecto solar, divino, que existe em cada ser e, nos *Upanishads*, por exemplo, essa gota divina que cabe a cada existência humana, é chamada de *Eu* e o aspecto abrangente, cósmico, Brahman, seria o *não eu* (levo em consideração que possa haver questões problemáticas de tradução para os termos). A concepção do *não ser* está vinculada à ideia do vazio que se liga mais com o pensamento chinês³⁵⁷ do que com o indiano. Ainda que haja a ideia do *não eu* para os hindus, a questão do vazio no hinduísmo é uma concepção que requer reflexões mais complexas acerca do assunto. É claro que o budismo, na Índia, trouxe essa concepção do vazio e do *não ser*, mas é justamente nesse aspecto que as questões não podem ser tratadas de forma simplista. Pode-se encontrar ressonâncias do budismo na obra de Cecília, no entanto, quando percebemos a presença, em sua obra, da mitologia que está vinculada à base filosófica do hinduísmo, compreendemos que a tradição

³⁵⁵ BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles p. 25.

³⁵⁶ RADHAKRISHNAN. Karma and Predestination, p. 196, trad. minha.

³⁵⁷ O *Tao Te King* é um livro de fundação do pensamento tradicional chinês, escrito por Lao-Tsé. Nele, o vazio e o não ser são conceitos de base para a concepção dessa filosofia. Como exemplo, lê-se o poema 11: “Trinta raios convergem ao cubo da roda / é este vazio o que permite ao carro / cumprir sua função. / As painéis são feitas de barro, ocas: / graças a este nada, cumprem sua função. / Portas e janelas são cavadas para criar / um quarto, / mas o valor desse quarto reside em sua vacuidade. / Assim, o ser serve para se possuir, / e o não ser, para cumprir uma função” (TSÉ. *Tao Te King*, p. 57, trad. minha).

milênar hindu se faz mais premente do que o budismo.³⁵⁸ Não é possível colocar budismo e hinduísmo num todo homogêneo sem refletir sobre suas dissonâncias e semelhanças.³⁵⁹ Declarações como aquela feita acerca do poema “Participação” podem gerar confusões e obscuridades que, a meu ver, mantêm a Índia num lugar estereotipado e a obra de Cecília que se relaciona com a Índia, num lugar isolado.

A questão abordagem analítica com relação à obra de Cecília Meireles é um ponto significativo observado acerca da crítica literária de sua obra.³⁶⁰ Se já não é comum encontrarmos análises mais aprofundadas de seus poemas, quando nos referimos a *Poemas escritos na Índia*, essa prática de abordagem é quase nula. Isso, possivelmente, se deve ao distanciamento que o próprio título causa: “escritos na Índia”, ou seja, a Índia já se coloca de forma decisiva para adentrar os poemas, e, uma vez que o país carrega o halo de longínquo e desconhecido, essa nitidez do título, “escritos na Índia”, de certa forma, pode afastar leitores e pesquisadores. Pensando na inclusão da Índia na obra de Cecília, vejo que os críticos, geralmente, a consideram como um bloco à parte, um interesse particular ou simples afinidade. Entretanto, a reflexão sobre a inserção da Índia na obra ceciliana, da forma como ela aparece arraigada em sua literatura pode nos levar a repensar, por exemplo, o movimento modernista de vertente nacionalista. Para além de avaliar a Índia na obra de Cecília, se inserirmos a obra de Cecília no Modernismo, considerando o diálogo com a Índia como fundamental, somos impelidos a ampliar o espectro desse movimento; e, pensar sobre o

³⁵⁸ É comum entre os pesquisadores que não estudam, diretamente, o diálogo entre Cecília e a Índia, colocar o budismo e o hinduísmo mais ou menos como um todo comum. Compreendo como essas distinções são demasiado complexas (por isso, não me enveredei por elas), mas, em se tratando da obra de Cecília, é preciso ter um certo cuidado, porque a Índia e, especialmente a tradição do hinduísmo, não aparece de forma *en passant* na obra ceciliana. Leila Gouvêa, por exemplo, ao reconhecer as fontes ressonantes na obra de Cecília, nos diz que “ao lado do budismo e de outras tradições filosóficas orientais, o platonismo como genealogia primordial, bem como ressonâncias recorrentes de toda uma tradição de poetas da tradição platônica e neoplatônica, que vão de Petrarca a Camões, de Baudelaire e Mallarmé a Fernando Pessoa – e em nossa literatura, de Augusto dos Anjos a um certo Drummond (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 22). Concordo com o comentário de Leila, e o seu trabalho é louvável no sentido de reconhecer e incluir Cecília entre os grandes escritores da nossa língua. Ainda assim, insisto no ponto de que, dada a extensão e a relevância da presença da Índia na obra de Cecília, a tradição hindu não tem tido o merecimento que lhe cabe quando colocada em diálogo com a obra de Cecília Meireles.

³⁵⁹ Não me coube, neste estudo, desenvolver reflexões acerca do budismo na obra de Cecília, apesar de reconhecê-las. Fiei-me na tradição do hinduísmo para poder estabelecer diálogos mais seguros com a sua obra. A única questão que mantive como certa é que, apesar de perceber traços do budismo na obra de Cecília, não poderia misturar essas duas linhagens filosófico-religiosas, sem, minimamente, refletir sobre suas distinções e aproximações.

³⁶⁰ Esse ponto foi mencionado no Capítulo 1, em que cito Leila Gouvêa também se referindo a essa lacuna de análises de poemas de Cecília em sua crítica: “(...) grande parte da fortuna ceciliana são textos desprovidos de abordagem analítica” (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 20). Vale ressaltar que Leila Gouvêa e Murilo Marcondes de Moura representam uma linhagem analítica de críticos de Cecília da qual sou tributária.

Modernismo Brasileiro em uma perspectiva mais alargada é pensar na presença e relevância da tradição para a aprendizagem cultural do nosso país.

Entendo que a escassa abordagem de *Poemas escritos na Índia*, quando se fala da obra de Cecília, é como um sintoma do que acontece ao longo da abordagem crítica de sua obra: é uma atitude de afastamento da Índia por desconhecimento. E, observando pelo prisma do movimento modernista, esse afastamento evidencia um modo estagnado de forjar a arte, encerrada em um pensamento dominante. Tal postura é diametralmente oposta àquela de hospitalidade sugerida pela obra ceciliana.

Um exemplo ilustrativo desse afastamento, ou esquivia, de *Poemas escritos na Índia*, pode ser lido pelo sumário de três antologias de Cecília Meireles. Há a antologia poética que foi organizada pela própria autora, em 1963. Sobre a tarefa de garimpar poemas para publicá-los em antologia, Cecília comenta:

Há muita maneira de fazer-se uma antologia e não se sabe qual seja a melhor. Pode-se usar um critério estético, ou didático, ou outros, conforme o objetivo que se tenha em vista. Para o leitor, a melhor antologia é a que ele mesmo organiza, ao eleger, na obra completa de um escritor, aquilo que mais lhe agrada, embora, com o passar do tempo, se possa ver como o gosto pessoal varia, e o que nos agrada numa época já não nos agrada igualmente noutra, tão volúveis somos em nossas preferências e tão diferentes são as perspectivas, no caminho da nossa evolução.³⁶¹

Na edição organizada por Cecília, constam 23 poemas escolhidos pela autora do livro *Poemas escritos na Índia*, que, por sua vez, abriga 59 poemas. Fazendo-se um balanço, o número de poemas sobre a Índia é bastante expressivo. *Poemas escritos na Índia* contribuiu com o maior número de poemas para a antologia de Cecília, se equiparando, apenas, com *Retrato Natural* e *Romanceiro da Inconfidência*, dos quais foram escolhidos 21 poemas de cada livro. Mesmo o célebre *Mar Absoluto*, que impõe a qualquer seletor a difícil tarefa de incluir ou excluir qualquer parte, figura nesse livro com apenas 15 poemas. A seleção de Cecília para sua *Antologia Poética* é significativa para afirmar a importância que a própria autora atribuía a *Poemas escritos na Índia*.

Algumas décadas depois, em 2002, a editora Global lança a primeira edição de uma nova antologia de Cecília Meireles, como parte da coleção “Melhores Poemas”. A seleção, desta vez, cabe à filha de Cecília, Maria Fernanda. Ao comentar a desafiadora tarefa de seleção de poemas da mãe, Maria Fernanda nos diz:

³⁶¹ Nota à primeira edição, de 1963. MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 11.

Optei, então, por estabelecer algumas premissas, antes de me dedicar à seleção propriamente dita.

Em primeiro lugar, não incluir as obras e os poemas que em si encerram um sentimento, uma emoção, uma reflexão, a meu ver, não divisível e que o leitor deveria receber como um todo. Por exemplo, *Elegia*, *Os dias felizes*, *Os doze noturnos de Holanda*, *O Aeronauta*, *Solombra*, *Amor em Leonoreta*, *Metal Rosicler* e tantos outros. Abri uma exceção para o Romanceiro da Inconfidência que, por sua estrutura e sua temática permite o destaque de alguns episódios, sem que isso se constitua uma mutilação da obra.³⁶²

Nessa seleção, não consta nenhum poema do livro *Poemas escritos na Índia*. Pode ser pela inclusão do livro no que Maria Fernanda considerou como um todo não divisível? Acredito que não, pois, além do livro não ter sido mencionado pela filha de Cecília, a leitura de *Poemas escritos na Índia* nos mostra que cada poema é um universo particular e independente do outro. Ainda que independentes entre si, o livro contém, é preciso reconhecer, uma lógica enquanto conjunto. Sobre isso, Secchin dirá que algumas sequências de poemas nos revelem um novo sentido para cada texto. É o que acontece, por exemplo, na sequência dos poemas “Canto aos bordadores de Cachemir” e “Mulheres de Puri”:

A essa tarefa operária, considerada “masculina” no Ocidente, se dedicam as “Mulheres de Puri”, bem como às mãos do homem cabem os bordados (no Ocidente, “femininos”) de Cachemir. Talvez não por acaso Cecília tenha, na obra, sequenciado um texto após o outro, contrapondo e relativizando os conceitos (ou preconceitos) do que seria “masculino” ou “feminino”: convenções de cultura e não essências atemporais.³⁶³

O que pode ser apreendido a partir da sequência desses poemas é fundamental para entender o projeto de diálogo não engessado estabelecido por Cecília entre o Oriente e o Ocidente. De toda forma, os poemas, em si, contêm uma unidade que podem sobreviver em uma antologia. E a prova disso é a própria Cecília tê-los escolhido.

Flor de poemas é outra reconhecida antologia da poesia ceciliana, para a qual Paulo Mendes Campos foi o desafiado seletor. E ele revela ter sido encargo “dos mais leves”,

não há poeta moderno em língua portuguesa mais harmonioso do que Cecília Meireles: do princípio ao fim, com o mesmo fino fio de seda a incomparável artífice-e-artista teceu as suas peças inconsúteis. Ela repete muitos de seus temas, é certo, mas é isso que nos deslumbra: o virtuosismo de seu gênio foi reviver indefinidamente os mesmos objetos. Talvez mesmo a sua arte poética, jamais confiada, esteja nessa disponibilidade constante do espírito diante da mesma rosa, da mesma noite, da mesma criatura.

³⁶² MEIRELES. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*, p. 7.

³⁶³ SECCHIN. Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*, p. 137.

Os poemas aqui reunidos não foram apanhados com as pinças da faculdade crítica, desnecessárias singularmente neste caso: vieram até mim como se estivessem mais imantados do que os outros. Foi só deixar que esse doce milagre acontecesse.³⁶⁴

Pela passagem, percebe-se o tom “imantado” que é atribuído ao fazer poético de Cecília Meireles. Os comentários, em muitos casos, acerca de sua obra, rodam o mágico e o místico, ou, como dito, no caso *singular* de Cecília Meireles as escolhas não foram pinçadas por um critério, digamos, racional, mas por um doce milagre. Como se trata de nota editorial, não há qualquer deslize em “poetizar” a abertura do texto que pode, inclusive, atrair leitores. A questão se complica quando percebemos que esse gesto de singularizar e imantar a literatura de Cecília Meireles mais a tem afastado do que aproximado de uma interlocução com seu tempo e com os leitores. Faz-se relevante mencionar como Paulo Mendes Campos expõe as bases da arte poética ceciliana dessa forma: “uma disponibilidade constante do espírito diante da mesma rosa, da mesma noite, da mesma criatura”. Essa disponibilidade para o “mesmo” do mundo, parece remeter às bases da filosofia indiana. Já foi dito algures nesta tese que a questão da novidade e do novo são relativizados quando confrontados com a tradição hindu, uma vez que tudo é um eterno retorno dentro da roda de *samsara* (até que findemos o ciclo por meio de *moksa*). A presença da Índia, na obra de Cecília, não se sustenta apenas pelo atributo místico, mais comumente atrelado às incursões pela filosofia e mitologia indianas. A Índia, da forma como aparece na obra ceciliana, é assunto para o qual temos que recorrer, ao abordá-lo, a uma faculdade crítica apurada. Cecília estudou muito a tradição hindu. Lia incessantemente os textos antigos, de fundação dessa tradição.³⁶⁵ É por isso que reafirmo que a obra de Cecília Meireles é um convite a nos deslocarmos no sentido de conhecer “o outro”, pois, não cabe mais alocar tal literatura no âmbito escorregadio que é o do místico e do imantado. É preciso adentrar o campo magnético no qual a obra de Cecília paira e, para isso, temos que navegar até a Índia. *Flor de poemas* abriga 5 poemas de *Poemas escritos na Índia*. É significativo em relação a uma possível ausência completa, mas pouco relevante se considerarmos a qualidade da obra e os 23 poemas escolhidos pela autora.³⁶⁶

De toda forma, é certo que há inúmeras outras antologias e todas têm um valor significativo na divulgação da obra de Cecília. O intuito desta abordagem é apenas ilustrar como o livro sobre a Índia ainda não alçou o lugar de importância que lhe cabe. Num viés contrário, por exemplo, a antologia preparada por Eliane Zagury, no livro *Cecília Meireles:*

³⁶⁴ Ver nota editorial de Paulo Mendes Campos (MEIRELES, *Flor de Poemas*, p. 7). A primeira edição de *Flor de Poemas* é de 1972.

³⁶⁵ Ver LOUNDO. *Cecília Meireles e a Índia*.

³⁶⁶ Ver ZAGURY. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*, p. 129-130.

notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras; conta apenas com o poema “Família Hindu”, de *Poemas escritos na Índia*. Entretanto, ao invés de considerar a presença desse poema como escassa, considero-a como vantagem, uma vez que a antologia poética no livro de Eliane Zagury é apenas uma curta parte de um estudo mais amplo. Cada livro selecionado para a antologia tem, quando muito, dois ou três poemas de representação.

4.2. Os poemas

4.2.1 “Lei do Passante”

O poema de abertura de *Poemas escritos na Índia* é intitulado “Lei do passante”. Ele está disposto na primeira edição do livro como uma forma de abertura para os demais poemas. Seu formato se modifica em relação aos outros do conjunto: “Lei do passante” está colocado na parte superior da página, à direita (não no centro, como o restante), a fonte tipográfica é a mesma em todo livro, porém, no poema de abertura, ela é menor e o texto está colocado em itálico. Tais marcas textuais diferenciam “Lei do passante” dos demais e o ressaltam como uma espécie de prólogo, que antecipa elementos elucidativos, não da trama em si, como no caso das Tragédias, mas do *modo* de apreensão dos caminhos e lugares que se irão passar. É um prólogo filosófico e poético e, ao invés de confortar o leitor na segurança da narrativa que se vai desenrolar, lança o leitor no descampado solo da poesia, onde as possibilidades construção de sentido são inúmeras:

Lei do passante

*Passante quase enamorado
nem livre nem prisioneiro,
constantemente arrebatado,
-- fiel? saudoso? amante? alheio? --
a escutar o chamado,
o apêlo do mundo inteiro,
nos contrastes de cada lado...*

Chega?

*Passante quase enamorado,
já divinamente afeito
a amar sem ter de ser amado,
porque o tempo é traiçoeiro
e tudo lhe é tirado*

*repentinamente do peito,
malgrado seu querer, malgrado...*

Passa?

*Passante quase enamorado,
pelos campos do inverdadeiro,
onde o futuro é já passado...
-- Lúcido, calmo, satisfeito,
-- fiel? saudoso? amante? alheio? –
só de horizontes convidado...*

Volta?

O poema decreta uma lei. Uma lei para aquele que passa. Se contextualizada dentro do livro *Poemas escritos na Índia*, tal lei é a daquele que está prestes a passar pelo país oriental. Essa lei serve como um modelo de apreensão do que será vivido adiante. Apesar de se apresentar como uma lei, o que ela estabelece é de natureza inapreensível, é lei que não poderia figurar em qualquer Constituição, tamanha falta de um objeto estável em torno do qual se configure tal regulamento. Lei *do passante*. A única garantia dessa lei é sua transitoriedade: “constantemente arrebatado”, “porque tudo lhe é tirado / repentinamente do peito”, “só de horizontes convidado...” ; ou seja, o movimento, a passagem, é a lei.

Há um outro decreto, ocorrido 1855, quando da publicação de “A uma passante”, de Charles Baudelaire. A mensagem desse poema, que pode ser considerado um divisor de águas, se dirigia aos pares literatos românticos de Baudelaire. Ivan Junqueira vai dizer que Baudelaire rompe com o Romantismo (não que dele nada carregue) e inaugura (não que tenha sido o único) um modo de olhar para o mundo que iria tomar forma na modernidade do século XIX e XX.

Valéry nos coloca o problema de forma a um tempo singela e percuciente: a Baudelaire, muitas vezes romântico por seus gostos e romântico em suas origens, não interessava prolongar os abusos e contradições do romantismo, como tampouco reanimar um movimento já em processo de visível e irremediável decomposição.

(...)

Essa nova angulação da vertente romântica já pode ser entrevista no que ele próprio observa numa das passagens do *Salão de 1846*: “O romantismo não está precisamente nem na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir. Procuram-na no exterior, quando somente no interior era possível encontrá-la.”³⁶⁷

A escolha de Cecília em dialogar com a tradição da modernidade em “Lei do passante”, via Baudelaire, tem significado. Primeiro que o seu poema estabelece a lei do passante. Não no feminino, não *a* passante. Há uma marcação de território nessa escolha, pois

³⁶⁷ JUNQUEIRA. *Baudelaire, Elliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*, p. 26-27.

quem assina o poema é uma mulher. Em segundo lugar A Índia está vinculada a um pensamento de tradição antiga, dada a idade histórica desse país. Em “Lei do passante”, o pensamento tradicional indiano, conforme se verá adiante, é contemplado, no entanto, a via de acesso, o lugar de onde se olha para a tradição é o do ser moderno. E Baudelaire foi um poeta que olhou para a tradição, que fez escola nesse sentido e, muito provavelmente, fez escola para Cecília Meireles.³⁶⁸ Leila Gouvêa, em alguns momentos, cita a presença de Baudelaire como uma ressonância na obra ceciliana. Além disso, Leila menciona Edgar Allan Poe como uma voz encontrada já nas primeiras produções de Cecília. Sabemos que Baudelaire atribui a Poe muito do que ele próprio pensaria sobre a modernidade, ainda que Junqueira vá dizer que o próprio Baudelaire superestima a presença de Poe em sua obra, pois seu pensamento já estava ensejado mesmo antes do diálogo com o poeta de “O corvo”.³⁶⁹ De toda forma, o diálogo que Cecília entabula com Poe e Baudelaire foi percebido desde suas primeiras obras:

No conhecido encorajamento que emprestou à jovem escritora logo da publicação do livrinho (*Espectros*), em 1919, João Ribeiro classificou como “belo” esse soneto (“Espectros”), “que lembra, apenas por leve sugestão, o admirável poema de Edgar Poe”. Naturalmente, ele se refere ao célebre “O Corvo” – e, com efeito, em ambos encontramos o eu poético mergulhado em estudos durante a noite e a aparição progressiva ou repentina de figuras míticas, como que pelo efeito da exaustão e da noite. A ressonância de Poe sobre a jovem Cecília pode ainda ser flagrada já no título de seu livro seguinte – Nunca mais...; “nevermore” torna-se refrão no mesmo “O corvo” – o que indicia a atualização da jovem escritora, mais do que se tem suposto, com as dissonâncias e ambiguidades da poesia moderna desde os seus precursores.³⁷⁰

Quando Cecília escolhe abrir um livro intitulado *Poemas escritos na Índia* e dialoga com a tradição primeira da modernidade estética (via Baudelaire e, pelo referido trecho, via Poe) existe aí também uma mensagem de marcação de território em meio a um modernismo (brasileiro) no qual Cecília, de certa forma, não se ajustou confortavelmente. Cecília mostra estar consciente da ruptura proposta pela modernidade (e pelos modernistas; apesar de podermos fazer certas diferenciações entre o modernismo brasileiro e a modernidade) e, além

³⁶⁸ Ver o artigo “Equivalências – Melancolia e Êxtase em ‘Enivrez-vous’ de Charles Baudelaire e ‘Vinho’ de Cecília Meireles”, de Márcia Elisa Pires, no qual a pesquisadora aproxima a obra de Baudelaire e Cecília Meireles, entretanto, respeitando as distâncias existentes entre ela (PIRES. *Equivalências – Melancolia e Êxtase em ‘Enivrez-vous’ de Charles Baudelaire e ‘Vinho’ de Cecília Meireles*).

³⁶⁹ “Baudelaire absorve de Poe algumas noções às quais remontam as próprias matrizes da poesia moderna, como as de sua autonomia em relação à filosofia, à moral, à história ou à política, das possibilidades de análise psicológica que oferece um poema, da economia quanto meios de expressão e à própria duração do discurso poético (como se sabe, Poe entendia o poema longo nos termos de ‘uma criação rítmica da Beleza’). Mas as diferenças entre ambos são tantas quanto ao aproveitamento desses valores que caracterizar um tributo seria apenas escamotear o que nos parece óbvio: em lugar de uma passiva assimilação, admita-se antes uma simples comunhão” (JUNQUEIRA. *Baudelaire, Elliot, Dylan Thomas*, p. 30).

³⁷⁰ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 31.

disso, ela mostra o entendimento mais aprofundado da estética moderna que, para criar algo “novo”, não, necessariamente, precisa se contrapor ao “velho”, representado pelas tradições. Ou ainda, para trazer à tona temas afeitos ao efêmero (seja a rua, o cotidiano, o mundo material), não é preciso que se abandone os conceitos do eterno.

Talvez tenha havido vozes desencontradas, nesse extraordinário festim mundial. Mas foram ficando diluídas, na sua diabrura clownesca, porque outras, revestidas de majestade e divindade, anunciavam a sua aparição. Nem por isso, contudo, perdem esses primeiros ensaios dos poetas modernos o valor que se lhes deve reconhecer. São uma guisalhada festiva de liberdade, a todos os respeito. Caricaturais, muitas vezes, souberam ser sutilmente engenhosos nessa caricatura. E dentro da máscara bizarra que propositadamente escolheram, para horrorizar, surpreender, alucinar, traziam, como um punhal nos dentes, o brilho do Espírito que se eterniza. Espírito Vitorioso.³⁷¹

Em uma importante conferência intitulada “Notícia da Poesia Brasileira”, ministrada em Lisboa, em 1934, Cecília comenta o Prefácio Interessantíssimo de Mário de Andrade, dizendo: “Isento de preconceitos, [Mário] confessa, porém, que se pode ser poeta moderno com temas antigos, e com temas eternos.”³⁷²

Cecília reconheceu seus pares modernos. Mais do que reconhecer, ela tentou conhecê-los a fundo. Ela leu os modernos.³⁷³ Dialogou com eles. Então, aventar que a matéria da poesia moderna, a saber, a rua, o banal, o cotidiano, o ruído, estivesse ausente na poesia da autora não é de todo acertado. No entanto, Cecília Meireles se arriscou pelos temas da modernidade por uma via distinta. No capítulo em que se dedica às reflexões sobre a modernidade e a obra de Cecília Meireles, Leila Gouvêa afirma a criticidade que Cecília cultivou com relação ao seu tempo:

A consciência crítica da modernidade histórica, capitalista e burguesa (que a poeta clamaria de maneira até contundente em centenas de cartas e crônicas, em conferências e em combativos artigos sobre educação ou mesmo política) emerge, já em *Nunca Mais...*, como um obstáculo ao sonho e ao canto – o primeiro sentido como impossível, o segundo “vão”. Seria essa percepção do desencantamento do

³⁷¹ MEIRELES, *O espírito vitorioso*, 1929, p. 118-120 *apud* GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 57. O texto de Cecília faz parte da tese intitulada *O espírito vitorioso* que a autora escreveu como exigência do concurso da Escola Normal do Distrito Federal ao cargo de professora de literatura, para o qual Cecília não foi aprovada. Tive acesso aos excertos da tese por meio das reflexões que Leila Gouvêa, em seu livro, propõe sobre esse estudo (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 54-64) e por meio do artigo “*O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura*”, de Norma Seltzer Goldstein (GOLDSTEIN. *O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura*, p. 227-237).

³⁷² MEIRELES, *Notícia da Poesia Brasileira*, 1935, p. 19 *apud* GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 60.

³⁷³ Dentre os autores que Cecília apreciava, Leila Gouvêa menciona “Max Jacob André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, a “geração de 27” espanhola, entre tantos outros vanguardistas” (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 57). Também, como exposto, os precursores Poe e Baudelaire.

mundo o que levaria Cecília Meireles a expulsar, recusar e banir a modernidade – o transitório e contingente do tempo presente e urbano, segundo Baudelaire - de quase toda sua poesia?³⁷⁴

Guardo certas ressalvas com relação a essa afirmação. Como dito, percebe-se que a via de acesso aos temas da modernidade em Cecília é distinto de seus contemporâneos. Também, os livros de Cecília nos mostram que não há apenas o elogio à rua, porém, não considero que haja uma recusa ou mesmo o banimento da modernidade. Penso que se o pensamento tradicional hindu fosse, de antemão, inserido no projeto literário ceciliano, algumas questões se resolveriam. Inclusive porque, pensando em modernidade, Cecília não se vincula apenas à modernidade ocidental, ela se espelha também, como visto, nos ícones da modernidade indiana (e Tagore, nesse caso, poderia ser o exemplo mais representativo). No artigo “Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana”, Marcus Wolff aborda as diferenças do nacionalismo no contexto indiano dialogando com o nacionalismo modernista brasileiro. O autor lê as investidas pela família Tagore e, mais especificamente, por Rabindranath Tagore, no folclore de Bengala como o cerne da construção de um pensamento nacional indiano que resistiu ao pensamento dominante ocidental (e, no caso da Índia, resistiu ao domínio imperial em sentido literal).³⁷⁵ Em outro artigo, Wolff se dedica a mostrar que a visão que Cecília Meireles elaborou sobre o poeta Rabindranath Tagore inaugura uma irmandade pós-colonial entre a Índia e a América Latina.³⁷⁶ Seria importante, talvez, refletir sobre como o interesse e as pesquisas de Cecília acerca do folclore brasileiro também poderiam apontar, assim como ressalta Wolff com relação à Índia, para uma construção distinta da modernidade e do nacional.

Retomando, assim, a questão da negação da modernidade, não encerraria o pensamento de Cecília nessa equação. Ainda que tenha sido observado que, nos poemas construídos a partir das viagens, Cecília tenha trabalhado com mais desembaraço a “matéria sensível”,³⁷⁷ as “coisas do mundo” estão latentes em sua poesia (o que não exclui o acertado comentário de Leila sobre a transfiguração dessa matéria do cotidiano). E *Poemas escritos na Índia* é exemplar do diálogo entre o efêmero e o eterno, entre as coisas banais e essenciais e, a meu ver, entre a modernidade e a tradição. O olhar que persegue e capta o mundo é o olhar do passante, do moderno. O que ele vê é o eterno entranhado no efêmero.

³⁷⁴ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 36.

³⁷⁵ WOLFF. Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana.

³⁷⁶ Ver WOLFF. O Tagore de Cecília e outros Tagores.

³⁷⁷ Faço menção à citação de Leila Gouvêa feita anteriormente neste capítulo.

Os poetas de hoje, com uma voz igual à de todos os homens do passado, conseguiram cantar as cantigas que eles tinham apenas desejado ouvir. Deixaram a rima como um adorno desnecessário, porque vão falar de coisas tão amplas que as almas se maravilharão só com as medidas infinitas reveladas nessa voz. Tudo poderá ser cantado, porque tudo encerra em si um sentido de poesia profunda: a secreta essência que anima a vida.³⁷⁸

A secreta essência que anima a vida foi realmente cantada por Cecília. Com e sem rima. É essa secreta essência que os seres humanos tentam mapear, conhecer, descobrir, desde que o samba é samba, encontra algumas respostas nos pensamentos antigos tradicionais. Gilgamesh, Rama, Ulisses... Todos desenrolaram suas narrativas, de uma forma ou de outra, tentando apreender o que é o mistério da vida e da morte. Ainda que tenha vindo um Pessoa dizer que não há mistério nenhum e que o único mistério é haver quem pense no mistério,³⁷⁹ desconfio que, também o Caeiro, em Pessoa, tenha buscado conhecer o mistério lendo, entre outras coisas, os *Upanishads*.

Voltando ao princípio, além do diálogo com a modernidade entabulado por “Lei do Passante”, o poema, da mesma forma, estabelece um diálogo com a tradição hindu.

Se considerarmos o passante como aquele ser que se coloca diante de um lugar novo, um viajante, por exemplo, faz sentido pensar nos três versos que dizem: “Chega? / Passa? / Volta?” Chegar a um lugar, passar por ele e, quem sabe, voltar, seria um movimento habitual do viajante, visitante, passante. O que complica essa leitura é a pergunta: “Chega? / Passa? / Volta?” Há dúvidas para o passante, com relação à sua passagem. No entanto, levando-se em conta um passante da rua, dos lugares do mundo, não me parece haver questionamento quanto a essas ações. Um passante sempre chega, passa e, com sorte, volta a determinados lugares. A interrogação, entretanto, lança a dúvida que projeta o passante para uma esfera que não é a do factual, mas a do existencial. A “Lei do passante” pode ser lida como a lei do passante da vida. Pensando no movimento que há entre nascer e morrer, tudo é passagem. Somos passantes. Além disso, pensando no movimento universal das *yugas*, tudo é, também, passagem. E Cecília é cônica disso: “Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a vida é uma perpétua instabilidade e que a sua forma de definição suprema é a constância de um movimento de sempre renascentes ritmos?”³⁸⁰

³⁷⁸ MEIRELES, *O espírito vitorioso*, 1929, p. 119 *apud* GOLDSTEIN. *O espírito vitorioso*, p. 236.

³⁷⁹ Menção ao poema de Alberto Caeiro que inicia com o verso: "Há metafísica bastante em não pensar em nada" e onde se lê: "O mistério das cousas? Sei lá o que é o mistério! / O único mistério é haver quem pense no mistério. Quem está ao sol e fecha os olhos, / Começa a não saber o que é o sol / E a pensar muitas coisas cheias de calor" (PESSOA. *Obra Poética*, p. 206-207).

³⁸⁰ MEIRELES, *O espírito vitorioso*, 1929, p. 10 *apud* GOLDSTEIN. *O espírito vitorioso*, p. 236.

Chegar. Passar. Voltar. Essa roda de eterno retorno (de *samsara*) é expressa pelo poema “Lei do passante”. O passante, no poema, é aquele que, ao passar pelo mundo, pelo cotidiano, pelo tempo miúdo das horas, consegue captar de forma mais ampla a passagem pela vida e pelas vidas, pois, de acordo com a tradição hindu, como visto, tudo retorna sempre ao princípio até que haja a libertação. Em cada estrofe do poema, a voz lírica cuida de deixar ver um traço de fundação dessa tradição que entende “o tempo e a existência como uma constância de movimento de sempre renascentes ritmos”.

Na primeira estrofe, o passante se coloca como constantemente arrebatado. Considerando as duas esferas de passagem onde figura o passante, a saber, a factual e a existencial, ele é, ao mesmo tempo, quem escuta o chamado, “o apêlo do mundo inteiro, / nos contrastes de cada lado” (Oriente e Ocidente?) e, também, é aquele que não está “nem livre nem prisioneiro, / constantemente arrebatado”. O ser que está constantemente arrebatado é o que está presente em si. Que não olha nem para o futuro nem para o passado. Que se integra no momento presente. E é, além disso, o ser que tem consciência de, ao estar na condição de passante, de vivente no mundo, sabe não ser nem prisioneiro nem livre. Ora, então, o que seria o passante? Novamente, percebe-se pelo discurso ceciliano a não dualidade. Ele é prisioneiro porque está na condição material, digamos, encarnado, e é livre porque pode ter consciência disso.³⁸¹ Nas palavras de Cecília,

O homem começa por imitar a natureza ou o mundo objetivo, continua imitando-se a si mesmo, na análise de sua individualidade, e termina pela tentativa de imitação do sobrenatural, na ânsia de divinização, na vitória final do espírito sobre a contemplação de todas as aparências.³⁸²

Pela passagem, fica claro o conhecimento que Cecília tinha sobre o conceito de *maya* e *moksa*. A vitória do espírito sobre a contemplação das aparências é uma descrição apropriada tanto para *maya*, aparências, quanto para *moksa*, enquanto vitória sobre as aparências.

Na terceira estrofe, o conceito que se depreende é do desapego (que também é percebido no verso “Passante *quase* enamorado”). Com a consciência da passagem incessante, “porque o tempo é traiçoeiro”, nada se queda estável, então, apegar-se a algo significa não respeitar essa ordem básica da transformação: “malgrado seu querer, malgrado...” A esfera

³⁸¹ Novamente, vem à lembrança Fernando Pessoa em “Ela canta, pobre ceifeira”: “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso! Ó céu! / Ó campo! Ó canção! (...)” (PESSOA. *Obra Poética*, p. 144).

³⁸² MEIRELES, *O espírito vitorioso*, 1929, p. 29 e 70 apud GOUVÊA. *Pensamento e lirismo na pura poesia de Cecília Meireles*, p. 55, grifos meus.

existencial é expressa pelo verso “já divinamente afeito a amar sem ter de ser amado”, pois, ao estar divinamente afeito, não se espera nada em troca pelo amor. E, segundo as escrituras, a forma mais pura de amor é aquela desinteressada, incondicional e devocional. A Bhagavad Gita tem inúmeros versos em que o amor devocional é cantado por Krishna, conforme segue:

Torne-se focado em Mim, meu amante e adorador, sacrifique-se por Mim, curve-se diante de Mim; assim, unido a Mim pelo Self você chegará até Mim, colocando-Me como seu objetivo supremo.³⁸³

A tónica da sexta estrofe é a questão de *maya* e também do tempo. “Passante quase enamorado, / pelos campos do inverdadeiro, / onde o futuro é já passado...”. Afirma-se a visão do mundo como sendo falso, inverdadeiro, naquele aspecto de que tudo o que está manifesto é apenas a correspondência parcial em relação ao cosmos original, total e “verdadeiro”. Com relação ao tempo, como já expressei, “o futuro é já passado” uma vez que, se o retorno é constante, o futuro representa uma revisita.

Assim, o passante de Cecília Meireles está, como ela mesma disse, lembrando a canção folclórica, com “uma perna no caminho, / outra no galho de pau”.³⁸⁴ Ao mesmo tempo que “Lei do passante” revela a lei daquele que passa pelo mundo, revela também as leis universais que regem a existência, assim como apresentam as escrituras hindus. E esse movimento de entrar na matéria efêmera e revelar seu aspecto universal, eterno, é percebido ao longo de toda obra de Cecília Meireles, entre prosa e poesia.³⁸⁵ No entanto, em *Poemas escritos na Índia*, esse ato de sacralizar o cotidiano funciona como um método, conforme já dito. Provavelmente porque o “apêlo do mundo” está mais evidente neste conjunto de poemas, a sacralização do cotidiano aparece de forma sistemática. É possível dizer que encontramos o movimento de sublimação em grande parte dos poemas, senão em todos, e ele se revela, mais frequentemente ao final dos versos.

Assim, por meio dessas duas esferas, a factual e a existencial, entremeadas, da forma como aparecem em “Lei do passante”, identificamos, mais uma vez, um conceito de fundação da tradição hindu, especialmente da linha Vedanta, que é a não dualidade. A coexistência do “brilho do Espírito que se eterniza” em meio às nossas caricaturas, como mencionou Cecília, parece ser parte da mensagem fundamental do projeto literário (e porque não dizer educacional/pedagógico) ceciliano. Inclusive, não parece ser coincidência que, em 1964, já

³⁸³ Become My minded, My lover and adorer, a sacrificer to Me, bow thyself to Me, thus united with Me in the Self thou shalt come unto Me, having Me as thy supreme goal (AUROBINDO (trans.). *The Bhagavad Gita* [Ninth Chapter]; p. 350-351.

³⁸⁴ MEIRELES. Carta a de 8 de fevereiro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 232.

³⁸⁵ Entendo que esse procedimento seja o que Leila Gouvêa chamou de transfiguração do real.

muito perto da morte, ela publique o sugestivo título para “crianças”: “Ou isto ou aquilo”. Sem poder subir nos ares e estar no chão, ao mesmo tempo, a voz poética explora a impossibilidade de resolução ou completude dos seres no mundo sensível. “Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo... / e vivo escolhendo o dia inteiro!”³⁸⁶ Ouço as reminiscências de Uddalaka, pai de Svetaketu, ao ensiná-lo: “E Isso Svetaketu, Isso és tu” e “Aquilo, Svetaketu, Aquilo és tu”.³⁸⁷ As questões fundantes dessa filosofia brotam na poesia cecilianiana nos cantos mais sutis. Isto e aquilo acabam por se resolver em poesia, por meio da palavra, à qual Cecília atribuía, de forma semelhante ao que trazem as escrituras sagradas, um caráter espiritual:

É curioso notar que os homens percebessem a afinidade íntima entre a palavra e o elemento espiritual, ambos imateriais, ambos com uma presença incorpórea que (...) os identifica numa origem comum. Os antigos aztecas (*sic*) com um mesmo hieroglifo representavam a palavra, o vento e a alma.³⁸⁸

4.2.2. “Multidão” e “Desenho Colorido”

Ainda estabelecendo um diálogo entre a modernidade e a tradição (que não estão, é importante ressaltar, em polos opostos, mas, antes, amalgamadas), o terceiro poema do livro chama-se “Multidão”, considerando que “Lei do passante” é uma abertura, não o primeiro poema.

MULTIDÃO

Mais que as ondas do largo oceano
e que as nuvens nos altos ventos,
corre a multidão.

Mais que o fogo em floresta sêca,
luminosos, flutuantes, desfrisados vestidos
resvalam sucessivos,
entre as pregas, os laços, as pontas sôltas
dos embaralhados turbantes.

Aonde vão êsses passos pressurosos, Bhai?
A que encontro? A que chamado?
em que lugar? por que motivo?

Bhai, nós, que parecemos parados,
por acaso estaremos também,
sem o sentirmos,

³⁸⁶ MEIRELES. *Ou isto ou aquilo*, p. 63.

³⁸⁷ Trecho do “Chandogya Upanishad”, que foi abordado no Capítulo 2. SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). *Chandogya Upanishad*, p. 94-95.

³⁸⁸ MEIRELES, *O espírito vitorioso*, 1929, p. 25 *apud* GOLDSTEIN. *O espírito vitorioso*, p. 236.

correndo, correndo assim, Bhai, para tão longe,
sem querermos, sem sabermos para onde,
como água, nuvem, fogo?

Bhai, quem nos espera, quem nos receberá,
quem tem pena de nós,
cegos, absurdos, erráticos,
a desabarmos pelas muralhas do tempo?³⁸⁹

Novamente, o título pode sugerir um diálogo com Edgar Allan Poe, em *O homem da multidão*,³⁹⁰ e o percuciente “As multidões”, de Charles Baudelaire.³⁹¹ A multidão é um fator elementar na formação do que se chamou modernidade, pois ela, a multidão, irá ser gerada no seio da era industrial em que o artesão do campo é tragado para as fábricas da cidade. A multidão é um tema que suscita reflexões críticas acerca da modernidade.

Ninguém ignora, por exemplo, que a seção dos “Quadros parisienses”, pertencente a *As flores do mal*, nos quais Baudelaire explora a angústia e a miséria das grandes multidões que fervilhavam em Paris, nos abre definitivamente as portas da modernidade, como abre também a sua inusitada estética do feio, a partir da qual se estatui que tudo pode ser dito em poesia, e Baudelaire, mais do que qualquer outro, foi quem conferiu todo o sentido metafísico que faltava à poesia musical e às vezes vazia de Edgar Poe, por quem, aliás, foi muitíssimo influenciado e de quem traduziu para o francês quase toda a obra.³⁹²

“Multidão”, de Cecília, também explora a angústia e a miséria das grandes multidões que fervilhavam na Índia quando de sua visita. Pode-se inferir que a experiência que gerou o poema “Multidão”, de Cecília, tenha sido a visão da multidão passando pela populosa cidade de Calcutá, conforme relata a cronista em “Transparência de Calcutá”:

E a multidão, que agora é quase toda masculina – avisto apenas dois ou três sáris, e alguns vultos ocidentais sentados nos carrinhos em movimento, – passa, avança, desaparece... Este contínuo suceder, visto de uma janela é como um retrato do mundo efêmero. Para onde vão estes passos? Por quê? A que conduz este incessante caminhar? A que ordem obedece este movimento sem fim?³⁹³

Cecília percebe o impacto da multidão e conversa com a modernidade ocidental, ainda que não fale exatamente a sua língua. Diferentemente de Baudelaire, a estética ceciliana, mesmo quando vê o feio, não se dá ao feio. Com um mote semelhante ao de “Que farei do velho céu azul e das longas montanhas?”, “Multidão” entabula um diálogo com a tradição e, neste caso, é um discurso direto, merecedor de vocativo e questões objetivas:

³⁸⁹ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 10.

³⁹⁰ POE. *The man of the crowd*, p. 232-238.

³⁹¹ BAUDELAIRE, *Poesia e Prosa*, p. 289.

³⁹² JUNQUEIRA. *Baudelaire, Elliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*, p. 12.

³⁹³ MEIRELES. *Transparência de Calcutá*, p. 212.

“Aonde vão esses passos pressurosos, Bhai?”. *Bhai* é um termo derivado do sânscrito *bhrātr*, que significa irmão.³⁹⁴ *Bhai* é usado no sentido de irmandade, amizade, companheirismo. Outro termo associado a *Bhai* é o título honorífico dado a alguns renomados *Sikhs* (pertencentes à religião indiana denominada *Sikhismo*).³⁹⁵ A *Bhai* são dirigidas questões existenciais pungentes: “Bhai, quem nos espera, quem nos receberá, / quem tem pena de nós, / cegos, absurdos, erráticos, / a desabarmos pelas muralhas do tempo?” O desencanto com o mundo, tema caro aos modernos, é percebido, entre outras passagens, pelo verso “cegos, absurdos, erráticos” que coloca em xeque nossa condição enquanto seres humanos. Ainda assim, a construção poética guarda princípios de beleza que não geram o mesmo desencantamento expressado pelas palavras. Ao lermos “Multidão” é possível perguntar-se como um poema que comunica algo tão atroz pode ser, à mesma medida, tão belo. A meu ver, o diálogo construído com *Bhai* suaviza o tom de aporia dado aos versos. *Bhai* pode ser representativo daquele que detém a sabedoria, se considerarmos a vinculação com o *Sikhismo* e a possível irmandade com a Índia – que tem em seu berço o conhecimento que poderia responder às contestações do poema. *Bhai* poderia, no poema, ser a própria tradição milenar indiana para a qual se lançam as perguntas. Mais uma vez, a sabedoria tradicional é colocada num lugar de geradora de entendimento e compreensão sobre o tempo presente. As perguntas feitas sobre o cabimento daquela multidão desvairada não é colocada à própria multidão; as possíveis respostas para tal presente (e para questões fundantes da humanidade como, por exemplo, seu destino) é lançada a *Bhai*. Quem sabe, pela boca de um *bhai*, o sábio Pippalada, haja algum acalento para tais desassossegos.³⁹⁶

“Minha criança, dentro desse corpo habita o Eu, de quem jorraram as dezesseis partes do Universo; e desse modo elas surgiram:

“Se, ao criar, penetro na minha criação”, refletiu o Eu, “o que existe lá para me vincular a ela; o que existe lá para eu deixar quando for embora, e para permanecer dentro quando eu fico?” Ponderando dessa maneira, e em resposta ao seu pensamento, ele criou o Prana; e do Prana criou o desejo; e do desejo criou o éter, o ar, o fogo, a água, a terra, os sentidos, a mente e o alimento; e do alimento criou o vigor, a penitência, os Vedas, os rituais de sacrifício, e todos os mundos. Depois, então, nos mundos, ele criou nomes. E o número de elementos que assim criou foi dezesseis.

“Do mesmo modo como os rios que correm, cujo destino é o mar e que, quando o atingem, desaparecem nele, perdendo seus nomes e suas formas, falando os homens apenas do mar, assim essas dezesseis partes criadas pelo Eu, o Eterno Vidente, a partir do seu próprio ser, após retornarem a ele, de quem vieram, desaparecem nele,

³⁹⁴ DICIONÁRIO DE SÂNSCRITO. *Bhrātr*, p. 1215.

³⁹⁵ COLLINS DIC: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/bhai>

³⁹⁶ Semelhantes desassossegos foram também cantados por meio de uma pomba branca de Broadway que “jorrava auroras de prata / no peito morto do dia”: “O rumor de suas penas / era um sussurro de fontes / brancas em tardes morenas / Era um sussurro de fontes, / mas ai! por densas paredes / e verticais horizontes!” Ver “Pomba em Broadway”, (MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Retrato Natural*], p. 641-642).

seu destino, perdendo seus nomes e formas, e as pessoas falam somente do Eu. Para o homem, então, as dezesseis partes não existem mais, e ele atinge a imortalidade.”

Diz um ditado antigo:

As dezesseis partes são raios que se projetam do Eu, que é o cubo da roda. O Eu é a meta do conhecimento. Conhecei-o e ide além da morte.

O sábio concluiu, dizendo:

“O que vos contei é tudo o que pode ser dito a respeito do Eu, o Supremo Brahman. Além disso, não há nada.”³⁹⁷

As escrituras sagradas se ocupam de explicar o sentido das coisas. De mostrar um fundamento para a existência. Essa atribuição de sentido à existência, pautando-se em algo que estaria para além da existência, em Brahman, por exemplo, foi justamente o ponto central de ruptura proporcionado pelas reflexões da modernidade. E nessa direção, o poema de Cecília é exemplar para representar os questionamentos gerados pela modernidade a partir dos caminhos que a sociedade industrial tomou, sendo um resultado desses caminhos, a multidão das grandes cidades. Ainda assim, o desencanto na obra cecilianiana não se finda nele mesmo. Há a abertura para um universo que extrapola a multidão em si e, ainda que a literatura de Cecília instaure, em sua poética, mais perguntas do que respostas, assim como em “Multidão”, um fio transcendente sempre escapa. Esse fio, em “Multidão”, é *Bhai*, que pode nos guiar até a tradição de Pippalada.

No poema “Desenho Colorido”, novamente, um *Bhai* está presente:

Branças eram as tuas sandálias, Bhai,
brancos os teus vestidos,
e o teu vasto xale de pachemina.

Negros eram os teus olhos, Bhai,
absoluta noite sem estrêlas,
noturníssima escuridão
fora do mundo.

Vermelha, a rosa que trazias,
que oferecias juntamente com a aurora,
como recém-cortada do céu.

*Em branco, negro e vermelho fica a tua imagem,
Bhai.*

*Fica o desenho da tua cortesia,
sentido de um mundo antigo*

³⁹⁷ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Prasna Upanishad, p. 27, grifos meus. É oportuno retomar a citação feita do poema 11 do *Tao Te King* no qual a imagem do cubo da roda é também utilizada: “Trinta raios convergem ao cubo da roda / é este vazio o que permite ao carro / cumprir sua função” (TSÉ. *Tao Te King*, p. 57). Em comparação com “As dezesseis partes são raios que se projetam do Eu, que é o cubo da roda. O Eu é a meta do conhecimento. Conhecei-o e ide além da morte” (SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Prasna Upanishad, p. 27). Esse trecho denota como o vazio, para o pensamento chinês, é referido como Eu, no pensamento indiano.

sobrevivendo a todos os desastres:

e a rosa, como tu,
vinha de olhos semicerrados.³⁹⁸

O texto parece dialogar, de alguma forma, com “Multidão”, num sentido em que retoma o diálogo com *Bhai*, deixando, dessa vez, um pouco mais explícito de quem se trata o irmão. A temática da tradição também parece estar presente em “Desenho Colorido” nos versos: “Fica o desenho da tua cortesia, / sentido de um mundo antigo / sobrevivendo a todos os desastres”. Como um exemplo de “todos os desastres”, pode-se incluir a multidão, correndo mais do que as “ondas do largo oceano” e do que “as nuvens nos altos ventos”, sem saber para onde. *Bhai*, de “Desenho Colorido”, faz-se um pouco menos enigmático, entretanto, sem ficar completamente evidente, ao menos no poema. Nesse ponto, há algo muito particular sobre *Poemas escritos na Índia*: as crônicas de viagem referentes ao país asiático são uma forma de diálogo com os poemas, muitas vezes, esclarecendo-os ou aprofundando uma imagem oferecida em verso.³⁹⁹

Na crônica “Ritmo de um congresso”, Cecília, inicialmente, conta de seu encanto com os tapetes indianos, que

são como uns imensos escrínios, de muitos silêncios acumulados, de suaves muralhas que separam do mundo e tornam possível o supremo de pensar. Aliás, é como se os tapetes estivessem eles mesmos pensando, — pois, sobre esse azul luminoso e mineral, correm arabescos, despontam centelhas, desdobra-se um universo misterioso como o que surge do fundo dos caleidoscópios.⁴⁰⁰

Os tapetes já haviam atraído a atenção da autora desde muito cedo em sua vida. Em *Olhinhos de gato*, pequena novela que Cecília considera ser uma autobiografia de sua infância, a poeta revela:

Há outros mundos, também, noutras coisas esquecidas; nas cores do tapete, que ora se escondem ora reaparecem, caminhando por direções secretas. As pessoas de pé, olhando de longe e de cima, pensam que tudo são flores, grinaldas de flores... flores... Mas OLHINHOS DE GATO bem sabe que ali há noites, dias, portas,

³⁹⁸ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 84, grifos meus. Vale lembrar do comentário que Cecília fez em carta ao poeta Côrtes-Rodrigues, sobre *bhai*: “Todos os dias o meu criado, timidamente, me oferece um botão de rosa, que trago ao peito como um talismã” (MEIRELES. Carta de 7 de janeiro de 1953 a Armando Côrtes-Rodrigues, p. 212).

³⁹⁹ Esse procedimento foi mapeado, conforme dito, por Dilip Loundo em uma tabela que nos oferece saber quais crônicas se relacionam a quais poemas. Além de *Poemas escritos na Índia*, podemos reconhecer esse método em relação ao livro *Poemas Italianos* e as crônicas de viagem relacionadas à Itália. Ver o artigo de Leonardo Chioda: “As memórias de viagem à Itália na poesia e na crônica de Cecília Meireles” (CHIODA. As memórias de viagem à Itália na poesia e na crônica de Cecília Meireles).

⁴⁰⁰ MEIRELES. Ritmo de um congresso, p. 185.

jardins, colinas, plantas e gente encantada, indo e vindo, e virando o rosto para lhe responder, quando ela chama... Por isso é tão bom andar pelo chão, como os gatos e as formigas. Por baixo das mesas e das cadeiras reina uma frescura que a madeira conserva como a sombra que projetou no tempo em que foi árvore.⁴⁰¹

Esse modo de olhar para as coisas ínfimas, as “coisas esquecidas”,⁴⁰² é também o modo com que Cecília olhou para a Índia. E, em meio a um Congresso onde ela se relacionava com autoridades do mundo todo e as mais altas autoridades indianas, Cecília dedica a crônica “Ritmo de um congresso” a um *bhai* indiano. A autora começa por explicar que os afazeres desse moço muçulmano que cuida de seu quarto e de sua rotina são singulares, de forma que ela não consiga nomear exatamente a função dele.

Andei sem saber que título dar a este jovem, todo tiritante nas suas vastas roupas de lã branca. Vejam o que ele faz: à hora que lhe indico na véspera, *tchê, sat, soli-sat* (mas tendo o cuidado de mostrar-lhe os dedos, para entender bem que são seis, ou sete, ou sete e meia), vem trazer-me a bandeja do chá. Coloca-a na mesa, e retira-se. Quando presume que já estou vestida e pronta para o pequeno almoço, bate-me levemente a porta. E oferece-me com uma reverência e o *salam* muçulmano um botão de rosa encarnada. (Este botão de rosa não é galanteria nem privilégio. É um uso. Se estivéssemos no verão, a rosa seria amarela.)

(...)

Pois, como ia dizendo, eu não sabia que título dar a este jovem, que não é um criado, que não é um porteiro, que é uma espécie de poeta e de anjo da guarda, (...) que não se importa nada com papéis rasgados nem ralos entupidos, mas se interessa muito por flores, pássaros, panos bordados, versículos do Alcorão... Perguntei aos meus amigos indianos que coisa era uma pessoa assim. Disseram-me: *tchucla* ou *nókar*. Mas custava-me dar-lhe esses nomes. Ele não era um criado, na concepção ocidental. Depois, reparei que os da sua classe se tratavam uns aos outros de bai — o que quer dizer irmão. Está claro que eu não o trato assim, mas pelo seu nome. No fundo do meu coração, porém ele é como um irmão, um irmão muçulmano sob o céu hindu - o que me parece um sentimento verdadeiramente cristão. E essa é outra coisa que aqui me encanta.⁴⁰³

Assim, por esse passeio pela cultura indiana, captamos, também, um modo de aproximar tal cultura de seus leitores brasileiros, haja vista que o poema “Desenho Colorido” não traz o mesmo “colorido” dos traços referenciais e culturais indianos, assim como o faz a crônica. Inicialmente, apenas com a leitura de “Desenho colorido”, é cabível aventar a possibilidade do referido *Bhai* ser o próprio Gandhi, principalmente pela vestimenta. Se não houvesse qualquer outra referência para o poema, talvez essa leitura se sustentasse, ainda que ela encontre alguns obstáculos para se manter, como a questão da rosa. No entanto, ao lermos os poemas e as crônicas, é como montar um quebra-cabeças, o que torna evidente um projeto

⁴⁰¹ MEIRELES. *Olhinhos de gato*, p. 12-13.

⁴⁰² Vale lembrar da abordagem de Murilo Marcondes de Moura a respeito desse assunto no subcapítulo intitulado “Miudezas”, no qual Moura menciona *Olhinhos de gato*. MOURA. *Miudezas*, p. 239-248.

⁴⁰³ MEIRELES. *Ritmo de um congresso*, p. 186-187.

de aproximação, por meio da linguagem, entre a Índia e o Brasil. Para Dilip Loundo, as “crônicas, particularmente as de viagem, são na prática uma continuação do discurso poético”.⁴⁰⁴

Finalmente, retomando a ideia da conexão entre “Multidão” e “Desenho Colorido”, especialmente, por meio do termo *bhai*, percebemos que o irmão, em Multidão é menos apreensível do que em “Desenho Colorido”. Multidão expande o termo sugerindo a interlocução com um irmão que pode ser o muçulmano, o sábio Pippalada, ou o legado de sabedoria deixado pela Índia; ao passo que “Desenho Colorido” tem traço mais definido e contornos mais verificáveis no âmbito da experiência de viagem de Cecília.

O método de correspondência entre poemas e crônicas é recorrente em *Poemas escritos na Índia*. Seguindo o estudo de Loundo, dos 59 poemas do livro, 45 deles têm crônicas relacionadas.⁴⁰⁵ É um número expressivo que denota um procedimento de construção literária e, como dito, tem o intuito de “explicar” melhor a cultura indiana que, de outra forma, poderia se manter tanto quanto distante, dada a natureza plurissignificativa da linguagem poética. Ainda assim, é importante notar, crônicas e poemas permanecem independentes em suas significações.

4.2.3. Sarojini Naidu, “Tecelagem em Aurangabad” e “Banho dos Búfalos”

Outro traço particular de *Poemas escritos na Índia* é a recorrência de alusões à Sarojini Naidu, especialmente, por meio de poemas relacionados à terra natal de Sarojini: Hyderabad. São oito poemas que remetem à poeta indiana ou à região de Hyderabad: “Bazar”, “Canção para Sarojini”, “Cançãozinha de Haiderabade”, “Cego em Haiderabade”, “Golconda”, “Loja do astrólogo”, “Romãs” e “Turquesa d'água”. Em 27/2/1953, em entrevista concedida ao Diário da Noite, um jornal de Goa, quando de sua estada na Índia, Cecília revela que de todas as cidades indianas a que mais a impressionou foi Hyderabad:

terra de Sarojini Naidu. E sabe qual a razão? Pelos quadros que pintou, a eminente poetisa indiana já estava no meu coração muito antes de eu vir à Índia. Sim, passei pelas ruas de Hyderabad, que Sarojini tão lindamente retratou. Fiz uma conferência no Rio (de Janeiro) sobre Sarojini Naidu, recitando ao mesmo tempo 40 poemas desta grande poetisa indiana. A esta conferência assistiu um filho de Goa, o sr. Antônio de Pinto, com quem troquei, depois da conferência, algumas impressões

⁴⁰⁴ LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia, p. 154.

⁴⁰⁵ LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 286-288.

sobre a cultura oriental. Sou grande admiradora de Sarojini Naidu. É que a poesia de Tagore e de outros poetas embora tenha um grande vôo lírico não tem cor local.⁴⁰⁶

E a admiração por Sarojini está presente não apenas nos poemas em que ela trata da autora ou da cidade de Hyderabad. A ressonância de Sarojini percorre todo o livro *Poemas escritos na Índia*. Tanto o tom do livro quanto as escolhas temáticas que são mais versadas à rua, que tem “cor local”, ressoam a voz da poeta indiana de *The Golden Threshold*. Sobre essa obra, a primeira de Sarojini, – e, talvez, a mais conhecida – Cecília comenta:

O livro chama-se “Limiar Dourado” – e era como a própria entrada da casa da autora, tanto a mulher e a artista confundiam maravilhosamente o sonho e a vida. (...)

Toda a primeira parte do livro é uma viva imagem da Índia. O título “Folk songs” serve para indicar a fonte inspiradora: são poemas sobre assuntos populares: Os carregadores de palanquins; cantores ambulantes; tecelões, pescadores, encantadores de serpentes, desfilam diante dos nossos olhos, evocados por essa voz profundamente musical, que usa as palavras como se fossem cordas de um instrumento.⁴⁰⁷

Esse comentário poderia se referir a *Poemas escritos na Índia*. Os temas populares na obra de Cecília também povoam o livro de tal forma que podemos construir, para usar as palavras da autora brasileira, um quadro da Índia. E nos quadros que Cecília pintou figuram, também, tecelões, crianças, adolescentes, velhos, animais, muitos animais, a praia, o deserto, o calor, as comidas, as pedras preciosas, e as pessoas, centralmente, as pessoas, em seu aspecto desnudo, como ser humano, não como um indiano.

“Tecelagem em Aurangabade” pode ser um bom exemplo de uma das telas pintadas por Cecília, que cultivam, ao mesmo tempo, um certo expressionismo e a introspecção reflexiva, comum aos seus poemas. Ainda que “Tecelagem em Aurangabade” não esteja dentre aqueles que tratam, diretamente sobre Sarojini e sua cidade, o poema pode bem representar como a voz do “Rouxinol da Índia” se fez ouvir nos poemas cecilianos:

Tecelagem em Aurangabade

Entre os meninos tão nus
e as – tão pobres! – paredes
prosegue, prosegue

⁴⁰⁶ LOUNDO. *Travelling and Meditating*, p. 270. É curioso notar que Cecília fala sobre a poesia de Tagore exatamente o que alguns críticos dizem sobre a sua poesia: que embora tenha grande voo lírico, não tem cor local.

⁴⁰⁷ MEIRELES. *O Rouxinol da Índia*, p. 3-4.

um rio de sêda.

Os lírios são roxos,
os lírios são verdes,
entre as margens pobres
na água lisa da sêda.

E os meninos nuzinhos
passam na transparência
do claro rio de flôres,
mas evadidos da sêda.

Do outro lado da trama,
seus olhos apenas deixam
orvalhos entre as flôres,
areias de luz na sêda.

Tão finos, os fios da água!
Lírios roxos e verdes.
E (fora) os meninozinhos
nus (por dentro da sêda).⁴⁰⁸

As imagens construídas no poema captam ícones simbólicos da Índia como a seda, as flores, a pobreza indiana...

Com relação à pobreza, vale ressaltar a sutileza poética ao tocar num assunto tão reiterado no Ocidente sobre a Índia. Alfredo Bosi vai dizer que a Índia, “lugar de um tempo fora do tempo, é para nós ocidentais também o lugar da indigência, o povo da fome”.⁴⁰⁹ Ele complementa que Cecília não deixou de notar esse fato, no entanto, por meio de sua voz poética, Cecília reconhece nos seres “seus atributos inauditos e verdadeiros”.⁴¹⁰ Os meninos, nuzinhos, pobres, são recobertos pelo que há de mais precioso em termos de tecido, em todo mundo: a seda. E os olhos dos meninos, que, por sua pobreza, poderiam estar destituídos de vivacidade, iluminam a translúcida seda por meio da qual eles aparecem para o sujeito lírico: “seus olhos apenas deixam / orvalhos entre as flôres, / areias de luz na sêda.”

A pobreza aparece em diversos poemas ao longo do livro, entretanto, ela não desumaniza os seres. Não ter riqueza material não implica, diretamente, em não ter humanidade. Pelo contrário, percebe-se uma linhagem do pensamento ceciliano que atrela a pobreza à divindade. Não por acaso, Cecília é também autora do *Pequeno oratório de Santa Clara*. Santa Clara é, ao lado de São Francisco, a efigie ocidental do modelo de renúncia e do desapego como caminhos para a evolução espiritual.

Outro poema que correlaciona pobreza e divindade é “Pobreza”, donde se lê, talvez, as estrofes mais comoventes do livro: “Era um homem tão antigo / que parecia imortal. / Tão

⁴⁰⁸ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 72-73.

⁴⁰⁹ BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 22.

⁴¹⁰ BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 23.

pobre / que parecia divino.”⁴¹¹ Em *Poemas escritos na Índia* é possível perceber duas vertentes relacionadas à pobreza. Aquela que parece ser uma condição dada aos seres por falta de recursos; Cecília, dentre as coisas que viu na Índia, relata ter visto “os miseráveis além de toda miséria concebível...”.⁴¹² E a outra vertente sendo aquela que se liga à renúncia: a de Santa Clara, São Francisco e muitos mestres hindus:

há na Índia uma pobreza voluntária que explica muitas coisas. Lembro-me de Ramakrishna, que viveu em Calcutá, embebido em misticismo, desprezando todas as comodidades do mundo, e de seu discípulo Vivekananda que, também aqui, recebeu um estrangeiro com estas palavras: “Sou o homem mais pobre do país mais pobre do mundo...”⁴¹³

Em “Banho dos búfalos”, percebe-se, além da conexão entre pobreza e divindade, a estreita conexão entre infância, ingenuidade, pobreza e divindade:

Banho dos Búfalos

Na água viscosa, cheia de fôlhas,
com franjas róseas da madrugada,
entram meninos levando búfalos.

Búfalos negros, curvos e mansos,
– oh, movimentos seculares! –
odres de leite, sonho e silêncio.

Cheia de fôlhas, a água viscosa
brilha em seus flancos e no torcido
esculturado lírio dos chifres.

Sobem e descem pela água densa,
finos e esbeltos, por entre as flôres,
estes meninos quase inumanos,

com ar de jovens guias de cegos,
– oh, leves formas seculares –
tão desprendidos de pêso e tempo!

O dia límpido, azul e verde
vai levantando seus muros claros
enquanto brincam na água viscosa

êstes meninos, por entre as flôres,
longe de tudo quanto há no mundo,
estes meninos como sem nome,

nesta divina pobreza antiga,
banhando os dóceis, imensos búfalos,
– Oh, madrugadas seculares!

⁴¹¹ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 12.

⁴¹² MEIRELES. *Transparência de Calcutá*, p. 213.

⁴¹³ MEIRELES. *Transparência de Calcutá*, p. 213.

Além do “olhar de empatia”⁴¹⁴ lançado aos meninos guias de búfalos e da contemplação desses animais característicos da paisagem indiana, Cecília deixa entrever, em “Banho dos Búfalos”, ecos de seu conhecimento adquirido sobre a Índia, muito antes de visitá-la. Por exemplo, há uma passagem da conferência sobre Tagore em que Cecília comenta os temas e imagens construídas pelo poeta:

Havia o rapazinho que gritava, à beira do rio: “Vem, meu bem-amado!” a chamar para o banho o búfalo sujo de lodo... Tudo isso era belo, e fazia o poeta refletir: “...até que ponto podem reconhecer-se o homem e o animal que não fala... / Por que primitivo paraíso, na manhã longínqua da criação, teria passado o caminho em que os seus corações se encontraram?”⁴¹⁵

De alguma forma, *Poemas escritos na Índia* faz convergir o vasto conhecimento que Cecília guardava sobre aquele país. Aparecem no livro ressonâncias da literatura indiana (mais enfaticamente de Sarojini Naidu e, por meio desse exemplo, também de Tagore), bem como da filosofia e mitologia hindus que se revelam nos poemas de forma mais ou menos aparente. O livro também deixa entrever o conhecimento de Cecília sobre a história da Índia e o amplo interesse pelo modo de vida dos indianos, pela cultura do país.

Em “Banho dos Búfalos” é possível, em certa medida, expandir as reflexões geradas pelo texto de Tagore: “até que ponto podem reconhecer-se o homem e o animal que não fala... / Por que primitivo paraíso, na manhã longínqua da criação, teria passado o caminho em que os seus corações se encontraram?” No poema ceciliano, o encontro entre o homem e o animal e o ponto em que se reconhecem está dado de duas formas. Por um lado, o ser humano é colocado como um bicho ao lado dos búfalos: “estes meninos quase inumanos”. Em paralelo com essa destituição de humanidade, há a atribuição da divindade: “nesta divina pobreza antiga, / banhando os dóceis, imensos búfalos”. Mais uma vez, existe a perspectiva da não dualidade, isto e aquilo concomitantemente. Ainda que imersos em água viscosa, densa, cheia de folhas, esses meninos guardam suas qualidades de possível transcendência da matéria: “tão desprendidos de peso e tempo!” “Estes meninos como sem nome” emergem, na superfície da água viscosa, como uma flor de lótus.

⁴¹⁴ Expressão utilizada por Bosi para se referir ao poema “Banho dos búfalos” (BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 25).

⁴¹⁵ MEIRELES. Um retrato de Rabindranath Tagore, p. 5.

4.2.4. Os mitos hindus em “Deusa” e “Som da Índia”

Um elemento importante do livro *Poemas escritos na Índia*, assim como da obra de Cecília como um todo, é a presença de mitos na construção de sua poética. Tal articulação já foi pontuada pelos críticos e, principalmente, por Leila Gouvêa. A pesquisadora foi a fundo no diálogo entre os mitos e os poemas de Cecília. Contudo, não foi objetivo de Leila Gouvêa trabalhar com a mitologia hindu, ainda que ela a cite de forma genérica sua participação:

Desde os livros de adolescência e de juventude, a poeta refere ou alude ao legado mitológico grego, latino e asiático em seus poemas. Tal recorrência também na obra madura revelará o acerto de se classificar a sua lírica como uma mitopoética, no sentido de que se serve recorrentemente de imagens, motivos, símbolos e arquétipos míticos em seu processo de metaforização na criação poética.⁴¹⁶

Dentro do que Leila colocou como mitos asiáticos, seria importante enfatizar a mitologia hindu, ao lado da grega, como sendo as fontes mais fecundas de criação literária ceciliana. Como a própria Cecília considerou, ao reconhecer o que mais repercute em sua formação, ela diz lembrar do oriente clássico e dos gregos.⁴¹⁷

Pelo conhecimento que Cecília cultivou, especificamente, sobre a Índia, ao longo de sua vida, é coerente validar a mitologia hindu como sendo uma das pedras angulares na construção do imaginário poético ceciliano.

Em *Poemas escritos na Índia*, as referências à mitologia hindu são frequentes. No poema “Deusa”, por exemplo, o sujeito lírico apresenta o mundo mitológico como a passagem por uma espécie de portal:

Deusa

Todos queremos ver a Deusa.

Venceremos o exaustivo perfume,
a multidão sofredora,
o êxtase de enfermos e devotos,
perdidos, envolvidos,
embebidos neste calor, neste mormaço,
entre abafados colares de flôres inebriantes.

Arde a areia em nossos pés
e o suor desce em franjas pelo nosso rosto.

Entraremos na Mitologia.
Queremos ver a Deusa.

⁴¹⁶ GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 156.

⁴¹⁷ Ver entrevista concedida por Cecília *O Cruzeiro*, em 1955 (MEIRELES. *Obra Poética*, p. LXXVII).

Entre sol e fumaça,
queremos ver Aquela que reina entre os paludes,
a do tenebroso cólera,
a das alastrantes febres.

E ela brilha entre chamas lanceoladas,
com dentes triangulares que ameaçam o mundo.
Balançam-se danças extenuantes, em redor.
Flácidas, pesadas.

Ela resplandece em lugar inviolável,
entre enormes chamas também triangulares:
altos dentes de fogo.

Queremos ver a Deusa.

Estamos todos comprimidos, ofegantes,
promíscuos,
de sinal vermelho na testa,
erguidos nas pontas dos pés.

Todos seremos destruídos por ti,
Deusa!
Somos todos irmãos. Em ti, afinal, irmãos!

Somos agora tristes, dóceis, filiais,
deixando-nos devorar por tua fome,
ó Deusa! ó Morte!

Mas pairamos com asas inolvidáveis
acima de tuas chamas.⁴¹⁸

Entramos no templo e no tempo da mitologia por meio da “Deusa”. E a deusa que Cecília escolhe para nos guiar por entre as paredes do tempo e do templo é a poderosa Kali, aquela que domina a morte. Se retomarmos o conhecimento das *yugas*, a era de Kali, *Kali yuga*, de acordo com a filosofia indiana, é a terrível era dos conflitos, das guerras, dos desentendimentos, ou seja, a nossa era. Kali, como deusa, é o princípio feminino de Shiva. É aquela que destrói os obstáculos para abrir os caminhos do divino. Ela ataca o “demônio”, face a face. Uma das mitologias sobre Kali é a batalha com o demônio Raktabija:

Raktabija, ao ver que todos os seus soldados caíam mortos uns após os outros, resolveu ele mesmo atacar Kali. Ela defendeu-se bravamente, redobrando seus golpes mortíferos, mas, a cada gota de sangue que caía de Raktabija, nasciam mil gigantes, tão vigorosos quanto ele. Para acabar com seu inimigo, Kali teve, então, de beber cada gota de sangue antes que essa caísse no solo. Com esse estratagema, ela conseguiu derrotar Raktabija e destruir o exército de demônios. Após a vitória, Kali começou a dançar com alegria tão selvagem que estremeceu todo o universo. Os deuses, preocupados com os resultados catastróficos que poderiam surgir da dança de Kali, pediram a intervenção de Shiva, para que a acalmasse. Mas ela, em tal sagrado delírio, não percebeu que era seu esposo que se

⁴¹⁸ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 76-77.

aproximava e derrubou-o, dando-lhe morte aparente, dentre inúmeros cadáveres. Ao dar-se conta de seu trágico erro, Kali quietou-se desolada.⁴¹⁹

Assim, Kali é representada com olhos bem abertos, com a língua para fora da boca, pingando sangue, com espadas de fogo formando uma auréola de luz pouco santificada em sua cabeça, “ela brilha entre chamas lanceoladas, / com dentes triangulares que ameaçam o mundo”; carrega um colar de caveira ao redor do pescoço e pisa sobre Shiva morto a seus pés. É ela, “a do tenebroso cólera, / a das alastrantes febres”. E os seres humanos que tentam ver a deusa da morte igualam-se em sua presença: “Todos seremos destruídos por ti, / Deusa! / Somos todos irmãos. Em ti, afinal, irmãos!”. Somos todos *bhai* perante a deusa, irmãos, “dóceis” como os búfalos, deixando-se devorar pela fome de Kali. O fogo rodeia a deusa assim como o lugar onde está o eu poético que a contempla: “embebedos neste calor, neste mormaço / entre abafados colares de flôres inebriantes (...) Arde a areia em nossos pés / e o suor desce em franjas pelo nosso rosto”. Eu lírico e poeta, de alguma forma fundem-se entre o poema e a crônica:

(...) e o templo de Kali, com seus colares de flores e estampas coloridas, no muro da entrada, entre muitos fiéis aglomerados; com a imagem da deusa (de aspecto terrível) iluminada por altas chamas, e o povo a comprimir-se, como magnetizado, na sua adoração.⁴²⁰

O poema não revela o nome de Kali, apenas sugere por meio da descrição da deusa, o que permite incursões semânticas diversas. Já a crônica revela se tratar de um templo de Kali e mantém a mesma atmosfera quente e aglomerada que o poema cultiva. No que tange a escolha dos temas do livro *Poemas escritos na Índia*, é relevante que o aspecto feminino escolhido para constar entre os poemas, seja justamente o de Kali. Não se pode dizer que Cecília transpôs *todas* as experiências que teve na Índia para o livro de poemas. Cecília visitou outros templos, viu outras deusas (assim como nos é dado saber por meio das crônicas e cartas), mas foi Kali a selecionada para habitar as terras brasileiras dentro de *Poemas escritos na Índia*. Pensando no aspecto feminino transformador, renovador e guerreiro que Kali representa, a escolha de Cecília pode ser lida como a mensagem de uma mulher, da escritora Cecília, para seu tempo.

Considerando os dois versos finais do poema: “Mas pairamos com asas inolvidáveis / acima de tuas chamas”, há uma ideia adversativa com relação ao restante do poema. A postura promíscua, dócil, filial da multidão sofredora se modifica sensivelmente quando o verso é

⁴¹⁹ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 172.

⁴²⁰ MEIRELES. *Transparência de Calcutá*, p. 213.

iniciado com a conjunção “mas”. É como se, nesse momento, a voz poética exercitasse aquilo que ela aprendeu da própria mitologia e filosofia que Kali representa, a hindu. De acordo com essa tradição, nós próprios temos os atributos para sermos deuses (relembro os sucessivos Indras cantados pelos Puranas⁴²¹), cada ser é um deus e deusa em potencial: “A essência divina - a única realidade, o Absoluto em si mesmo, nosso mais profundo e supremo Self - reside em si próprio, imersa em seu próprio Vazio sublime, onisciente e onipotente, abrangendo a tudo e a todos”.⁴²² Assim, com “asas inolvidáveis”, pairamos, Kali, “acima de tuas chamas”.

Outro poema que traz a mitologia indiana como cerne do desenvolvimento das imagens poéticas é “Som da Índia”:

SOM DA ÍNDIA

Talvez seja o encantador de serpentes!

Mas nossos olhos não chegam a êsses lugares
de onde vem sua música.

(São uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna,
onde o sonho do mundo apaziguado repousa.)

Mas talvez seja êle.

As serpentes, em redor, suspenderão sua vida,
arreatadas.

(Oh! elevai-nos do chão por onde rastejamos!)

E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva
na aérea música azul que a flauta ondula.

Por um momento, o universo, a vida
podem ser apenas este pequeno som
enigmático

entre a noite imóvel
e o nosso ouvido.⁴²³

Se acaso fosse dito a um leitor com pouca afinidade com a mitologia indiana, que o poema revela, além da figura do encantador de serpentes, a imagem do deus Krishna; seria um tanto quanto complicado encontrar os rastros dessa presença que não está propriamente revelada, mas sugerida no poema por meio da “aérea música azul que a flauta ondula”. Sabendo, entretanto, do diálogo existente entre as crônicas de viagem e os poemas sobre a

⁴²¹ Mito abordado no Capítulo 2.

⁴²² ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 122.

⁴²³ MEIRELES. *Poemas escritos na Índia*, p. 9.

Índia (também sobre a Itália, conforme visto), podemos visitar dois textos que, de certa forma, esclarecem o contexto do poema. São elas: “Adeus, amiga”⁴²⁴ e “Marine drive”.⁴²⁵ Reafirmo, todavia, que a leitura das crônicas, a meu ver, não são imprescindíveis para o entendimento dos poemas, tal é a polissemia peculiar ao campo da poesia. Antes, as crônicas parecem fazer parte de um projeto de difusão da cultura indiana e não da iluminação dos poemas, apesar de, também, proporcioná-la.

Por isso, antes de dialogar com as crônicas em questão, consideremos apenas “Som da Índia”. Há dois eixos simbólicos no poema que dizem respeito a elementos importantes da mitologia hindu: a imagem da serpente e a música. A atmosfera inicial colocada no poema é a de uma música enigmática que a voz lírica não consegue reconhecer a origem: “Mas nossos olhos não chegam a êsses lugares de onde vem a sua música”. Aventa-se, então, a possibilidade de ser a música do encantador de serpentes: “Talvez seja o encantador de serpentes!”. A figura do encantador de serpentes, na cultura indiana, é rodeada de controversas hipóteses: de que as serpentes são quase surdas e se fixam no movimento da flauta e não na melodia da música; ou de que os encantadores as cegam e retiram suas presas para que elas não os ataquem. Independente dos traços autênticos que envolvem essa prática cultural da Índia, ao longo do poema, é a imagem da serpente, em si, que ganha realce: “As serpentes em redor, suspenderão sua vida, arrebatadas. / (Oh! elevai-nos do chão por onde rastejamos!) / E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva”.

Na mitologia hindu, a serpente adquire inúmeros significados. Elas são chamadas de *nagas* e, enleadas à sua imagem, estão atributos tanto infernais⁴²⁶ quanto divinos.⁴²⁷ Com relação aos aspectos divinos, as serpentes são consideradas como seres mágicos que preservam os saberes das ciências antigas e que guardam a energia vital de todas as águas: rios, mares, nascentes, lagoas, poços.⁴²⁸ As serpentes, na iconografia hindu, estão vinculadas a Vishnu. Heinrich Zimmer analisa uma escultura de Vishnu, na qual ele está reclinado sobre as ondulações da serpente cósmica chamada de *Ananta*.

A figura antropomórfica, o ondular da serpente que lhe serve de leito e a água sobre a qual o ofídio flutua, são manifestações trinárias de uma única e imperecível divindade, da substância cósmica e da energia fundamental que habita todas as formas de vida.⁴²⁹

⁴²⁴ MEIRELES. Adeus, amiga, p. 167-171.

⁴²⁵ MEIRELES. Marine Drive, p. 259-261.

⁴²⁶ Ver dois mitos expostos por Aghorananda Saraswati (SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 95-98). Vale lembrar.

⁴²⁷ Oportuno lembrar da serpente *Vasuki* referente ao mito sobre o batimento do mar de leite. Ver Capítulo 2.

⁴²⁸ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 96.

⁴²⁹ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 58.

A serpente é o leito de Vishnu e o deus é amparado em sua cabeça por nove cabeças de uma serpente. Considerando o “grande leito ofídico” de Vishnu, Zimmer vai afirmar a importância e abrangência do símbolo da serpente na iconografia indiana.

Os ombros e a cabeça de Vishnu estão rodeados e protegidos por nove cabeças de serpente com capelos dilatados; sobre suas poderosas ondulações ele descansa. Esse ofídio multicéfalo é o correspondente animal do próprio ser antropomórfico do adormecido. Chamam-no de Infinito (*ananta*), e também de O Remanescente, O Resíduo (*seṣa*). É uma imagem representativa do resíduo posterior à criação depois de a terra, as regiões superiores e as infernais e todos os seus seres terem sido formados com as águas cósmicas do abismo. Os três mundos criados flutuam acima do lençol aquático, equilibrando-se sobre os capelos dilatados. Seṣa é o rei e ancestral de todas as serpentes que rastejam sobre a terra.⁴³⁰

Além da serpente participar da cosmogonia do hinduísmo, Zimmer aponta que a simbologia da serpente é também fundamental para o budismo. Segundo ele,

não existe na Índia, entre o Buddha e os *nāgas*, o antagonismo que estamos habituados a ver, no simbolismo ocidental, entre o Salvador e a serpente. Na visão budista todos os espíritos da natureza e deuses supremos regozijam-se com a aparição do redentor encarnado, e a serpente, na qualidade de principal personificação das águas da vida terrestre, não constitui exceção.⁴³¹

De acordo com Zimmer, o budismo não representou uma negação do hinduísmo, mantendo em sua doutrina princípios fundamentais hindus como *moksa* e *nirvana*. Ele considera o budismo como uma reformulação e não uma refutação.⁴³² Para a estruturação do budismo, – que se deu a partir da iluminação (*moksa*) de Gautama Sidarta –, o Buda, na mitologia fundante do budismo, a serpente também está representada. Segundo Zimmer, após sua iluminação, o Buda meditou durante 21 dias consecutivos, embaixo de 3 árvores distintas, 7 dias em cada uma: a árvore Bodhi, “Árvore da Iluminação”; a figueira, “Árvore do Pastor”, e, por fim, a terceira árvore que recebeu o nome de “Árvore Mucalinda, o Rei-Serpente”. Conta a lenda que:

Mucalinda, uma serpente prodigiosa, vivia numa cavidade do chão, entre as raízes. Percebeu, assim que Buddha mergulhou em sua bem-aventurança, que uma grande nuvem de tempestade começava a adensar-se, embora não estivessem na estação chuvosa. Sem ruído, saiu no mesmo instante de sua morada escura e envolveu sete

⁴³⁰ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 59.

⁴³¹ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 61.

⁴³² Ainda que este estudo não tenha tido o objetivo de entabular um diálogo com o budismo para analisar a obra de Cecília Meireles, com relação à simbologia da serpente, considere oportuno abordar as afinidades entre budismo e hinduísmo.

vezes, nas espirais de seu corpo, o corpo santo do Iluminado; sob o diâmetro do gigantesco capelo dilatado abrigou, como sob um guarda-chuva, a cabeça sagrada. Por sete dias choveu e soprou vento frio, mas Buddha permaneceu em meditação. No sétimo, dispersou-se a tempestade extemporânea. Mucalinda despiu-se de suas espirais, transformando-se num jovem de nobre aparência e, levando à testa as mãos unidas, inclinou-se para adorar o salvador do mundo.⁴³³

É curioso notar que ambas as imagens de Vishnu e Buda aparecem com suas cabeças protegidas por uma serpente, no ponto central do topo da cabeça, por onde, segundo a tradição tanto budista quanto hindu, se dá a iluminação. No que se refere ao processo físico de *moksa*, segundo Saraswati, o simbolismo da serpente também está relacionado com o Tantra:

O simbolismo da serpente está relacionado ao conceito tântrico (linha filosófica comportamental com características matrilineares) concernente à libertação ou iluminação, pelo despertar da energia de Kundalini, a qual estaria dormente em todos os seres humanos. Segundo esse conceito, Kundalini é descrita como uma serpente adormecida, enrolada três voltas e meia em torno do Swayambhu Lingam (localizado em um ponto energético na base da coluna - Muladhara Chakra) e com a sua boca voltada para cima, obstruindo a entrada para a Nadi Sushumna (o canal sutil por onde flui a energia responsável pela iluminação).⁴³⁴

A energia da Kundalini, segundo essa vertente, é a energia vital dos seres humanos que, uma vez liberada, permitem-nos a união com a energia cósmica. A kundalini está dormente na base da coluna e, ao liberar-se, sobe em espiral, serpenteando ao longo de toda a espinha dorsal até atingir o ponto máximo, o topo da cabeça, denominado *sahasrara chakra*, por onde se dá liberação de nossa energia interna em comunhão com a energia cósmica, que são da mesma matéria.

Retomando, assim, “Som da Índia”, percebe-se que o simbolismo da serpente para a tradição indiana não é ignorado no poema. O lugar originário da música que é ouvida, mas onde os olhos do sujeito lírico não podem chegar, é descrito como “uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna, onde o sonho do mundo apaziguado repousa”. Esses lugares “de rio” e “de pedra noturna” podem ser os recônditos das serpentes, guardiãs das águas, habitantes de fendas, de pedras. Os “lugares de luar” relacionam-se também com as águas, pois a lua é a controladora de todos os movimentos aquáticos: “O calor terrível e calcinante do sol é visto na Índia como um poder mortal. A lua, ao contrário, por trazer o orvalho refrescante, é morada e fonte da vida. Ela controla as águas”.⁴³⁵ Além disso, o lugar “onde o sonho apaziguado repousa” pode remeter a Vishnu em seu sagrado descanso, no leito ofídico, conforme mencionado. O verbo repousar tem força nesse sentido. A imagem de Vishnu

⁴³³ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 62.

⁴³⁴ SARASWATI. *Mitologia hindu*, p. 96.

⁴³⁵ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 57.

repousando sobre uma serpente é fecunda como imagética desse lugar de luar de onde vem a música. Explorando a descrição da imagem de Vishnu sobre *Ananta*, Zimmer afirma: “Numa postura graciosa e relaxada reclina-se o deus sonolento, como que absorvido no sonho do universo existente em seu interior”.⁴³⁶ E o poema adentra mais fundo na simbologia da serpente nos versos: “As serpentes, em redor, suspenderão sua vida, arrebatadas. / (Oh, elevai-nos do chão por onde rastejamos!)”. É importante fazer uma ressalva para a concordância do primeiro verso. Pela estrutura: “As serpentes, em redor, suspenderão *sua vida*, arrebatadas”, a locução “sua vida”, pela concordância nominal, refere-se à vida do encantador de serpentes. Observa-se, assim, uma inversão da imagem comum da Índia que é a do encantador elevando as serpentes por meio de sua música ou movimento. Não há, dessa forma, uma referência ao gesto cotidiano do encantador, há, nesse verso, a reminiscência do poder mágico das serpentes de trazerem consigo o “resíduo”⁴³⁷ da sabedoria suprema e, por isso, poderem elevar a vida dos seres humanos. Reforçando, então, a inversão dos seres sendo elevados pelo conhecimento da serpente: “(Oh, elevai-nos do chão por onde rastejamos!)”. E, finalmente, o símbolo da serpente se revela como acesso ao princípio hindu de *moksa*, da libertação: “E muito longe nosso pensamento em serpentes se eleva”. O pensamento para a tradição hindu não tem o caráter de racionalidade que ele pode adquirir no Ocidente. A partir da visão do desenvolvimento espiritual, no hinduísmo, o pensamento está vinculado à atividade mais sublime dos seres humanos. Ele é intrínseco ao *jnana marga*, o caminho do conhecimento que leva à libertação espiritual.⁴³⁸ E, considerando a subida da kundalini, de maneira serpenteada, espiralada, pela coluna vertebral, como uma elevação da energia vital para a aquisição do conhecimento espiritual supremo, entendemos que o pensamento sutil e sublime se eleva na forma de serpentes, exatamente como descrito pelo verso: “nosso pensamento em serpentes se eleva”.

Outro elemento importante da tradição hindu colocado no poema é a música. Inicialmente, ela aparece vinculada ao encantador de serpentes que toca sua flauta. Ao longo do poema, podemos construir dois níveis de significação para a música que, no poema, funciona como um elo de ligação entre o mundo material e o espiritual. De forma mais aparente, a música remete a uma cena cotidiana (a do encantador tocando sua flauta para levantar a serpente). A partir dessa imagem que encontra um referencial no mundo manifesto,

⁴³⁶ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 58.

⁴³⁷ Lembrar de Seşa como “o rei ancestral de todas as serpentes que rastejam sobre a terra”, possibilitando, assim, que as serpentes tragam consigo o conhecimento ancestral da formação do universo (ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 59).

⁴³⁸ Ver Capítulo 2 referente aos três caminhos (*margas*) do hinduísmo.

das coisas visíveis, os versos vão se adensando de forma que a música seja apresentada como som (haja visto o título “Som da Índia”) e o tocador de flautas seja sublimado para a imagem de Krishna. Existe, no poema, um movimento de rarefação das referências do mundo material; tal rarefação pode ser percebida, conforme visto, com a imagem da serpente que, partindo da referência a um evento cultural e cotidiano, como o do encantador de serpentes, atribui a elas o caráter simbólico de veículo do conhecimento espiritual. Esse movimento de sublimação⁴³⁹ ou, para utilizar um termo caro à tradição hindu, de transcendência, está presente em grande parte dos poemas. Diria, talvez, que ele está presente em todos os poemas e funciona, na união de forma e conteúdo, como um método de apresentação daquela tradição, uma vez que a tradição hindu é toda pautada na busca pelo conhecimento espiritual ou transcendental.

Assim, pelo encantador de serpentes, chegamos a um outro tocador de flauta, Krishna, e à sua “aérea música azul” e, por meio da música de flauta do encantador chegamos a um “pequeno som / enigmático”; o *Om*.

De acordo com Selma Vieira Velho,

O *Mandukya Upanishad* é notável pela sua teoria dos quatro estados da consciência em relação ao AUM ou OM. A sílaba OM é explicada como o passado, o presente e o futuro. Tudo quanto transcende o tempo é OM. O universo inteiro é OM. Brahman é OM. Tudo Brahman, a grande Alma Universal. A própria alma é Brahman. A alma humana apresenta quatro estados de consciência, a saber: o estado consciente ou animado, o estado subconsciente, do sonho ou adormecido, o estado inconsciente ou do sono profundo, e o estado superconsciente ou de êxtase que é considerado como o único real. O estado consciente é exteriormente perceptível, sacia-se no grosseiro e é comum a todos os homens. O estado do sonho é interiormente perceptível, sacia-se no subtil e classifica-se como brilhante. Quando o homem entra no estado do sono profundo ou inconsciente, ele não sonha nem deseja. É nesse estado que a unidade Transcendental se envolve em si mesma e a alma humana goza de puro encanto, e no processo, torna-se a porta pela qual ela própria vislumbra o Senhor a Sapiência. No estado do êxtase, o íntimo da alma e o ventre do Universo fundem-se naquele que não é perceptível nem interiormente nem exteriormente, nem nos dois conjuntamente, nem é a sapiência nem está desprovido dela. Aquele que é invisível, incomunicável, e incompreensível, une-se à alma quando ela chega ao fim do seu desenvolvimento, porque alcançou já a grande Alma Universal que é o fim de toda a sabedoria.⁴⁴⁰

E o “Mandukya Upanishad” vai dizer:

A vida do homem é dividida entre o estado de vigília, o sonho e o sono sem sonhos. Porém, transcendendo esses três estados, encontra-se a visão superconsciente – denominada simplesmente O Quarto (...)

⁴³⁹ Vale notar a pontuação de Alfredo Bosi sobre o assunto; segundo ele, “o processo de sublimação percorre o livro inteiro” (BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 25).

⁴⁴⁰ VELHO. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, p.117-118.

A sílaba OM, que é o imperecível Brahman, é o Universo. Seja o que for que já tenha existido, seja o que for que exista, seja o que for que vá existir daqui para diante, é OM. E seja o que for que transcenda o passado, o presente e o futuro, também é OM.

Tudo o que vemos exteriormente é Brahman. Esse Eu que está no interior é Brahman.

Esse Eu, que é uma coisa só com o OM, possui três aspectos, e, além desses três, diferente deles e indefinível – O Quarto.⁴⁴¹

O *OM* é a vibração de Brahman. É o próprio Brahman. É a música cósmica universal. O poema de Cecília adentra esse ambiente quando anuncia que o pensamento em serpentes se eleva, dali em diante, o som não é mais uma música e, sim, “este pequeno som enigmático” que pode englobar o universo, a vida, tudo: “Por um momento, o universo, a vida / podem ser apenas este pequeno som enigmático”. E esse som enigmático tem suas raízes na tradição hindu. É na Índia que foi nomeado o *Om*, é de lá que vem o conhecimento acerca deste som, o “Som da Índia”, o “*Om* da Índia”.

A articulação feita da passagem da música para o *Om* tem como eixo a imagem sugerida de Krishna. E essa sugestão pode se verificar por dois motivos: Krishna é o deus que toca flauta e atrai seguidoras (especialmente filhas e esposas dos pastores), ele toca a flauta do amor.⁴⁴² Na iconografia indiana, ele é concebido como um deus azul, azul escuro ou negro.⁴⁴³ Krishna é um dos avatares de Vishnu e a Krishna coube a importante tarefa de revelar a verdade suprema, sendo o conselheiro e cocheiro de Arjuna, guerreiro e protagonista da batalha narrada no episódio do *Mahabharata*, a *Bhagavad Gita*. Sobre a guerra narrada no Mahabharata e a vinculação de Vishnu a Krishna na Bhagavad Gita, Zimmer vai dizer:

Conta a grande epopéia que uma aposta astuciosa fez com que perdessem (os Pandavas) o reino para os Kauravas, seus primos. Na luta travada para retomá-lo foram auxiliados pelo próprio Deus Supremo, Visnu. Este tomou a forma humana de Krsna, conselheiro, cocheiro e aliado dos pandavas, a cujo líder, Arjuna, revelou, antes do início da batalha final, a verdade sagrada da Bhagavad Gita.⁴⁴⁴

Enquanto Vishnu ecoa no início do poema, por meio das serpentes e do lugar de sonho, “onde o mundo apaziguado repousa”, Krishna, como um “descendente” de Vishnu, ecoa ao final.

Assim, na transcendência do momento efêmero, vinculado à música do encantador de serpentes para o momento eterno, vinculado à imagem de Krishna e ao *Om*, temos a conjunção “talvez”, que é significativa para permitir a brecha do vislumbre do eterno no

⁴⁴¹ SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER (trad.). Mandukya Upanishad, p. 67.

⁴⁴² SARASWATI. *Mitologia Hindu*, p. 139.

⁴⁴³ DICIONÁRIO DE SÂNSCRITO. *Om*, p. 964.

⁴⁴⁴ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 58.

efêmero: “*Talvez* seja o encantador de serpentes! (...) / Mas *talvez* seja ele”. A possibilidade de ser ou não o encantador de serpentes abre a dúvida. E, por esse vão, é possível estabelecer-se os dois mundos: o material e o sutil, o efêmero e o eterno, o factual e o tradicional. Não em oposição um ao outro, mas um sendo o veículo até o outro. Um patente e o outro latente. De um ao outro existe um caminho que não é linear, mas sim, espiralado, serpenteado. Do encantador até Krishna existe o conhecimento da serpente. Quando se chega a ele, ao flautista sutil, tudo se funde, “o universo, a vida”. E esses dois mundos entranhados um no outro são colocados nos dois polos como “a noite imóvel” (o eterno) e “o nosso ouvido” (o efêmero). Entre um e outro, fundindo um ao outro, há o som, o om.

Em uma de suas crônicas, fortemente poética, Cecília narra esse preciso e precioso momento em que um passeio noturno pode evocar a memória ancestral e mítica e revelar um estado espiritual que transcende o momento efêmero da experiência. A crônica “Adeus, amiga” é especialmente tocante porque sua temática é a despedida de Cecília a uma amiga (de quem não é revelada a identidade). O método de construção da crônica elege a frase “Adeus, amiga” quase como um refrão, que é repetido de parágrafo a parágrafo e, em cada um deles, um evento, um passeio, um encontro ou uma situação é descrita com relação à passagem das duas amigas por Bombaim. Amigas que, antes de lá estarem, eram desconhecidas:

Adeus, amiga: não esqueceremos este encontro inesperado, em terra tão distante. Os que creem na sucessão das vidas saberão explicar por que viemos ter aqui, e, sem antecedentes nem apresentações, desconhecendo-nos completamente, andamos uma ao lado da outra pelos mesmos caminhos, vendo os mesmos espetáculos, provando a mesma comida, fazendo as mesmas perguntas e reflexões.⁴⁴⁵

E assim a crônica segue com o adeus à amiga. E, como que guardando a melhor parte para o final, nos últimos parágrafos, Cecília se despede:

Adeus, amiga: verei as nossas pequenas figuras, na noite larga a passear de *gare*, a pequena carruagem de um cavalo, vagarosa e sobrenatural. Um cocheiro antiquíssimo, com a cabeça muito enrolada num enorme turbante, a mover de vez em quando o chicote, com um ar de quem não se atreve a bater no animal, seu companheiro de trabalho e de vida. Não dizíamos nada: a carruagem rolava na noite adormecida, o rosto do cocheiro, escuro e silencioso, perdia-se na sombra do turbante e da manta que lhe envolvia os ombros. Rolava a carruagem. Cavalo, cocheiro, tu eu, estaríamos acordados, ou dormindo? Vivos ou mortos? E quem éramos, com certeza, fora do nosso nome, do nosso passaporte, das relações que ao longe conservávamos — tão longe, além de tantos mares e montanhas...?

Adeus, amiga: não esquecerei, sobretudo, a pequena música de flauta, pura como um fio de perfume, que começou a subir, muito leve, muito doce, de algum lugar que não víamos. Era um encantador de serpentes? Era um poeta, na solidão, compondo seu monólogo, sob as estrelas? Olhávamos, olhávamos, e não distinguíamos nada. O

⁴⁴⁵ MEIRELES. Adeus, amiga, p. 167.

cavalo sonolento devia também ouvir aquela vaga melodia. E o cheiro devia saber alguma coisa. Mas não perguntamos. E eu pensava que era Krishna, o deus do Amor, todo azul como safira que longe chamava, misticamente, as almas enamoradas.

Adeus, amiga: parto amanhã para Nova Delhi.⁴⁴⁶

A própria vivência numa carruagem na Índia, com um cocheiro antiquíssimo nas rédeas, faz lembrar a imagem de Krishna como cocheiro de Arjuna. “Adeus, amiga” foi publicada em 11 de outubro de 1953. Anos mais tarde, já com a morte se avizinando, em 28 de janeiro de 1964, Cecília rememora esse acontecimento em outra crônica, “Marine Drive”:

Marine Drive. Aquele mormaço pelo céu, pelas paredes, pelo chão. Dentro de casa, os ventiladores rodando quase inutilmente. Aquele torpor que talvez inutilize para a atividade física, mas abre campos largos para a imaginação. O informante malicioso que diz: “Em Bombaim, apenas três estações: *warm, warmer and warmest.*” Sim, faz muito calor. Até o grande relógio parece que anda mais devagar. Não há um sopro de brisa. E as águas do mar não consolam a vista, pois bem se vê que dever estar muito cálidas, cheias de faíscas, de reflexos, de vibrações de fogo.

No entanto, à noite, Marine Drive transforma-se. Passeia-se num carro descoberto, com um cocheiro sonolento – e na verdade é como se não se estivesse passeando, mas apenas sonhando que se passeava. De um lado e de outro, tudo deserto. O carrinho vai rodando e, de ponta a ponta, tudo deserto, também. Deserto e claro: o chão, as fachadas dos edifícios, a amurada que alonga a sua curva emoldurando o mar. Agora, não mais a cor do coral e do ouro das manhãs de sol, mas a brancura do luar polvilhando de prata o caminho, as casas e o arabesco das ondas inquietas.

Com esse rodar do carrinho por dentro da silenciosa brancura; com esse ritmo do cavalinho a trabalhar tão tarde, na noite; com o vulto do cocheiro imóvel; com os amigos calados, deixando-se ir, o passeio noturno já transcende os limites de Marine Drive; como no drama de Kalidás, vamos subindo do chão, vamos ascendendo pelos ares, vamos perdendo a nossa identidade terrena e adquirindo uma natureza mais sutil. Somos os viajantes de uma noite sobrenatural, branca e transparente; vamos em direção às estrelas, e das casas todas fechadas ninguém assiste à nossa evasão.

Essas casas, são, na verdade, edifícios de vários andares, de arquitetura sóbria, alinhados, que a claridade do luar transforma numa alta e longa muralha branca. Embora fechados, ainda se nota, em alguns, leves pontos de iluminação. E desses incertos lugares vem aos nossos ouvidos um som de música oriental, muito plangente, que paira suspensa na noite como o perfume nos jardins.

Oh! o interminável passeio por Marine Drive! Bombaim, cidade tumultuosa, de multidões apressadas, oferece-nos este momento único de solidão e silêncio, esta avenida de sonho atravessada por um simples carrinho onde quatro pessoas extasiadas se deixam conduzir tranquilamente, sem obrigação de chegar a lugar nenhum.

Mas um outro som se levanta, agora muito mais próximo: o de uma flauta rústica, de música indecisa, inventada lentamente, nota a nota, numa delicada experiência. De onde vem essa música, tão doce de ouvir porque se sente que está sendo criada com amor, por uma necessidade veemente de expressão, sofrimento que poderia ser grito, mas que se transforma em suspiro e cadência e melodia...

A música vem do lado do mar: vem das pedras do enrocamento. Ali, a beira da água, onde a espuma também reduz a um sussurro a larga voz das ondas, o músico invisível está modelando os sons de uma obscura flauta para contar à noite, ao céu, à solidão os segredos da sua vida. Até muito longe nos acompanha a vaga melodia que poderia ser a linguagem de qualquer um de nós. Cabem dentro dela nossas

⁴⁴⁶ MEIRELES. Adeus, amiga, p. 170-171.

lembranças, nossas perguntas, nossas saudades. E o carrinho vai rodando cada vez mais leve, como por cima da música.⁴⁴⁷

Finalmente, sem nenhuma pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de leitura e produção de sentido que o livro *Poemas escritos na Índia* suscita, penso ter ressaltado algumas linhas mestras por onde seria possível seguir na busca de aproximação com um texto com tal refinamento, a saber: as crônicas como um caminho de iluminação para os poemas, de diálogo e não de imprescindibilidade; a importância de Sarojini Naidu para o conjunto dos poemas; o olhar empático para com diferentes costumes, paisagens e, principalmente, o olhar que humaniza os seres; o diálogo entre a modernidade e a tradição; a presença da mitologia nas imagens poéticas; e a filosofia milenar hindu que permeia o conjunto de poemas.

Para fechar essa apreciação de *Poemas escritos na Índia*, transcrevo o poema II de Cânticos, livro escrito, provavelmente, em 1927, décadas antes de 1953. Será possível perceber as sementes filosóficas hindus anunciadas pela jovem escritora na década de 20. Em 1953, o *Poemas escritos na Índia* ganha corpo, dá forma aos pensamentos filosóficos que já estavam anunciados desde o princípio:

II

Não sejas o de hoje.
Não suspires por ontens...
Não queiras ser o de amanhã.
Faze-te sem limites no tempo.
Vê a tua vida em todas as origens.
Em todas as existências.
Em todas as mortes.
E sabe que serás assim para sempre.
Não queiras marcar a tua passagem.
Ela prossegue:
É a passagem que se continua.
É a tua eternidade...
É a eternidade.
És tu.

Está colocado, nesse breve poema, algumas das questões que foram abordadas ao longo das análises de *Poemas escritos na Índia*: a vida como passagem e a passagem como a única permanência; a fusão de passado, presente e futuro; a prevalência da eternidade e, por fim, o verso que bem poderia ser complementado: És tu, Svetaketu.

⁴⁴⁷ MEIRELES. *Marine Drive*, p. 259-261.

CAPÍTULO 5

Modernismos

*Senhora, temos a agradecer-lhe o tom poético que emprestastes ao nosso prosaico processo.*⁴⁴⁸

5.1 Uma lírica no auge do modernismo: o curso Técnica e Crítica Literárias em diálogo com o modernismo brasileiro

O capítulo que ora se inicia pretende expandir e, ao mesmo tempo, fechar (não encerrar) algumas reflexões que já foram apontadas ao longo desta tese. A perspectiva fundamental pela qual abordo a obra de Cecília Meireles é de que os esforços para tentar “incluir” Cecília no modernismo e justificar a sua modernidade dentro de seu tempo só será plenamente válida se estremecermos as bases que consideramos sólidas para o modernismo brasileiro, a saber: uma base alavancada pelas ideias que tem como ícone o pensador e escritor Mário de Andrade e o modo de entender o nacionalismo. Enquanto tentarmos ajustar a obra de Cecília para que se encaixe no modernismo, deixamos de considerar, necessariamente, uma parte importante (a meu ver, primordial) de sua obra: as relações que essa obra estabelece com o pensamento tradicional, especialmente, com a Índia. Se considerarmos o conhecimento de Cecília com relação à tradição hindu e, ainda assim, tentarmos dialogar com o modernismo, digamos, “convencional” brasileiro, haverá choque, não propriamente um diálogo. É porque o que Cecília Meireles traz como bagagem e o que ela propõe com a literatura que construiu impele os leitores e os críticos a fazerem um deslocamento; considerarem uma outra forma de ver o nacional, pautado na ideia de universalismo não de sectarismo; dedicarem-se ao estudo de uma mitologia que não se limita à Grécia (mas, a inclui); aceitarem um modo de construir poesia que não seja apenas aquele pautado na desconstrução das regularidades, ou mesmo, da tradição. Por isso, a relação com a Índia não é apenas importante para ler a obra de Cecília Meireles; ela é importante para que a obra cecilianiana possa se lançar, como lhe é cabido, como um paradigma de expansão do movimento modernista brasileiro. O que essa obra propõe, a meu ver, é uma outra via de pensar a educação, a literatura e, porque não dizer, a sociedade brasileira. E essa via se firma

⁴⁴⁸ Frase dita à Sarojini Naidu e transcrita na conferência sobre a poeta indiana por Cecília Meireles. Cecília explica o seguinte contexto: “Sua palavra, luminosa, cálida, sincera, brilha na oratória como na poesia. Os próprios ingleses são sensíveis a êsse encantamento: lord Selboune disse-lhe certa vez: ‘Senhora, temos a agradecer-lhe o tom poético que emprestastes ao nosso prosaico processo’ (MEIRELES. O Rouxinol da Índia, p. 12). Considerei que essa declaração também se adequava à Cecília Meireles, dada sua obra carregada de lirismo no contexto do modernismo brasileiro.

por meio da compreensão do outro, da recepção do outro ao invés da deglutição do outro, para utilizar o emblema antropofágico do modernismo marioandradino, talvez, mais propriamente, oswaldiano.

Assim, proponho que o modernismo brasileiro (único), possa ser modernismos do Brasil e, dessa forma, as vozes que surgiram nesse momento possam dialogar por meio do nosso olhar contemporâneo. Modernismos do Brasil pode requerer suas raízes, quem sabe, nos *darshanas*, os pontos de vista do hinduísmo que foram, de tempos em tempos, abarcando as diferentes visões surgidas sobre um mesmo assunto, naquele caso, a especulação sobre Deus. Sabemos que não foi apenas ingênua essa recepção dos *darshanas*, foi, antes, uma forma de sobrevivência dessa religião filosófica. De toda forma, essa concepção de pontos de vista, que não se trata, é importante ressaltar, de pontos de vista individuais, se transpostas para o campo cultural, educacional e literário, pode sugerir uma postura social bastante diferenciada daquela cultivada sobre o modernismo brasileiro e, de forma geral, pode sugerir uma postura mais fraterna dos seres humanos em relação uns com os outros. Esse modo de pensar os relacionamentos humanos (que inclui pensar sobre a história, literatura, educação e tudo o que integra os seres entre si), a partir da reflexão sobre os *darshanas*, não me parece deter-se apenas no século XX, dentro do campo literário. Como temos visto, atualmente, no campo político, a posição de dualidade elevada, talvez, a seu ponto máximo, pode ter muito a ganhar com pensamentos da natureza daqueles que propôs Cecília Meireles.

Com o intuito de compreendermos um pouco melhor o pensamento ceciliano acerca, nesse caso, da literatura, considero o conhecimento sobre o curso intitulado *Técnica e Crítica Literárias*⁴⁴⁹ que a professora Cecília ministrou em 1937, na Universidade do Distrito Federal, como um marco para sedimentar as propostas que ficaram, mais ou menos, explícitas por meio de seus escritos.

As aulas a que tive acesso iniciam-se em 28 de junho de 1937 e terminam em 29 de novembro de 1937. Elas foram estenografadas pela aluna Vera Teixeira, sem revisão da professora. Pela leitura do conjunto, nota-se que há aulas que não foram registradas pela aluna; de toda forma, a maior parte delas está transcrita e vale ressaltar que, ainda que o documento não tenha sido revisto pela professora, pelo seu conteúdo, percebe-se ampla

⁴⁴⁹ Documento constante do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O curso foi estenografado pela aluna Vera Teixeira, sem revisão da professora Cecília Meireles. As aulas chegaram até minhas mãos por meio da generosa partilha do pesquisador e amigo Denilson de Cássio Silva, que é doutorando em História, pela UFMG, e estuda a obra de Cecília Meireles no que tange ao humanismo e à política, em sentido amplo. Sua tese de doutorado, em vias de finalização. Ao longo de alguns anos, a interlocução com o pesquisador agregou valor e conhecimento ao meu trabalho e, por isso, lhe sou muito grata. Ver: MEIRELES. Técnica e Crítica literárias.

coerência com as propostas de Cecília Meireles. Ainda, há dois detalhes que possibilitam inferir que as aulas foram anotadas com rigor: o primeiro é que quando as aulas se referem à filosofia e mitologia indianas, como os *Vedas*, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, há vacilações na ortografia dos nomes próprios. Ora a aluna escreve corretamente, ora com algum erro. O conteúdo, no entanto, é exato. Isso demonstra um caminho da aprendiz ao acercar-se, provavelmente, de um assunto desconhecido, como devia ser a tradição antiga hindu em 1937 (e ainda o é, em certa medida). O segundo ponto merecedor de nota é que, de todas as aulas, só há um único comentário pessoal por meio da professora Cecília Meireles. Ao explicar sobre o homem primitivo e apontar uma característica desse povo de acreditar nas coisas “que não estão vendo”, Cecília relata que

quando era pequena, acreditava no lobis-homem (*sic*). Sabia que quem tivesse 7 filhos devia mandar o primeiro batisar (*sic*) o último porque senão este virava lobis-homem (*sic*). Sabia que era um homem magro, amarelo, que às sextas-feiras desaparecia de casa e virava animal, para comer as crianças que não dormiam cedo. Si (*sic*) alguém fizesse nesse homem, assim transformado, um golpe de que deitasse sangue estava acabado o encanto.⁴⁵⁰

O lobisomem que *viveu* na fantasia da criança Cecília Meireles deve mesmo ter sobrevivido no imaginário da poeta adulta, pois, é ao lobisomem que ela atribui a capacidade de interditar o trânsito de seu livro *Poemas escritos na Índia* até as mãos do amigo Côrtes-Rodrigues.⁴⁵¹ Afora este breve comentário anotado pela aluna, todo o conteúdo do curso é estritamente objetivo e coerente com os estudos que se têm sobre os assuntos abordados, trazendo, inclusive, em algumas aulas, a bibliografia dos livros de base. Assim, considerarei essas notas como válidas e cita-las-ei adiante como sendo a transmissão do conhecimento de Cecília Meireles, que, pelo que se verifica, com apenas 36 anos, cultivava um conhecimento sólido das grandes tradições filosóficas, religiosas e literárias do mundo, conforme veremos adiante. Leila Gouvêa tece alguns comentários gerais sobre curso apresentado por Cecília e qualifica, acertadamente, a aluna Vera Teixeira como “presciente”, uma vez que, em 1937, Cecília já trilhava a carreira de professora e jornalista, mas ainda não havia se estabelecido como a poeta que viria a ser reconhecida após o ano de 1938, quando recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras e com ele, a notoriedade que iria cultivar ao longo da vida.

Para abordar o tema da técnica e da crítica literárias, Cecília vai visitar os mais remotos tempos do “homem primitivo” e de seus costumes, mostrando, muitas vezes,

⁴⁵⁰ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 4 ago. 1937.

⁴⁵¹ Menção à carta de 8 de fevereiro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues, citada no Capítulo 4 (MEIRELES, Carta de 8 de fevereiro de 1962 a Armando Côrtes-Rodrigues).

similaridades entre o homem desse longínquo passado e o homem moderno. Nas primeiras aulas, Cecília apresenta como o homem primitivo se identificava com o clã ou com o grupo e não havia a noção de indivíduo que hoje, até certo ponto, nos identifica enquanto sujeitos.⁴⁵²

Essa confusão que o primitivo tem acerca de si mesmo é compreendida: o primitivo não vive no mundo individualizado (*sic*), vive em sociedade, formando o grupo ou o clan e essa coesão dos elementos do clan, formando um corpo único, é a determinante de todos aqueles fatos que consideramos da última vez, de todo o comportamento do indivíduo em relação aos totens e tabús. Sempre que no clan um indivíduo parece diferente dos outros há a supressão desse indivíduo. o que se observa até hoje em relação aos estrangeiros, que veem atingir nossa solidariedade de grupo ou de nação. Aquele que se mostra diferente ou é um revoltado e convém exterminá-lo porque ele vai atrapalhar a boa marcha do grupo, o equilíbrio social, ou é um homem capaz de dissolver a sociedade, retirando elementos para formar uma outra, de acordo com as suas idéias. A necessidade de manter ligados os homens do grupo determina medidas capazes de os igualar. Essas medidas chegam a tal ponto que falar com um homem de um grupo é falar com todos.⁴⁵³

E, nesse sentido de necessidade de ligação do grupo, Cecília coloca o ritual como elemento de fusão e aborda alguns rituais atuais, como o batismo, como tendo um vínculo com a sociedade primitiva. Também a comunhão católica é vista dessa forma:

Essa necessidade de manter a consciência do clan (*sic*) por intermédio do ritual vai chegar à própria transfiguração do tabú (*sic*), atingindo ao sacrificio do totem (*sic*), em circunstâncias especiais, perfeitamente idênticas à atual comunhão. Na comunhão dos católicos os iniciados recebem, sob espécie de pão, o corpo de Cristo. Vamos considerar cientificamente e aceitar Cristo como totem (*sic*) do grupo. A identificação se faz, portanto, pela comunhão. Vemos o totem (*sic*) determinando no grupo o tabú (*sic*).⁴⁵⁴

Ainda sobre a questão da identificação do indivíduo com o conjunto, Cecília aborda que havia diferenças entre os indivíduos, mas que elas eram concentradas em um indivíduo eleito como líder, ou mesmo, como no caso da Índia, na divisão das castas, conforme já vimos anteriormente:

Na Índia primitiva, por exemplo, eram considerados filhos da cabeça de Brahma os intelectuais ao passo que os guerreiros provinham dos braços e os shudras, os

⁴⁵² Das leituras de base, ela menciona Oswald Spengler (*El hombre y la tecnica e Decadencia do Ocidente*), Levy Bruhl (*L'âme primitive, Les fonctions mentales de la société inferieure, La mentalité primitive*), Henri Bergson (*L'énergie spirituelle*) e Henry Delacroix (*Le langage et la pensée*). MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 28 jun. 1937.

⁴⁵³ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 28 jun. 1937

⁴⁵⁴ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 2 jul. 1937. Percebo que o pensamento inicial colocado por Cecília pode fazer ressoar, também, a obra freudiana *Totem e Tabu*; e, mais adiante, na aula de 19 de julho de 1937, ela cita Freud, em outro contexto, o que nos leva a saber que Freud fazia parte de suas leituras para compreender seu tempo (MEIRELES: aula de 19 jul. 1937). Vale lembrar que Freud foi amplamente lido pelos modernistas, que o “apresentaram” ao Brasil por meio de sua arte.

últimos, aqueles que nasciam para servir, dos pés. Um toten (*sic*), si (*sic*) pode explicar as diferenças sociais e a noção de casta, pode perfeitamente existir dentro dessa necessidade de coesão social. A noção de casta assim compreendida conforma o indivíduo com o meio, ao mesmo tempo que a ressurreição lhe dá a possibilidade de, numa nova vida, provir da parte mais nobre de Brahma.⁴⁵⁵

Esse conhecimento acerca das castas foi também registrado por Cecília na biografia sobre Gandhi, conforme vimos no Capítulo 2 desta tese. É importante notar que nesse trecho transcrito da aula, mais do que no texto sobre Gandhi, fica perceptível a relativização sobre as castas que Cecília propõe ao olhar para a sociedade indiana, considerando o caminho histórico trilhado por aquele povo.

A professora menciona, também, a presença do elemento mágico como forma de explicação daquilo que não podia ser compreendido de outra forma pela sociedade primitiva. Desse modo, ela analisa por exemplo, a questão da sombra e menciona que os intocáveis, na Índia, trazem resquícios das concepções antigas:

A propósito da sombra, por exemplo, do seu poder mágico e da representação mística temos, até hoje, sobrevivências. Outrora a sombra do homem, tocando certos objetos considerados sagrados, poderia acarretar a morte desse homem. Ainda hoje os párias, na Índia, não podem passar senão além dos limites da sombra projetada pelos templos.⁴⁵⁶

As aulas vão aprofundando nas sociedades tradicionais e, gradativamente, vão abordando a questão dos mitos e textos até chegar à literatura. São contemplados os mitos heroicos, sagrados, os contos maravilhosos e populares, fábulas e outras formas de texto que já apresentam elementos literários até chegar à concepção de literatura que se do tempo moderno. Para que possamos, no estudo desta tese, compreender um pouco da concepção de literatura que Cecília Meireles cultivava, apontarei alguns elementos que considere importantes para que seja possível entabular um diálogo entre as ideias de Cecília Meireles e alguns de seus pares modernistas. Além disso, porque o *Curso de Técnica e Crítica Literárias* traz informações ricas sobre a bagagem intelectual da autora, sempre que houver pontos de contato, ressaltarei como algumas ideias aparecem germinadas nas reflexões que já foram propostas anteriormente pelo nosso estudo.

Conforme dito, por meio das aulas percebe-se a visão de Cecília sobre a intrincada relação entre o homem primitivo e o moderno. Vale realçar que Cecília aceita uma diferença entre a mentalidade do homem primitivo e entende que houve evolução em relação ao

⁴⁵⁵ MEIRELES. *Técnica e Crítica Literárias*: aula de 2 jul. 1937.

⁴⁵⁶ MEIRELES. *Técnica e Crítica Literárias*: aula de 28 jun. 1937.

moderno. Ainda assim, ela traz alguns exemplos em que se verifica a ancestralidade dos seres em meio às relações atuais do século XX: “Naturalmente, o homem primitivo - que aliás ainda hoje se encontra em qualquer reunião de feira – quando quer domar um cavalo ou um burro tem interjeições tão adequadas que animal e homem se entendem perfeitamente.”⁴⁵⁷

Lembramos dessa temática, o encontro entre o humano e o animal, fomentada no poema “Banho dos Búfalos” e no comentário acerca de Rabindranath Tagore, na conferência dedicada ao escritor.⁴⁵⁸ E essa percepção do encontro entre o primitivo e o moderno também é expressa por meio de objetos simbólicos que remontam à ideias e sentimentos tradicionais:

O homem primitivo com seus totens diante de casa ou nos caminhos que a ela conduziam *tem seus vestígios na bandeira que hoje hasteamos nos edifícios públicos, lembrando ao povo o sentimento de unidade.* Há entre os dois fatos uma ligação que, por leve que seja, constitui a conservação de um sentimento primitivo no homem moderno.⁴⁵⁹

Por esse comentário, captamos uma possível base para o sentimento do nacional. A bandeira funcionaria como um totem que une em torno de si o clã, o grupo ou a nação. Se confrontarmos esse comentário com o já mencionado verso “Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado”, do poema analisado “Elegia sobre a morte de Gandhi”⁴⁶⁰, veremos que, na concepção ceciliana, a ideia de unidade não está fundamentada em qualquer objeto que se justifique no exterior dos seres. Já foram abordados inúmeros exemplos nos quais se verifica que a ideia de unidade, para Cecília, está baseada em uma relação metafísica, do ser humano físico com seu correspondente sutil, e não em uma relação objetiva e referencial. E esse é um ponto de tensão em relação à obra de Cecília Meireles e o modernismo, ainda que os modernistas também não tenham apostado na representação da bandeira para pensar a unidade nacional. Aparece, – em lugar desse totem verde e amarelo –, o índio, o homem do povo, o interior do Brasil, enquanto lugar de manutenção da unidade cultural e nacional. De toda forma, o elemento da unificação é exteriorizado, o que diverge de forma basal da concepção ceciliana.

Ainda estabelecendo diálogo entre o primitivo e o moderno, a professora Cecília elenca alguns exemplos de personalidades que foram adquirindo características míticas. Ela menciona D. Sebastião e o movimento chamado “sebastianismo”, que, segundo Cecília se mantinha “vivíssimo” em Portugal. Os portugueses que não esperavam pela volta, de fato, do

⁴⁵⁷ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 2 jul. 1937.

⁴⁵⁸ Ver análise de “Banho dos Búfalos” no Capítulo 4, sobre *Poemas Escritos na Índia*.

⁴⁵⁹ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 21 jul. 1937.

⁴⁶⁰ Análise elaborada no Capítulo 1 dessa tese.

rei (Esperar por D. Sebastião, / Quer venha ou não!)⁴⁶¹, “mas sim a volta daquele espírito de aventura que venha a animar o povo português”.⁴⁶² Também Hitler aparece nas reflexões de Cecília de forma precisa, lembrando que as aulas aconteceram em 1937.

Recorrendo ao presente vemos que os próprios chefes europeus de hoje dariam elementos admiráveis para mitos. Hitler, querendo incentivar o sentimento conjugal de seu povo, não faz mais que avivar-lhes (*sic*) as velhas tradições.

E vai ser justamente esse “sentimento conjugal de seu povo”, que remonta à unidade do clã, uma das sementes que irá, poucos anos depois, fazer brotar uma grande guerra.

E dessa forma segue a professora estabelecendo vínculos entre a tradição e a atualidade (da época) que vão revelando a amplitude da concepção de Cecília sobre os seres humanos, o mundo e suas manifestações. Há também uma atribuição do caráter mítico a algumas personalidades por parte de Cecília. As biografias que Cecília escreveu sobre Gandhi e sobre Rui Barbosa mostram a valorização dessas personalidades como figuras exemplares. Ambas as biografias contemplam um caráter pedagógico com relação a Gandhi e Rui Barbosa como homens heroicos. Por essa postura ceciliana, vê-se também as possíveis tensões de ideias com relação aqueles afinados com o modernismo que viam na figura do herói alguém que precisava ser combatido (especialmente com relação ao controverso Rui Barbosa).⁴⁶³

No que tange à literatura como uma manifestação humana, Cecília vai perscrutar nos mais antigos textos de mitologia, como um campo implicado na literatura (e isso é relevante na obra literária que Cecília construiu). O mito é apresentado no curso *Técnica e Crítica Literárias* de forma bastante complexa, levando-se em consideração as diversas linhagens de pensamento sobre o mito: aquela que atrela o mito a acontecimentos históricos; aquela que atribui uma origem única aos mitos, a saber, a Índia; aquela que concebe o mito como uma alegoria do sol e cria uma forma única de interpretação para os mitos em torno da metáfora solar da criação ou, ainda, a vertente que tem o complexo de Édipo como base para os mitos, que teriam sua fonte na “tragédia interior do homem”, visão que foi combatida pela compreensão da “*volonté de puissance*”, a vontade de poder, veiculadas pela corrente de pensadores posteriores a Freud, como Alfred Adler.

Cecília, todavia, nos apresenta uma visão distinta dessas apontadas. Ainda que a Índia esteja presente em quase todas as aulas ministradas por Cecília, ou como menção comparativa

⁴⁶¹ Menção ao poema “Liberdade”, de Fernando Pessoa, autor que explorou o “mito” do rei de Portugal no seu primeiro livro, *Mensagem*.

⁴⁶² MEIRELES. *Técnica e Crítica Literárias*: aula de 21 jul. 1937.

⁴⁶³ As biografias são “Rui” e “Gandhi, um herói desarmado”, ambas da obra *Quatro apóstolos modernos* (VÁRIOS AUTORES. *Quatro apóstolos modernos*).

ou como fonte de análise, Cecília explicita não ser partidária da visão de que a fonte para os mitos e contos seria, unicamente, a Índia; apesar de considerar que a Índia, sendo uma das tradições mais antigas sobre a qual se tem registros, contribuiu grandemente para a formação do imaginário mítico de inúmeras regiões do mundo.

Os mitos aparecem entre os povos mais variados, o que criou (*sic*) a noção de monogênese e poligênese. A princípio acreditava-se que todos os mitos tivessem origem num ponto determinado da terra mas essa teoria não satisfaz, vencendo a da poligênese. Admite-se que o mesmo homem, colocado em diferentes pontos da terra e em face de acidentes semelhantes teria de se afirmar por uma determinada técnica. Essas atitudes, em face da vida, suscitariam reações idênticas e daí encontrar-se analogias, com diferenças apenas regionais.⁴⁶⁴

No que se refere ao que será chamado de literatura, Cecília vai remontar a textos longínquos a presença de uma técnica que já pode ser chamada de literária. Na aula em que a professora aborda os mitos e a figura do herói, ela irá notar que:

Há povos em cuja história não se pode discernir o que seja realidade ou o que se evidencia como ficção. Os mitos, enriquecidos por todas as transformações que a imaginação do homem lhes tenha dado, constituem a história desses povos. Esses povos se reúnem em torno do mito, transmitem-no aos seus descendentes e assim iremos ver como o nascimento do próprio verso poderá ter decorrido da necessidade de uma técnica mnemônica capaz de permitir essa conservação integral do mito, através dos tempos. Nesse caso teremos o próprio verso com uma origem utilitária. Pelo mito a nação se reconhece.⁴⁶⁵

Em outra aula, em que a abordagem é a passagem do mito heroico para o conto, Cecília vai ressaltar a importância que a linguagem oral teve na manutenção da mitologia, como, por exemplo, dos Vedas: “Que essas tradições tenham conservado desde o mais remoto passado até a Idade Média não é de estranhar porque a história de alguns povos, como o indú, foi sempre uma longa história, um longo mito mantido pela traição oral, transmitida de pais a filhos”.⁴⁶⁶ Assim, Cecília, que em aula anterior já havia apresentado os quatro livros dos Vedas, vai se deter no *Atharva Veda*, o quarto e último livro desse conjunto de escritura sagrada. Ela aponta o *Atharva Veda* como “o mais desprezado (*sic*), que nem sempre se considerou como texto sagrado porque contém as principais fórmulas num nível mais popular, mais baixo” e considera que ele seja “o livro da magia, onde se encontram as superstições que até hoje se conhecem”.⁴⁶⁷ E há superstições e rituais de toda natureza no *Atharva Veda*. O

⁴⁶⁴ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 19 jul. 1937.

⁴⁶⁵ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 21 jul. 1937.

⁴⁶⁶ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 26 jul. 1937.

⁴⁶⁷ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 26 jul. 1937.

poder que se atribuía à palavra fica evidenciado por meio das exposições feitas na aula. Ao mencionar, por exemplo, uma magia para eliminar vermes intestinais, a professora transcreve o contexto a fórmula mágica para se obter o resultado:

Para os vermes intestinais é preciso procurar alguma coisa que se pareça com verme. São fios de cabelo que se colocam num lugar (*sic*) em que possam ser socados. Nascerá talvez daí a ideia, que triunfará mais tarde, de sacrificar o indivíduo em efígie?

“Invoco o céu e a terra, invoco a deusa Sarasvati, invoco Indra e Agni, e digo-lhes: esmagai o verme. Ó Indra, rei dos tesouros, mata os vermes desta criança. Mortos são todos os malignos pela minha palavra poderosa. Aquele que sobe em redor dos olhos, em torno do nariz, que penetra nos dentes, nós o esmagamos. Os dois que são semelhantes, os dois que o não são, os dois pretos, os dois vermelhos, o pardo, o de orelhas pardas e o cuco (?) aí estão mortos. Os vermes do de ombros (*sic*) brancos, os de todas as formas, nós os esmagamos” (Aqui já vemos os vermes transformando-se em personagens).⁴⁶⁸

Certamente é uma riqueza poder ter acesso à transcrição de textos tão antigos com a tradução feita, provavelmente, pela própria Cecília.⁴⁶⁹ Nessa passagem sobre os vermes, – que, muito provavelmente, desagradaria o poeta Pedro Kilkerry⁴⁷⁰ – Cecília faz um apontamento importante para se entender o fio da meada de seu pensamento ao longo do curso. Ao frisar “(Aqui já vemos os vermes transformando-se em personagens)”, ela aponta a gênese de uma técnica – a literária – que, inicialmente, visava a um objetivo específico, como mostra o *Atharva Veda*, e, posteriormente, se converteu em uma técnica com um fim em si própria, como o é a da literatura. Nas aulas seguintes, a professora irá ampliar esse pensamento.

Outro aspecto que decorre dessa exposição sobre o *Atharva Veda* é que Cecília vai atrelar o modelo dessas superstições, que tem a palavra como veículo de transformação, às fórmulas populares que se encontravam e encontram até hoje entre nós. Assim, Cecília diz:

⁴⁶⁸ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 26 jul. 1937.

⁴⁶⁹ Especificamente, nesta aula do dia 26 de julho, em que Cecília aborda com profundidade textos da tradição hindu, não há referências bibliográficas. Nem todas as aulas o trazem. Porém, pela bibliografia apresentada ao longo do curso, basicamente de origem francesa, percebo que suas leituras vieram dessa fonte, o que, à sua época, no século XX, era recorrente no Brasil. Também deduzo que Cecília tenha lido os textos indianos por meio de traduções francesas, dentre outros motivos, porque, na conferência sobre Sarojini Naidu, Cecília menciona Pierre Loti (escritor que viajou para a Índia e escreveu sobre o país) como uma fonte de leitura, e, além disso, é significativo lembrar que ela traduziu o romance *Çaturanga*, de Tagore, da versão francesa de Madeleine Rolland. E, no texto de abertura de *Çaturanga*, Cecília menciona Romain Rolland como leitor de Tagore. A Romain Rolland é atribuída a apresentação de Sri Ramakrishna ao Ocidente, por meio do livro *La vie de Ramakrishna*. Oportuno lembrar do comentário de Cecília sobre Ramakrishna na crônica “Transparência de Calcutá”, mencionada no Capítulo 4 (MEIRELES. *Transparência de Calcutá*).

⁴⁷⁰ Menção ao belo poema “O verme e a estrela”, de Pedro Kilkerry, que, como tantos outros poetas, mereceriam mais luz em sua epiderme (CAMPOS. *Revisão de Kilkerry*, p. 109).

Quando nos detemos sobre estas fórmulas medidas do Atharva, nós sorrimos, no entanto há uma coleção de fórmulas nossas para confrontar com as dos antigos. Eilas:

Espinhela

Espinhela caída,
portas ao mar;
arcas, espinhelas
em teu lugar.
Assim como Cristo
Senhor nosso, andou
pelo mundo, arcas,
espinhelas levantou.

(...)

Cobreiro

— Pedro que tendes?
— Sr. cobreiro.
— Pedro, curai.
— Sr. com que?
— Água das fontes,
herva dos montes.⁴⁷¹

O que Cecília revela, muito sutilmente, com a expressão “nós sorrimos” é denunciador de uma postura frente aos povos tradicionais: nós sorrimos do antigo como se fosse ingênuo, bobo, talvez, ultrapassado. No entanto, com o exemplo dado sobre as fórmulas populares brasileiras, a professora também nos dá o recado de que, se sorrimos, é preciso olhar melhor e ver que, de muitas maneiras, estamos repetindo o que já foi feito há, pelo menos, 3 mil anos.⁴⁷²

Com relação ao diálogo que se verifica na fórmula para curar cobreiro, o comentário é arguto:

Como vimos estas fórmulas se apresentam, às vezes, dialogadas. E é interessante ver como muitas vezes a epopeia, a narrativa, o mito produziu os hinos, as fórmulas metrificadas pela necessidade de conservação e que esses diálogos mágicos são o início da forma dramática. No Atharva encontra-se, por exemplo, o seguinte diálogo mágico para curar vermes dos animais:

— Como se chama a vaca? O dono responde. Depois do hino, o feiticeiro acrescenta: estão mortos.”⁴⁷³

As correspondências entre a tradição o tempo moderno são pinceladas ao longo de todo curso em diversos aspectos. Com relação à literatura, ela menciona a questão de um gênero literário já apontar suas raízes muito antes de sua efetiva inserção na sociedade, como é o caso do gênero biográfico. Na aula abaixo, Cecília está abordando textos bíblicos:

⁴⁷¹ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 26 jul. 1937.

⁴⁷² Menção de tempo relacionada ao que Cecília aceita como sendo o mais provável como datação dos registros dos Vedas: “Modernamente, acredita-se que os livros sagrados não teem uma antiguidade superior a 10 séculos A.C. (quanto à redação)” (MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 23 jul. 1937).

⁴⁷² MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 23 jul. 1937.

⁴⁷³ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 26 jul. 1937.

Depois do livro das crônicas encontramos os livros de Esdras e Nehemias, onde continuam os estudos históricos do povo de Israel. São, portanto, livros de narrativas históricas, onde se encontram alguns trechos de gênero oratório. A seguir encontramos com o episódio de Ester. Trata-se de uma narrativa histórica em que um personagem é destacado, especialmente, num episódio particular de modo que em vez de ser uma história geral de um povo é uma história particular. *Tivéssemos nós mais dados sobre o personagem e este gênero histórico estaria reduzido a uma narrativa biográfica.*⁴⁷⁴

O curso *Técnica e Crítica Literárias* é extenso, detalhado e suscita as mais diversas reflexões acerca da linguagem oral e escrita, da história dos povos, da psique humana, das relações sociais, dentre tantas outras possibilidades de estudo que se apresentam por meio dessa série de aulas. De toda forma, o enfoque central é no campo da literatura e, para tanto, a autora mapeia indícios da origem do elemento literário em distintas expressões desde a antiguidade até os tempos modernos. Cecília abrange, conforme observamos em pequenas amostras, a mitologia antiga, os mitos sagrados e heroicos, as escrituras sagradas, os contos maravilhosos, os contos populares e sobre os assuntos há, em geral, uma investigação etiológica. A questão da origem é um elemento marcante na abordagem ceciliana para o curso.

Com relação, principalmente, aos textos sagrados, a professora inclui diversas tradições. Ela analisa textos da tradição hebraica, com análises de livros bíblicos, o Talmud judeu, a tradição chinesa com enfoque nas obras de Confúcio e Lao Tsé, pincela a tradição japonesa e aprofunda, amplamente, na tradição indiana, analisando textos do *Rig Veda*, *Atharva Veda*, *Upanishads*, *Mahabharata* e *Ramayana* (os três primeiros mais filosóficos e os dois últimos mais mitológicos. Todos fazem parte da base das escrituras sagradas da Índia). Infelizmente, a aula específica sobre os *Upanishads* não consta dos registros da aluna Vera Teixeira. Há, na aula de 17/11/1937, o seguinte comentário: “Encontramos depois uma discriminação dos elementos que já vimos ter uma grande importância em magia e que já encontramos quando analisamos os *Upanishads*”.⁴⁷⁵ No entanto, essa análise não está entre as aulas, o que é um pesar, pois os *Upanishads* são a base filosófica desta tese, para a maior parte do diálogo proposto entre a tradição hindu e a obra de Cecília. De toda forma, há uma importante notação na bibliografia da aula do dia 5/11/1937. As referências são as seguintes:

Harichand - Kalidasa et l'art poétique d'Inde
P. Regnaud - La Rhétorique sanskrite

⁴⁷⁴ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 27 out. 1937.

⁴⁷⁵ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula de 17 nov. 1937.

A. B. Keith - The sanskrit Drama
S. Levy - Le théâtre Indien
Subhod Chandra Mukerjee - Le Rasa
Senart - Chandogya Upanishad⁴⁷⁶

A aula do dia 5 de novembro é concisa, com apenas uma página de anotações; é comum haver aulas com até 6 páginas de registro. Entretanto, essa aula nos interessa sobremaneira porque é a partir dela que Cecília começa a entabular o diálogo com a tradição literária moderna abarcando discussões sobre estética, beleza, função da arte, dentre outras. Para a pesquisa desta tese, a menção ao “Chandogya Upanishad”, por meio da tradução de Émile Senart,⁴⁷⁷ é valiosa pois é, precisamente, esse livro dos *Upanishads* que contém a máxima do *Tat tuam asi*, além das incursões filosóficas de Svetaketu, donde surgem, no “Chandogya Upanishad”, as célebres expressões: “Isso és tu”, “Aquilo és tu”.

O curso *Técnica e Crítica Literárias* também contempla reflexões sobre a estética hindu denominada *rasa*, conforme aponta a bibliografia.

Esse livro de Mukerjee – Le Rasa – é interessante porque, em geral, chamamos crítico aquele que dá uma opinião acerca de um livro, o que não passa de uma deformação da palavra, porque isso é apenas uma informação, uma reportagem mas não é crítica. A crítica exige uma base de estética comparativa e esse estudo do valor da obra está preso, naturalmente, ao estudo do belo, pois em arte, o que geralmente se faz não é um julgamento do bem - que seria um julgamento moral - nem um julgamento do certo ou do lógico - que seria um julgamento científico - mas um julgamento em função do belo. Sendo assim é preciso que haja um código do que é ou não belo, o que constitui a estética. Pode haver uma estética filiada ao bem, admitindo que a beleza tem uma base de verdade, do mesmo modo que pode haver uma estética baseada na psicologia. *Aliás, a estética é mesmo uma fusão de tudo isso, o que não pode haver, evidentemente, é uma crítica sem uma base estética.* Esse estudo do “Rasa” vem a ser a base da crítica indú (*sic*) dos velhos tempos que tem sofrido modificações, é verdade – *mas que perdura quando se trata de julgar uma obra de arte.* Ela nos dá a chave da compreensão da beleza (*sic*), desde os velhos tempos da Índia, e nos dá a medida dessa estética num povo preocupado com a filosofia mais do que com a religião. *No estudo do que se chama a religião do oriente o que encontramos é uma filosofia, é a fusão de todas as explicações do Universo, a distinção entre o eu e o não eu, o que vale dizer, entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo e as relações entre um e outro. Isso é pura filosofia e é isso a base da religião indú (sic).* Trata, antes de tudo, de uma discussão filosófica. Vamos ter ocasião de ver, pela leitura de alguns Upanishads, que eram ensinamentos transmitidos de mestre a discípulo em forma oral e em caráter secreto, que eles revelam a distinção existente entre a religião dos hindus e a dos hebreus. Embora não estejamos aqui preocupados com discussões teológicas, a observação é necessária porque nos encontramos diante de um novo caminho e como esses

⁴⁷⁶ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 5 nov. 1937.

⁴⁷⁷ Encontrei uma bibliografia apontando a tradução de Émile Senart para dois livros dos *Upanishads*: o “Brihadaranyak”, em 1930, e o “Chandogya”, em 1934. Assim, parece que Cecília teve acesso a este *upanishad*, o “Chandogya”, por meio de um livro específico, dedicado apenas a ele. É claro que, por outros registros, sabemos que a autora teve acesso, possivelmente, a todos os livros dos *Upanishads*, no entanto, é o “Chandogya” que ela cita como base para algumas reflexões do curso *Técnica e Crítica Literárias*. Além dessa constatação, pela bibliografia citada basicamente em língua francesa, podemos inferir, agora com mais ênfase, que os trechos dos textos traduzidos para o curso foram feitos pela própria Cecília.

ensinamentos vão perdurar através de toda a literatura indú (*sic*), é útil conhecermos a maneira de se comportar o pensamento indú (*sic*) em face dos problemas da vida. Enquanto a preocupação dos hebreus é consolidar a sociedade, organizá-la em bases sólidas e dar-lhes um Deus que sirva de união entre os homens, os indús (*sic*) têm a preocupação é de distinguir a divindade e seus atributos, classificá-la e mostrar a identidade dessa divindade com o eu.⁴⁷⁸

De forma geral, captamos que o entendimento de Cecília Meireles sobre a crítica literária é bastante ampliado se compararmos, por exemplo, com um modelo de crítica que se vincula a pensamentos de escola ou movimento literário, como foi o caso, em muitos aspectos, dos críticos modernistas. É pertinente retomar o comentário de Oswald de Andrade sobre a poeta Cecília Meireles (veja que ele se refere à pessoa e não à obra): “A sra. Cecília Meireles é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravanca o livre tráfego da poesia”.⁴⁷⁹ A pergunta é: que poesia? E a resposta só pode ser uma: aquela poesia modernista com base na ruptura, não na estrutura. Acontece que Cecília, como nos sugere Oswald, *não* “continua a fazer o mesmo verso arrumadinho, neutro e bem cantado, com fitinhas, ou melhor, com fitinhos e bordados”; a poeta *escolhe* fazer o mesmo verso, não faz uma continuidade compulsória. Entre escolher e continuar reside uma distância abismal. A escolha de fazer perdurar algumas formas e alguns temas da tradição como, sim, faz a poeta Cecília, não é um mero exercício de repetição de algo já consolidado. É uma *mensagem*. É um modo de entender o mundo, as coisas, a vida, o fazer literário. E isso parece ter passado ao largo do entendimento do poeta paulista. Parece ter passado ao largo de seu entendimento, também, que a tradição literária não agrega em seus versos “fitinhas”, ou melhor, “fitinhos e bordados”. Por essa “crítica”, a única coisa que me parece relevante é constatar como houveram traços machistas no movimento modernista. Em tempo, é importante ressaltar que os comentários, talvez ácidos, que teço em torno de Oswald de Andrade, não tem o intuito de defender ou mesmo resguardar a obra de Cecília Meireles. A obra fala por si e o tempo vai dizer aquele que perdura, não o crítico. A questão é outra. Talvez seja mais de cunho pedagógico do que literário. A obra de Cecília se estabelece com um pensamento distinto daquele veiculado pelo modernismo afinado com Mário e Oswald. E, apenas por isso, a obra cecilianiana e outras obras tem sido sistematicamente excluídas dos estudos do modernismo. Chegamos, então, à conclusão de que, depois de quase um século, estamos replicando um modelo de pensar dominante e unifacetado. E é aí que reside a questão. Não nas fitas e nos bordados que produziu Cecília, belos, por sinal, (vale lembrar do verso em que a poeta

⁴⁷⁸ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 5 nov. 1937, grifos meus.

⁴⁷⁹ ANDRADE, Voto a descoberto, p. 553-554.

compara uma borboleta a um bordado “do véu do dia”).⁴⁸⁰ Tenho consciência de que a declaração de Oswald sobre Cecília não encerra o significado do modernismo e nem representa o pensamento da maior parte dos escritores; como vimos, muitos deles reconheceram a obra ceciliana. De toda forma, essa opinião de Oswald deixa entrever um pensamento presente até nossos dias: o de que a estética encabeçada pelos modernistas representa uma “evolução” em termos de arte se comparada às tradições pregressas. Outro comentário de Oswald sobre Cecília que deixa claro o julgamento de que ela seria “antiquada” para os moldes revolucionários do modernismo está no artigo “Um prêmio”. Novamente, trata-se de um concurso e Oswald se posiciona (mais uma vez) contra a premiação de Cecília Meireles⁴⁸¹, argumentando o seguinte:

Uma das condições do prêmio era ser dado por unanimidade de votos. E unanimidade só mesmo a humana simpatia do velho romancista do Nordeste poderia obter. Eu comecei votando no *Lampião* de Rachel de Queiroz. Houve uma cabala enorme a favor de sra. Cecília Meireles, pois *ainda há gente que aprecie* os artificios dessa *grande contemporânea de Fradique Mendes* que ainda acredita na Índia dos rajás, ignorando a Índia do comunismo, e Rachel não teve os sufrágios da forma que eu desejava. Passei então a dar ganho de causa aos *Cangaceiros* que reputo o melhor livro (...) ⁴⁸²

A ironia e mensagem de Oswald são claras. “Ainda há gente que aprecie”, ou seja, os remanescentes do passado ainda apreciam esse tipo de poesia. E o julgamento de valor se completa com a menção ao poeta fictício Fradique Mendes, criado pelos portugueses Eça de Queiroz e Antero de Quental, entre outros, durante os anos de 1868-1869. De fato, analisando a obra ceciliana (que inclusive, já foi amplamente colocada em diálogo com os poetas portugueses), não há qualquer problema em colocá-la como “contemporânea” de Fradique Mendes (estaria ela em boa companhia). Mais uma vez reitero, a relação de Cecília com a tradição foi explícita e descomplicada. No entanto, a ironia de Oswald ao dizer “a grande contemporânea de Fradique Mendes”, não está se referindo propriamente à poesia de Cecília, mas, sim, ao “passadismo” de suas escolhas poéticas. Ainda, o infortúnio do poeta Oswald, que já não era tão jovem, no ano de 1954, quando expôs essas ideias, foi mencionar a Índia dos rajás, afirmando que Cecília “acredita” nessa Índia (A Índia dos rajás é uma lenda?) e ignora a Índia do comunismo. Bem, a primeira questão é que a Índia do comunismo traz em

⁴⁸⁰ Referência aos versos “Ó bordado do véu do dia, / transparente anêmona aérea!”, do poema analisado no Capítulo 3, “Elegia a uma pequena borboleta”.

⁴⁸¹ Vale lembrar o relato que Oswald faz em “Voto a descoberto”, de ter sido contra a premiação de *O Aeronauta*: “não poderia nunca admitir porém que o prêmio fosse concedido a Dona Cecília Meireles. Pelas razões já expostas”. (ANDRADE, Voto a descoberto, p. 553-554.)

⁴⁸² ANDRADE. Um prêmio, p. 665-666. grifos meus. Ao final, quem recebeu o prêmio foi José Lins do Rego, com *Cangaceiros*.

seu bojo a Índia dos rajas, quer Oswald acredite, ou não. O segundo ponto é que, novamente, há um descrédito para o tradicional, ou seja, considerar a Índia atual (a do comunismo) seria mais importante do que considerar a Índia da tradição (a dos rajás). E esse julgamento de valor está colocado para a literatura moderna do Brasil, até os dias de hoje.

Quando Cecília, para falar de literatura, se dedica ao estudo dos mitos e da filosofia de diversos povos ocidentais e orientais antigos, quando ela revive a estética *rasa*, que remonta à antiguidade hindu, reconhece-se um pensamento que não avalia as manifestações artísticas produzidas ao longo do tempo como evolução umas em relação às outras. Para fazer uma analogia com o pensamento hindu, é como se as manifestações artísticas dos seres humanos, incluindo-se a literatura, serpenteasse ao longo da história, não sendo um processo progressivo em linha reta. Essa concepção pode ser verificada em dois registros da autora. Primeiro, em uma carta enviada à amiga Lúcia, na qual Cecília relata, em tom de desabafo, suas percepções sobre uma dança indiana que assistira na embaixada da Índia no Brasil:

E o mais engraçado é que perto dessas velhíssimas danças... *o modernismo ocidental fica de um ridículo sem nome*. Todos os modernismos em todas as artes. Aquilo é velho e eterno como o mundo e o homem. *Reduzido a esquemas, a infantilidades, a sonho – dadaísmo, futurismo, surrealismo...* Havia muito o que dizer, entrando até pelo existencialismo e o epifanismo. Ficaré para um dia.⁴⁸³

“Aquilo é velho e eterno como o mundo e o homem”. Cecília comunica a consciência de uma correspondência entre tradição e modernidade, eternidade e efemeridade. O trecho da carta acima pode representar uma síntese do projeto estético que ela construiu em sua obra como escritora e professora. Na função de educadora, como temos visto por meio do curso *Técnica e Crítica Literárias*, Cecília coloca de forma renitente a correspondência entre as manifestações do presente e o legado tradicional da humanidade. A ideia central é de considerar os seres humanos e suas expressões sempre implicadas na tradição como num movimento de serpente, de espiral. O homem não seria um produto do passado, mas um interlocutor entre passado e presente. Nesse sentido, a possibilidade de rompimento com o passado e com a tradição torna-se, na mirada ceciliana, bastante frágil. O outro registro que expressa esse modo de pensar, reforçando missiva ceciliana, pode ser visto na aula de 2 de julho de 1937:

Veamos como é possível a evolução da linguagem e de que maneira isso tem importância para o nosso estudo. O estudo da técnica e da crítica literárias compreende, em relação à técnica, duas divisões: o estudo dos temas e o estudo do

⁴⁸³ MEIRELES, Carta de 2 de março de 1949 à Lúcia Machado de Almeida, grifos meus.

tratamento dado a esses temas. Apesar (*sic*) do muito que se tem escrito e da imensidade de obras publicadas, nos mais diversos gêneros, aquilo a que se chega afinal é a verificação de que os temas literários da humanidade são reduzidos. Além disso são persistentes. Há temas que veem transitando desde a mentalidade do primitivo até a atual, tratados ora com uma técnica ora com outra, dando oportunidade a combinações tais que parecem produzir uma quantidade muito maior de cousas do que, na verdade, elas representam.⁴⁸⁴

Assim, parece possível afirmar que a obra de Cecília Meireles não “atranca o livre tráfego da poesia”, pelo contrário, abre estradas, com a pena, viabilizando o tráfego da poesia livre.

Retomando, então, a aula do dia 5 de novembro de 1937, é importante ressaltar o comentário da professora acerca da religião hindu como sendo uma filosofia. Considerando que a filosofia moderna ocidental se distanciou significativamente da religião, a compreensão da filosofia oriental não é simples para os ocidentais e a capacidade de notar e apresentar essa relação num curso sobre literatura demonstra a complexidade do pensamento ceciliano. Além disso, esse comentário parece esclarecer um pouco a atitude de Cecília Meireles em ser veementemente contra o ensino religioso e um tanto reticente com relação a seus pares católicos da revista *Festa* e, no entanto, ter uma obra que realça as relações entre o “mundo objetivo” e o “mundo subjetivo”. Conforme apontado anteriormente nesta tese e verificado a partir da aula apresentada, as relações com a filosofia da Índia dão um caráter filosófico às especulações espirituais contempladas, especialmente, na poesia ceciliana.

Por isso, é possível ampliar a visão sobre a obra de Cecília, no que se refere ao viés crítico já explorado sobre sua obra: o de que esta se situa numa posição intercalar no modernismo brasileiro.⁴⁸⁵ Como se a obra da poeta revisitasse o Simbolismo. Pela relação descomplicada que Cecília estabelece com as tradições, não há erro em ouvir as ressonâncias simbolistas em sua obra. A questão é que essa visão ainda a limita a um quase passadismo. Alguns a alocam no escorregadio lugar denominado pré-modernismo.⁴⁸⁶ A meu ver, o que a obra de Cecília propõe é absolutamente moderno. Poderia dizer revolucionário, se considerarmos que um dos exemplos mais marcantes de revolução para a poeta foi a independência da Índia e esse movimento pressupunha uma atitude de não violência – em sentido amplo –, de integração das diversidades raciais, religiosas, políticas etc. O sentido de união, não de segregação, é um pressuposto para revolução hindu. Se migrarmos esse

⁴⁸⁴ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 2 jul. 1937.

⁴⁸⁵ Ver a dissertação de mestrado de Paola Maria Felipe dos Anjos, *Cecília Meireles: o modernismo em tom maior* (ANJOS. *Cecília Meireles: o modernismo em tom maior*).

⁴⁸⁶ Ver o artigo de Fernando Góes, “Cecília Meireles”, constante do livro *Panorama da Poesia Brasileira: o pré-modernismo* (GOÊS. *Cecília Meireles*).

entendimento, claro, com as ressalvas resguardadas, para o campo literário, o que Cecília propõe parece ter esse mesmo caráter unitivo. Também, se considerarmos o que Cecília aponta sobre o caráter social da religião hebraica e o filosófico, da hindu, entendemos que as afinidades com essa religião filosófica também podem ter contribuído para certo descolamento da função social da literatura cecilianas, função esta que foi um aspecto premente no modernismo brasileiro.

Sobre a função da literatura, as aulas finais do curso *Técnica e Crítica Literárias* vão abordar o que Cecília Meireles compreendia como sendo os aspectos fundantes da linguagem que foi denominada literária.

Como fizemos, a princípio, um estudo de literatura tradicional e um de literatura sagrada, já pudemos ver que temas houve que passaram de uma dessas formas para outras. Assim vimos temas que eram antes do domínio popular e passaram para o domínio da literatura escrita, constituindo os velhos livros que são a fixação de episódios que foram úteis à vida do grupo, da clan (*sic*) ou da nação e que foram conservados como motivo de ligação para esse grupo ou nação. Vimos temas que se generalizaram tornando-se universais, vimos como essa generalização acarreta, às vezes, modificações, e encontramos como fonte preciosa de todos os temas a magia, nas culturas primitivas. Essa magia que verificamos entre judeus, indus (*sic*), chineses e verificaríamos ainda entre os japoneses e em todos os outros povos do oriente si tivéssemos tido tempo de estudar todos os seus livros sagrados, *perdeu sua aparência de magia para assumir uma aparência literária.*

(...)

As literaturas consultadas aqui e que são ainda literaturas sagradas, deram-nos, no entanto, a índole dos vários povos a que pertencem. A literatura de Moisés é de índole política – ele quer unir seu povo, dominá-lo e obrigá-lo a ter uma personalidade – daí o Tóra (*sic*); é de índole filosófica como no caso dos *Upanishads* em que a preocupação do indú (*sic*) é definir essa realidade divina, é alcançar guardar em si a ideia de universo, e unir-se a ele, fazer que no seu pequeno eu penetre esse eu universal que é a divindade.

Em relação aos gregos, a índole dos seus velhos poemas é uma índole heroica como em Lao-Tseu é metafísica e em Confúcius é realista (...)

E, si tivéssemos lido todas as literaturas antigas chegaríamos à conclusão de que em todas elas, como nessas poucas que vimos, *o que se busca sempre, afinal, é dar ao homem felicidade.* Ou pela unidade nacional e política, ou pela preocupação de bondade, ou pelo sentimento de sua força, valor, coragem ou pelo valor de sua renúncia, pelo gosto de aventura ou do trabalho, pelo gosto de tudo saber ou apenas o suficiente para viver bem, o homem está sempre lutando com a necessidade de ser feliz na terra. *Daí ser a literatura uma técnica do homem em relação a esse desconhecido que o cerca e que ele procura dominar.*

Mas não é a essa técnica que nos referimos. Antes ela era uma técnica de vida, era o homem querendo dominar as cousas. Quando essa técnica de viver depende de palavras é uma técnica literária mas ainda não é a essa que nos referimos. Chamar-se-ia literária si já fosse literatura isso. Esses belos livros sagrados que a aqui vimos não se podem considerar senão obras religiosas, ou de filosofia, obras de técnica em que o homem procura resolver seus problemas, mas obras de literatura, só posteriormente, porque *quando se começou a ir além do estritamente necessário,* dentro dessa técnica para se conseguir o que se queria, então é que essa técnica se começou a converter numa arte. Quando o homem pensou que com uma fórmula de exorcismo resolvia o seu problema de espantar os demônios, tinha uma forma literária mas era uma técnica para viver, uma técnica para resolver suas dificuldades, *mas não era uma técnica literária no sentido de ser esta uma cousa desnecessária,*

*feita apenas por gosto. É preciso que essa fórmula diga alguma coisa além do que é preciso dizer para constituir uma arte. Os poemas cantados para que o solo fosse generoso e fértil, ainda quando hoje nos pareçam belos pelo sentido que neles descobrimos, não eram criados (sic) com intenção literária, eram uma técnica da vida, o homem precisava da agricultura florescente, queria que o campo produzisse bastante e fazia os seus encantamentos, nascendo daí os hinos, as danças, as festas etc. Era, porém, uma técnica para o homem poder viver. Quando, no entanto, esses hinos, despidendo-se do seu intuito de fazer a terra produzir ou, talvez, por irem cair nas mãos de algum homem mais dotado na arte de falar, se enriquecem com palavras desnecessárias, a simples ação modifica-se e toma um ritmo próprio à pessoa que a está interpretando, ganha uma extensão maior ou menor conforme o caso, toma, enfim, uma forma nova, ganhando acessórios que modificam aquela intenção. Passa do terreno mágico para o terreno literário do mesmo modo que o homem, depois de fazer as máscaras dos seus deuses para servirem nas cerimônias, modifica-as, juntando-lhes alguma coisa ou tirando, alterando, enfim, a primitiva forma, tornando-as irreconhecíveis. Não servirão mais nas cerimônias, serão consideradas profanas. Essa passagem do religioso para o profano irá traçar o caminho da arte.*⁴⁸⁷

A explanação de Cecília Meireles com relação ao que seja considerado literatura vai num sentido de individualização pelo qual também passou a sociedade. Quando um hino, texto ou fórmula, que já continha elementos literários, é moldado pelas mãos de uma pessoa que não traga a intenção geral do grupo, mas que atribua traços particulares a essa obra, a literatura começa a se formar. A aula transcrita é primordial para entender o projeto estético que foi composto na obra de Cecília Meireles. Fica estante o deslocamento da literatura de qualquer resultado que se apresente fora de si mesmo. Ou seja, a professora diz claramente que são belas as formas de cantar a fertilidade do solo, porém, quando a linguagem literária está engajada em qualquer resultado, ainda que seja nobre o objetivo final, essa linguagem é literária mas ainda não é literatura. E, justamente aqui, já podemos entrever o ponto central de tensão do projeto estético veiculado por Cecília Meireles e daquele encaminhado pelos modernistas. Estabelecer uma identidade brasileira, ainda que seja mais subjetivo do que fazer cair gotas de chuva do céu ou nascer plantas da terra, atrela a literatura a um resultado. E, isso, conforme está posto, não daria o caráter de literatura da forma como Cecília a compreende, sendo a desnecessidade é um pré-requisito para a arte.⁴⁸⁸

Claro está que o modernismo não foi um movimento simples, linear, um bloco único. Há nuances, há grande complexidade e há, é preciso que seja dito, o surgimento de uma literatura potente, artística, bela. De toda forma, havia como projeto estético uma ideia de nacional que embasava e, de alguma maneira, unia aqueles pensadores e criadores de literatura. Havia um traço social que justificava a produção literária, o que, a propósito, se

⁴⁸⁷ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 26 nov. 1937.

⁴⁸⁸ O livro *Poemas escritos na Índia* pode ser um bom exemplo dessa visão da literatura. Ainda que o livro esteja atrelado a um evento de experiência vivido pela autora, vimos que os poemas se desprendem e se desobrigam do compromisso com a referencialidade e com qualquer atitude social estante.

assemelha, em certo nível, às sociedades antigas que produziam seus hinos, cantos, fórmulas e contos com fins específicos e com intentos de unificação do grupo, conforme a apresentação do curso “Técnica e Crítica Literárias”.

A questão da esfera social entrelaçada com a artística não é primazia do pensamento modernista. Ora, a literatura e a arte, em geral, como produção humana, como técnica humana, sempre esteve atrelada ao social, à vida da comunidade onde ela se forma. Entretanto, ainda que estejam implicadas uma na outra, a dependência uma da outra é que parece ser problemática, na visão apresentada por Cecília Meireles.

Podemos perceber distintas visões com relação a esse intrincamento, entre o social e o literário, em trechos de correspondência de Mário de Andrade e de Cecília Meireles. Em carta a Otávio Dias Leite, em 29 de outubro de 1936, Mário diz: “(...) comprei mais trabalho, luta danada e completo desassossego. Mas pra meu espírito vale mais lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima. E trabalho entusiasmadíssimo.”⁴⁸⁹

Já Cecília Meireles, que trabalhava exaustivamente em obras de educação, tendo fundado a primeira biblioteca infantil em 1934, escreve a Fernando de Azevedo, com quem compartilhava a luta pela Escola Nova, em 15 de novembro de 1933:⁴⁹⁰

É tempo de deixá-lo voltar às suas ocupações graves. Sinto muito, mas respeito o gosto dos meus amigos. Creio, porém, cada vez mais que um verso de um grande poeta consola mais que toda esta luta educacional que a fraude humana faz cada vez mais imprecisa em seus resultados.
Fico com o versinho dos poetas e a minha solidão. Porque eu agora sou um dos três grandes solitários da terra.⁴⁹¹

Percebe-se a relação de valor atribuída ao que se refere ao social e ao artístico por meio da visão de Mário de Andrade e de Cecília Meireles. E não causa pasmo notar que elas comunicam ideias ou polares. Os trechos das missivas são ilustrativos dos distintos projetos literários que ambos nortearam. A diferença, imensa diferença, é que Mário de Andrade é aceito e lido como um pensador do movimento estético modernista. Cecília Meireles, por sua vez, é uma poeta sobre a qual insiste-se em tentar um encaixe nesse movimento. Cecília tinha um projeto estético que dialoga com o modernismo, mas não se encaixa plenamente nele. Por isso, insisto: modernismos. E não é possível que ela tenha sido a única. Entendo que suas

⁴⁸⁹ ANDRADE. *Mário, Otávio* – Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias, p. 75.

⁴⁹⁰ Vale notar a proximidade de datas entre a carta de Cecília, 1933, a de Mário, 1936, e o curso “Técnica e Crítica Literárias”, de 1937.

⁴⁹¹ LAMEGO. *A fôrpa na lira*, p. 238.

ideias, seu projeto estético, as tradições com as quais ela dialogou podem ser alavancadas para iluminar outras obras ou, ainda, as mesmas obras por outras veredas.⁴⁹²

Érico Veríssimo escreveu um artigo intitulado “Entre Deus e os oprimidos”⁴⁹³ no qual ele aponta uma tendência da literatura brasileira de oscilar entre Deus e os oprimidos, ou seja, ele afirma que “os poetas e narradores em meu país ou estão preocupados com o destino da alma, com o pecado e o sentido último da existência, ou se interessam pelas condições de vida das classes pobres e pela justiça social”.⁴⁹⁴ Nesse artigo, Veríssimo inclui uma apreciação da obra de Cecília Meireles. O que chama a atenção ao texto de Veríssimo é que ele explicita com clareza esses dois polos pertencentes ao modernismo no Brasil, o que aponta para uma visão menos unilateral daquele movimento. Entretanto, com a licença poética que lhe cabe, ao citar alguns poemas de Drummond, Veríssimo chega à conclusão de eles “não se comprometem nem com Deus nem com os oprimidos, o que prova ser mais fácil classificar borboletas do que poetas”.⁴⁹⁵ Ainda assim, quando Veríssimo se acerca dos comprometidos com Deus, ele explica:

Jorge de Lima, Murilo Mendes e Adalgisa Nery pertencem ao mesmo clima espiritual. Sua poesia é uma associação de alegorias bíblicas (principalmente ao estilo do Cântico dos Cânticos e do Eclesiastes), símbolos freudianos e imagens surrealistas.⁴⁹⁶

O curioso é que Cecília não aparece entre os “espiritualistas”, inclusive, porque, considerando o que ele menciona a respeito desses autores, Cecília realmente não estaria bem contemplada aí, o que mostra um refinamento de leitura do escritor com relação aos poetas de sua época. Cecília aparecerá no fecho de suas ideias:

Devo confessar – para pôr fim a essa dissertação informal sobre poesia – que meus poetas favoritos são Cecília Meireles e Mário Quintana. Na minha opinião o que os

⁴⁹² Luis Augusto Fischer, cujas ideias veremos com mais vagar no final deste Capítulo, escreve o seguinte sobre Guimarães Rosa: “No campo da historiografia literária, porém, para minha grande lástima, (...) continua totalmente triunfante a visada modernistocêntrica sobre o conjunto da literatura brasileira. Até um cara como, por exemplo, Guimarães Rosa, de enorme originalidade (embora ligado ao passado de alguns escritores também dedicados à matéria rural e ao ponto de vista dos caboclos, como o gaúcho Simões Lopes Neto) só ganhou validação mediante comparações com Joyce e coisa e tal” (FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile).

⁴⁹³ Artigo constante do livro *Breve história da Literatura Brasileira*, que Érico Veríssimo escreveu como resultado das conferências que ministrou na Universidade da Califórnia, em Berkeley, nos Estados Unidos, em 1944. A obra, como diz o título, contém breves abordagens sobre a literatura brasileira, no entanto, faz uma interessante costura com o momento político do Brasil; além disso, a linguagem dos textos críticos de Veríssimo faz jus ao criador de Ana Terra.

⁴⁹⁴ VERÍSSIMO. Entre Deus e os oprimidos, p. 127.

⁴⁹⁵ VERÍSSIMO. Entre Deus e os oprimidos, p. 128.

⁴⁹⁶ VERÍSSIMO. Entre Deus e os oprimidos, p. 128.

faz especialmente notáveis é seu agudo senso das palavras. Conseguem ser diferentes e não raro profundos usando vocábulos simples. Penso que seu segredo está no modo como combinam as palavras de forma a dar-lhes uma força nova, um novo sentido. Embora modernos, seus poemas possuem um sabor clássico e com frequência nos lembram baladas medievais.

(...)

Tanto Cecília quanto Quintana gostam de cantar a respeito de meninos enfermos e pequenos reis. Seus poemas estão cheios de representantes da fauna e flora do mar – peixes, anêmonas, algas, coral, conchas – e da flora e fauna dos céus – a lua, estrelas, nuvens, anjos. Ambos os poetas amam as águas, os navios, noturnas paisagens de prata, e ambos parecem não ter uso algum para cores chamativas e palavras grandiloquentes. Seus poemas possuem uma limpidez essencial; e frios ventos purificadores sopram através deles, cheirando a longas distâncias e terras misteriosas.⁴⁹⁷

Dois pontos importantes sobressaem do comentário de Érico Veríssimo: o sabor clássico dos poemas cecilianos, que viemos abordando ao longo desse estudo, e as “terras misteriosas” para as quais os dois poetas nos lançam. No caso de Cecília – agora podemos afirmar com alguma ênfase – as terras misteriosas remetem, principalmente, à Índia. Quem sabe a obra de Quintana esteja à espera de outras luzes sobre sua poética? De todo modo, a conclusão que se depreende da crítica feita por Érico Veríssimo é a afirmação de ser, realmente, mais fácil classificar borboletas do que poetas, uma vez que Cecília Meireles e Mário Quintana continuaram sem comprometimento com Deus ou com os oprimidos. Veríssimo não os situa em nenhum dos polos e também não os desloca. Estariam um pouco em cada polo? Talvez sejam os dois “pedras de Calcutá”⁴⁹⁸ no meio do caminho modernista? Não posso falar pela obra de Quintana, mas o que a obra de Cecília Meireles traz é justamente um caminho em direção a não polarização, sua obra propõe isto e aquilo (Deus e os oprimidos) entremeados, não polarizados. Por isso, reafirmo que há um projeto estético distinto daquele do modernismo “de frente” – e a obra de Cecília pode ser emblemática para pensar sobre o assunto.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ VERÍSSIMO. *Entre Deus e os oprimidos*, p. 132 e 134.

⁴⁹⁸ Referência ao poema “Trecho de Diário”, de Mário Quintana: “Hoje me acordei pensando em uma pedra numa rua de Calcutá. / Numa determinada pedra em certa rua de Calcutá. / Solta. Sozinha. Quem repara nela? / Só eu, que nunca fui lá, / Só eu, deste lado do mundo, te mando agora este pensamento... / Minha pedra de Calcutá!” (QUINTANA. *Poesia Completa* [do livro *Apointamentos de História Sobrenatural*], p. 442). Vale mencionar o livro *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu, inspirado nesse poema de Quintana.

⁴⁹⁹ A obra de Quintana poderia ganhar notáveis pesquisas se colocada em diálogo com uma obra como a de Cecília, por exemplo. De fato, os dois poetas guardam algumas afinidades que poderiam ser melhor exploradas. Vale ressaltar como exemplo dessa relação poética, o poema que Cecília dedicou a Quintana, em 1946: “QUINTANARES: O Natal foi diferente / porque o Menino Jesus / disse à Senhora Sant’Ana: / “Vovozinha, eu já não gosto / das canções de antigamente: / cante as do Mário Quintana!” / Viram-se então os anjinhos / de livro aberto nas mãos / deslizar o ouro do ares. / Estudaram nova solfa / pelos celestes caminhos / e ensaiaram quintanares. / Deixaram cair os versos que já sabiam de cor / pelos telhados das casas. / E o milagre das cantigas / foi que até seres perversos / amanheceram com asas” (QUINTANA. *Poesia Completa* [de *Homenagens Poéticas*], p. 80). Anos depois, em 1989, Quintana relembra a poeta: “CECÍLIA: O nome de Cecília, / lá no Céu / era, mesmo, / Cecília...” (QUINTANA. *Poesia Completa* [do livro *A cor do invisível*], p. 867).

Retomando, assim, a abordagem que Cecília Meireles faz da estética hindu denominada *rasa*, na última aula registrada pela aluna Vera Teixeira (que não parece ser a última aula do curso), em 29/11/1937, a poeta professora aprofunda a relação entre técnica e tema e pontua alguns assuntos importantes para nossa discussão sobre modernismos:

Essas relações entre o tema e a técnica variam de povo a povo e através (*sic*) do tempo. Há certos temas que aparecem em determinados momentos ou em determinado povo e servem de indicação sobre a evolução literária entre eles. Num livro japonês vimos uma nota interessante sobre o aparecimento de certos temas no ocidente.

Dizia o autor que o deserto e a montanha só começam a aparecer como temas literários no ocidente do século XIX para cá. Seria esse um trabalho interessante: tomar-se, por exemplo, a literatura portuguesa, desde a Idade Média até hoje, acompanhar-se o aparecimento de alguns de seus temas, a maneira de serem eles tratados e o desaparecimento desses mesmo temas.⁵⁰⁰ Assistimos hoje, mesmo entre nós, a um verdadeiro ciclo que intensificou o interesse pelas cousas negras. Durante muito tempo vimos aparecerem sucessivos romances e poemas de valor, todos eles gravitando em torno desse tema. Tivemos também a nossa fase de temas proletários. Vemos nisso a influência das circunstâncias e, ainda sob essa influência, esses temas desaparecem, o que não quer dizer que não apareçam novamente. *Os temas nacionalistas podem vir a constituir um ciclo de grande importância.* Foi o que aconteceu na Alemanha, de Hitler, na Itália, de Mussolini, uma vez que o Estado impõe um determinado número de cousas, segundo a pressão que ele exerce sobre o povo, evidentemente esses assuntos entram em circulação. Os que não tiverem uma decidida vocação para eles calar-se-ão...

Já vimos a influência social sobre a literatura, como se poderia ver a influência literária sobre a sociedade. A literatura de propaganda, é justamente essa maneira de cultivar no povo um determinado número de ideias que não traçadas a esse povo sob a literária (*sic*), por pessoa bastante representativa para as impor.

Assim como os temas aparecem, evoluem e desaparecem, também a técnica se modifica, do mesmo modo que os gêneros podem aparecer, evoluir, transformar-se e desaparecer. Vemos épocas em que o conto tem uma preponderância imensa. Em alguns níveis de cultura é o conto a forma mais desenvolvida de sua literatura em prosa. Do mesmo modo o romance. Hoje, por exemplo a literatura inglesa (*sic*) está dominada pelo romance. O próprio Brasil teve agora seu surto do romance, quando antes tínhamos tido a preponderância da poesia, que durante muito tempo teve o seu apogeu, principalmente sob a forma de soneto. Depois da longa fase do soneto tivemos uma fase de reação e assistimos a decadência não só do soneto, de estrutura absolutamente regular, *mas também o desprestígio de todas as formas com métrica fixa.*

Que a variedade de formas em poesia ou em prosa esteja relacionada com a própria evolução social é evidente. Os mais remotos documentos em versos da China apresentam versos com 4 pés; mais tarde aparece o verso de 7 pés. Na Índia, o Rig Veda – o mais antigo texto indú (*sic*) – apresenta versos curtíssimos, no entanto quando a sua literatura chega a epopeia encontramos versos de 15 pés, admitindo é certo uma parada o que nos faz lembrar a necessidade de deter a memória para melhor conservar o que se enuncia.

Diante da técnica literária assim esboçada ocorre uma pergunta: a técnica literária é verdadeiramente um problema de técnica ou de inspiração? Vimos os documentos relativos à literatura hebraica, à védica, uma grande parte da chinesa (*sic*) e uma imensa quantidade de outras produções que já conhecemos de outros estudos. Pois bem, as obras mais antigas de cada povo, se atribuem sempre uma origem divina. Si

⁵⁰⁰ De alguma forma, o trabalho de Selma Vieira Velho representa um esforço semelhante a esse quando a autora recupera a influência hindu, por exemplo, na obra de Camões, que é do século XVI (VELHO, *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*).

o problema de técnica resolvesse o problema da arte literária, não haveria mais que ensinar essa técnica para que todos pudessem ser mestres na arte. Justamente essa preocupação da forma e sua importância sobre o tema é que tem dado origem a uma imensidade de teorias que teremos de tratar aqui, estabelecendo bases para a melhor apresentação de qualquer assunto, sob a forma literária. *Acontece, porém, que aqueles que melhor aprenderam essas regras, quando as puzeram (sic) em prática não conseguiram realizar mais que admiráveis aleijões literários e que, ao contrário, surge de súbito alguém que, sem conhecer ou desprezando todas as outras formas se apresenta com uma forma nova, inesperada, em desacordo com tudo quanto está estabelecido em leis e se impõe de uma maneira escandalosa à admiração de todos. É que há alguma coisa que, estando em completo desacordo com o que está estabelecido tem uma força creadora (sic), um poder arrebatador que consegue vencer tudo o que está preestabelecido. Essa luta entre a consolidação de regras de técnica e o aparecimento de formas revolucionárias é a própria história literária da humanidade.*⁵⁰¹

Há muito o que refletir a partir das colocações de Cecília Meireles, por isso, o intuito de transcrever trechos longos das aulas é justamente para aumentar o acesso a um material restrito e, dessa forma, possibilitar novas perguntas em torno de inúmeros assuntos que podem ser levantados a partir desse material. No momento, é importante frisar a consciência que Cecília tinha sobre a literatura de seu tempo, sobre as tendências temáticas em voga naquele momento como o nacionalismo, o “proletariado”, ou as “coisas negras”.⁵⁰² Nesse sentido, mesmo tendo consciência deles, Cecília não os realçou em sua obra. Ainda que esses temas apareçam, apesar de não serem a tônica da obra cecilianiana, o tratamento estético que lhes é dado os desvincula de uma marca social evidente. Dessa forma, ao constatar a aguda compreensão que Cecília cultivava sobre a literatura de seu tempo e observar a escassez de alguns temas preponderantes para a época, em sua obra, pode-se afirmar que essa atitude fazia parte do projeto literário ceciliano. Outro ponto a ser destacado é a menção que Cecília faz sobre as mudanças na forma literária. Ao afirmar que o soneto e as formas fixas entraram em franca decadência, ela complementa dizendo que não apenas entraram em decadência, mas perderam o prestígio. A menção ao desprestígio da forma regular nos diz muito sobre a atitude frequente dos movimentos (não apenas do modernista) de negação de algum tipo de herança passada como uma maneira de validação das novas formas que se apresentam. Considerando-se a produção de Cecília Meireles, sabemos que ela não aderiu a esse modelo de desprestígio das formas fixas com também não negou a forma livre de versejar inaugurada no modernismo. Novamente, a relação da poeta com as formas literárias foi descomplicada. Ela fez uso de rima, métrica, soneto, quadra, canção, romanceiro, verso livre, poema prosaico

⁵⁰¹ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 29 nov. 1937.

⁵⁰² A própria Cecília demonstrou a presença desse tema por meio de um estudo de desenho do gesto e do ritmo da cultura negra entre os anos de 1926 a 1934. As peças estão registradas no livro *Batuque, samba e macumba*, publicado, em primeira edição, em 1983.

e prosa poética etc.; a escritora utilizou o que era necessário para moldar a sua expressão. Sobre isso, Cecília ensina:

Si a literatura se apresenta com uma forma de ritmo variado, que não segue uma norma fixa ou pelo menos que a norma fixa não se surpreende desde logo - porque ultimamente se têm descoberto o ritmo das obras em prosa, encontrando nelas verdadeiros versos, a boa prosa sendo hoje considerada como um sistema de versos ocultos⁵⁰³ – ou si esse ritmo se apresenta de uma maneira regular, seja porque isso se torne necessário para melhor conservação da tradição, ou porque isso nasça de um ritmo biológico, ou de um movimento com uma medida certa, como os movimentos da dança ou dos vários jogos, do trabalho, de remar, de cavar – que, sendo feitos com medida certa parecem produzir menos fadiga – o certo é que a forma em que se vai apresentar a literatura adquire desde logo, dois aspectos: ou ela é em verso ou é em prosa.⁵⁰⁴

A forma, na compreensão de Cecília, se mostra no entrelaçamento do “que” dizer com “como” dizer, e não em regras ou tendências colocadas pela convenção literária, tanto que ela menciona a ocasião de uma forma regular nascer de um ritmo biológico, o que não envolve prestígio ou desprestígio de qualquer estrutura, apenas, necessidade de expressão.

Retomando a aula de 29/11/37, Cecília traz à baila o assunto da inspiração, no que se refere à criação da arte literária. O assunto é movediço. Tanto assim que Cecília relata haver uma imensidade de teorias sobre ele. A autora se mostra cônica da importância do apuro técnico (e sua obra é um exemplo de sumo aperfeiçoamento das técnicas literárias), ao mesmo tempo que reconhece o poder das “formas revolucionárias”. Entrevemos aí sua abertura intelectual para o novo, para o revolucionário, o que torna frágil algumas visões que, de certa forma, a alocam em escolas específicas. Um breve exemplo está num comentário crítico de Antônio Carlos Vilaça, no qual ele afirma: “Cecília estreou com um livro de poemas parnasianos”, no caso, *Espectros*; e, com relação ao terceiro livro da poeta, *Baladas para El-Rei*, Vilaça comenta: “Trata-se de um livro simbolista”. É reconhecível que a obra imatura da autora permita algumas ressalvas críticas, mas a postura de encaixe definitivo em determinada escola é que não condiz com o horizonte para onde a obra cecilianiana aponta desde os primeiros livros. Em tempo, a crítica de Vilaça, feita em 1975, apesar de trazer, em certos momentos, um pensamento restritivo, é perspicaz em algumas análises. Ele, como poucos de sua época, já apontou, com realce, para as relações de Cecília com a Índia e afirmou ideias como: “Desde os 18 anos, Cecília sente a atração da sabedoria oriental, a Índia, a poesia de Tagore. Será sempre fiel a esse amor de mocidade. *Nunca mais... e Poema dos poemas*, de 1923, exprime

⁵⁰³ É um aspecto das crônicas cecilianas o tom poético atribuído ao texto prosaico, conforme apontam os críticos e como podemos verificar por meio dos trechos das crônicas abordadas.

⁵⁰⁴ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 26 nov. 1937.

esse culto do espírito oriental e especialmente da poesia de Tagore”.⁵⁰⁵ Em outro momento, Vilaça é categórico: “Podemos dizer que as duas influências supremas da sua vida foram Jacinta Garcia Benevides (a avó) e Tagore”.⁵⁰⁶ De toda forma, como é comum acontecer com a maior parte da crítica ceciliana, reconhece-se a “influência” hindu na obra de Cecília, mas as análises contam com outras fontes, o que causa, em geral, lacunas e algumas distorções. No caso da análise de *Viagem*, por exemplo, Vilaça pontua: “O neo-platonismo cristão de Cecília manifesta-se de novo”. E, sobre *Mar Absoluto*: “Seu barroquismo é o de Quevedo. Ela parte da natureza e chega à transcendência”. Não há exatamente erro, mas o diálogo com a obra ceciliana não se completa plenamente. A obra de Cecília faz o convite para navegarmos até os mares do Índico, os críticos parecem reconhecê-lo, mas não se deslocam até a Índia, mantêm os mesmos alicerces ocidentais para ler Cecília Meireles. E há colheita importante da análise de Vilaça. Por exemplo, ele percebe a dualidade que a obra de Cecília desvenda e aponta para a transcendência dos opostos: “Há sempre dois lados, na poesia de Cecília, dominada pela certeza da fugacidade, do efêmero de tudo: a face luminosa, que é a do contato com a realidade, e o aspecto noturno, crepuscular, sombrio, que é o seu lado meditativo ou filosófico, a abstração”.⁵⁰⁷ E arremata: “A poeta quer a comunhão humana”.⁵⁰⁸

Assim, da mesma forma que temos, até certo ponto, negado um convite explícito de deslocamento até a Índia para ler a obra ceciliana, temos negado o convite para ler o modernismo por outras bases, como por exemplo, a partir de obras como a de Cecília Meireles.

Tocando, novamente, na questão do nacionalismo, Marcus Wollf aponta novas bases para se pensar o nacionalismo brasileiro.

Benedict Anderson (1989) ocupa uma posição de destaque nessa área por ter levantado a questão da origem e difusão do nacionalismo no contexto de uma “história universal”. Tendo demonstrado como as nações na Europa e em outras partes do mundo tinham sido trazidas à vida como comunidades imaginadas, Anderson também descreveu formas institucionais através das quais as nações puderam adquirir uma forma concreta, especialmente as instituições que chamou de “capitalismo de imprensa”.

Mas B. Anderson tratou o fenômeno do nacionalismo como parte de uma “história universal do mundo moderno”, representando assim uma tendência teórica na historiografia que viu na experiência histórica do nacionalismo na Europa Ocidental, nas Américas e na Rússia um conjunto de modelos para as elites nacionalistas da Ásia e África. No caso do nacionalismo brasileiro, que foi sendo elaborado pelas elites intelectuais a partir da crise do liberalismo da República oligárquica, *cumprir* questionar até que ponto não implicou também um rompimento com a ordem

⁵⁰⁵ VILAÇA. Cecília Meireles: A Eternidade entre os Dedos, p. 72.

⁵⁰⁶ VILAÇA. Cecília Meireles, p. 73

⁵⁰⁷ VILAÇA. Cecília Meireles, p. 74.

⁵⁰⁸ VILAÇA. Cecília Meireles, p. 75.

*moderna que emanava da “Civilização”, conforme indica a análise das propostas dos modernistas após 1924. Assim, ao invés de colocá-lo ao lado das formas modelares elaboradas no “centro”, talvez fosse mais interessante aproximá-lo dos nacionalismos afro-asiáticos, mais contundentes em seu questionamento da modernidade ocidental.*⁵⁰⁹

A hipótese de que o nacionalismo idealizado pelas elites intelectuais do Brasil rompe com a “ordem moderna que emanava da ‘Civilização’” se transportada para o campo da literatura, pode, também, se verificar adequada. Foi mencionado em outro momento nesse estudo uma vertente crítica que considera Cecília Meireles como moderna, ainda que não modernista⁵¹⁰ e essa aparente distinção diz algo também sobre a modernidade e o modernismo. O espírito da modernidade da chamada “civilização” europeia primava por uma postura de recepção e trânsito entre diferentes culturas e tradições em busca de um caminho humano em contraposição ao caminho traçado pelo desenvolvimento industrial. Quando essa atitude moderna de “olhar” para o outro é traduzida na atitude artística antropofágica da elite brasileira, entendo que a perspectiva de inclusão do outro se faz de maneira tal que causa uma dubiedade em seu efeito: ao mesmo tempo que a antropofagia implica uma dimensão de pensar o ser de forma plural; reside na ideia de antropofagia um apagamento daquele que é engolido; como menciona Oswald “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Ou, ainda, a menção à deglutição do Bispo Sardinha no litoral do atual estado de Alagoas,⁵¹¹ em 1556, aponta para o ato de comer o “outro”, ou seja, de “incorporá-lo” de tal maneira, que ele perde sua existência própria. Além disso, por um lado, a ideia de unidade, pensada por meio do nacional, a partir de elementos “brasileiros”, em alguma medida, também foi forçada, assim como o processo de “civilização” o foi.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. *Única lei do mundo.*

Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi or not tupi[,] *that is the question.*⁵¹²

“Tupi or not tupi”. Genial. Por um lado. Problemático, por outro. Quando o *to be or not to be* shakespeariano vem substituído pelo tupi, há dois deslocamentos: o rompimento com aquela tradição europeia “imposta” e, de forma mais subjetiva, o desmerecimento de reflexões acerca da questão existencial fundante de “ser ou não ser”. “Só podemos atender ao

⁵⁰⁹ WOLFF. Repensando o nacional à margem da “Civilização”, p. 2.

⁵¹⁰ SANCHES NETO. Cecília Meireles e o tempo inteiriço, p. 14-15.

⁵¹¹ SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*, p. 42.

⁵¹² ANDRADE. *A utopia antropofágica*, p. 67.

mundo orecular”,⁵¹³ sendo orecular um neologismo que faz, novamente, menção ao mundo antigo tradicional (lembramos do I-Ching como livro de oráculo, de fundação da cultura chinesa) e, a esse mundo antigo, não se pode atender. É possível compreender como, frente a esse ideário, Cecília parecesse mesmo um morro de Santo Antônio. Ora, claro que não queremos inserir um manifesto que já se sabe datado, de quase cem anos, nessas discussões como se tivesse sido produzido no ano 2000. Não é esse o caso. Mas é o caso de observar os efeitos que essas ideias fazem perdurar, em maior ou menor grau, até hoje. No caso de Cecília Meireles, é possível localizar tais resquícios com clareza.

Nesse sentido, o escritor Luís Augusto Fischer é categórico e até contundente. Na entrevista que ele concedeu a João Pombo Barile, em 2015, Fischer analisa que, em 1942, tanto Mário de Andrade, quanto o autor Vianna Moog fizeram um balanço do modernismo após 20 anos da semana de 1922. Cada um trazia uma visão distinta sobre a literatura brasileira. Enquanto Mário apostava na

ideia de uma literatura brasileira como unidade, a cara, a identidade da literatura brasileira estava clara e definida - a literatura brasileira era o modernismo (o paulistano, centrado na famosa semana, protagonizada por ele mesmo), ou aquilo que o modernismo tinha, segundo ele, proporcionado.⁵¹⁴

Vianna Moog, por sua vez, defendia a tese de que não existia algo que se poderia chamar de “literatura brasileira”. O que ele apontou foram “sete ilhas, formando um arquipélago que é o Brasil. As sete ilhas seriam o Norte, a Bahia, o Nordeste, Minas e seu entorno. São Paulo, o Sul com centro no Rio Grande do Sul, e o Distrito Federal, o Rio, a antiga corte”.⁵¹⁵ As distintas visões expostas naquele ano de 1942, representam para Fischer um marco importante, pois

estava-se decidindo o futuro não da literatura brasileira em si, mas o modo como a literatura brasileira seria vista, a partir de então. A visão unitarista, subordinada a certa perspectiva de vanguarda (nacionalista), de experimentação e tal, apresentada pelo Mário, viria a triunfar, na universidade, nas escolas, nos manuais, nos vestibulares, finalmente no modo como todo mundo pensa na literatura brasileira.⁵¹⁶

E Fischer continua apontando como essa visão tornou-se hegemônica e até hoje tem sido aceita dessa forma:

⁵¹³ ANDRADE. *A utopia antropofágica*, p. 69.

⁵¹⁴ FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile.

⁵¹⁵ FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile.

⁵¹⁶ FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile.

É como se a versão da história do modernismo contada pelos intelectuais paulistanos tivesse se tornado hegemônica...

Mas preste atenção bem atenção: não quero com isso dizer que um tinha razão e outro não. Meu ponto é que ali, em 1942, dá para flagrar bem um momento de virada da visão que o Brasil fazia de si. E bem para quem, como eu, tem grande resistência ao triunfo da visada modernista sobre o conjunto do Brasil, sobre o conjunto da literatura brasileira, *esse momento deveria ser mais estudado e mais retomado*. Ali estava ainda em jogo, em disputa, a interpretação do país; dali por diante, com a maré montante dos estudos brasileiros concebidos na USP, muitos deles a partir do mesmo Mário, o “modernismocentrismo” triunfou, impondo uma visão que me parece muito restritiva, muito limitada historicamente, e muito cruel. Dali por diante, escritor que queira ser bem visto tem que rezar pela cartilha marioandradina, *porque do contrário vai ser considerado antigo, pré-modernista, qualquer coisa dessas*. Uma pena, mas este é o processo.⁵¹⁷

Considerando essa visão hegemônica que estava se construindo no Brasil acerca da literatura, não espanta a grande celeuma que o livro *Viagem*, de Cecília, causou para sua eleição no concurso da Academia Brasileira de Letras, em 1938. Cassiano Ricardo (como relator), Guilherme de Almeida e João Luso saem em defesa da poeta, contra o pedido do obstetra Fernando Magalhães, de atribuir o prêmio a Wladimir Emanuel, com o livro *Pororoca*, que, de acordo com o doutor Fernando de Magalhães, representaria o nacional. Cassiano Ricardo escreve:

A viagem de Cecília Meireles deve, pois, salvo melhor juízo, ser classificada em primeiro e único lugar. Trata-se de um livro de grande e inconfundível poesia. Está num plano que se diria “hors concours”. Premiá-lo é dever da Academia, que ainda poderia realçar tão justa homenagem à extraordinária poetisa não distribuindo segundo prêmio nem menção honrosa aos demais concorrentes. Êstes serão suficientemente poetas para compreender e admirar o valor solitário de Cecília Meireles, deixando-a que cante sozinha. Quando canta o irapuru, os outros pássaros ficam quietos...⁵¹⁸

É curioso notar que o mesmo Oswald que anos depois, em 1952, iria desferir as palavras que já ouvimos sobre Cecília ser o tal morro de Santo Antônio, nesta ocasião, em 1938, ele escreve um brevíssimo comentário de três parágrafos em que não diz uma palavra direta sobre Cecília, mas apoia a decisão do prêmio afirmando que “o batismo que Cassiano Ricardo trazia era o dos tempos novos. E felizmente a calculada barafunda que reina nos ambientes reacionários não dá mais para esconder os caminhos do futuro”. Mário também se posiciona, com mais delonga, contemplando os versos da poeta e enaltecendo-os no artigo “Cecília e a Poesia”.⁵¹⁹

⁵¹⁷ FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile.

⁵¹⁸ RICARDO. *A academia e a poesia moderna*, p. 17.

⁵¹⁹ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 71-75.

Retomando, para finalizar, o artigo de Luís Augusto Fischer, de acordo com as ideias de Fischer, ainda que Cecília tenha sido reconhecida entre os modernistas, a visão do modernismo ficou centrada nas ideias de Mário de Andrade. A obra de Cecília, ao continuar sendo vista pela régua modernista-paulista, vai ficar sempre como um “problema”, uma “dissonância”, o que diminui as possibilidades de diálogo e aprendizagem. Como Fischer aponta: “O crime que essa visada continua a cometer é o de submeter todos os escritores do século 20 à mesma régua”.⁵²⁰

Como um exemplo da afirmação de Fischer acerca do momento decisivo sobre como a literatura brasileira seria vista a partir da década de 1940, há um artigo “crítico” do poeta Mário Faustino, datado de 1957, sobre Cecília Meireles. O poeta a avalia dessa forma:

Cecília Meireles pode não ser o mais fértil dos poetas brasileiros de importância: é, sem dúvida, o mais prolixo.

(...)

Cecília é, de longe, o melhor poeta do seu sexo na língua portuguesa na América Latina. De todas as “poetisas” que já lemos, apenas Safo, Emily Dickinson, Marianne Moore e Edith Sitwell são-lhe superiores.

(...)

D. Cecília publica demais. O melhor que se poderia fazer em prol de sua glória seria preservar o *Romanceiro* completo, fazer uma antologia de uns cinquenta grandes poemas (*Mar absoluto* seria o maior contribuinte) e queimar o resto. Mas não nos esqueçamos de perguntar: quantos poetas em nossa língua já assinaram cinquenta grandes poemas? A outra pergunta que nos ocorre: por que d. Cecília publica tanto? — cabe aos psicanalistas responder.

(...)

Cecília Meireles, em matéria de versificação técnica, tem só um rival sério na poesia contemporânea da língua: Manuel Bandeira (se nós estivéssemos nos referindo a vidrilhos, lantejoulas, esmaltes e camafeus, teríamos dito, talvez, Guilherme de Almeida ou Olegário Mariano, porém, até na fabricação desses inúteis objetos Cecília os bate longe).⁵²¹

E, após transcrever trechos soltos de poemas como: “Palavra. Pequeno rumor / entre a eternidade e o momento”, o poeta do admirável *O homem e a sua hora*, avalia o seguinte:

Essas coisas, em seu melhor, são apenas cacoetes femininos, iguais aos de Bette Davis ou aos de Morineau. Em seu pior, são vulgaridades, efeitos baratos, *bric-à-brac* indigno de quem escreveu, em *Romanceiro da Inconfidência* e em *Mar absoluto*, alguns dos maiores veros da língua.

(...)

O pior defeito das mulheres-poetas é pensarem - como, aliás, muito homem também pensa - que palavras bonitas, lembrando ao leitor coisas bonitas, “palavras que fazem suspirar”, é pensarem que essas palavras, nelas mesmas, já são poesia. Pode ser que sejam, mas pode ser que não sejam: geralmente não são. Quem quiser

⁵²⁰ FISCHER. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile.

⁵²¹ FAUSTINO. O livro por dentro, p. 181-182.

conhecer o extremo oposto, isto é, poesia só poesia mesmo, sem nada a ver com as tais “coisas bonitas”, leia Blake e leia Donne.⁵²²

Considerando o que Cecília expôs no curso sobre a natureza da crítica, de que é imprescindível uma base estética para que um comentário não seja apenas informação ou reportagem, mas, sim, crítica,⁵²³ podemos fragilizar as bases dessa crítica de Faustino, uma vez que a decisão sobre a quantidade que se publica ou mesmo o que deve ou não deve falar um poeta, não me parece ser matéria de preocupação do crítico. Faustino elenca e transcreve dois ou três poemas da “grande Cecília”, mas fica evidente que a régua estética pela qual ele mede a obra da poeta não contempla a compreensão da obra de Cecília. Não digo que não haja qualquer base estética para sua análise da obra cecilianiana, a questão é que a base é única, não importa qual seja a obra. E aí reside a crueldade sobre a qual fala Fischer. Novamente, os “bordados e fitinhos” voltam a incomodar, dessa vez transfigurados em lantejoulas, vidrilhos, esmaltes (?) e camafeus... Infelizmente, devo também apontar o cunho machista⁵²⁴ percebido em vários momentos do texto de Faustino: “melhor poeta do seu sexo”, isso quer dizer que com os poetas do outro sexo ela não é comparável? “O pior defeito das mulheres-poetas”, “cacoetes femininos”... Além dos comentários restritivos que as concepções do autor transferem para a obra, vale ressaltar a deselegância de linguagem (que não são dignas do autor do belo “Vida toda linguagem”), com a qual Faustino aborda essa poética dizendo que valeria queimar ou jogar “na cesta, não nas livrarias” a grande parte dos poemas cecilianos; ou mesmo dando conselhos (críticos?) dessa natureza: “E nunca mais publicar coisas como “Ciclo do sabiá”.⁵²⁵

Portanto, a exposição de Faustino pode representar um exemplo de muitos outros críticos que, por terem a medida poética com uma régua preestabelecida, se veem em dificuldade para dialogar com a obra de Cecília Meireles.

Assim, se pensarmos na perspectiva de modernismos, chegamos à conclusão de que não é a régua crítica que se impõe sobre a obra, mas, antes, a obra é que direciona e abre as perspectivas a que podem chegar o crítico. Não se encerra uma obra numa medida de

⁵²² FAUSTINO. O livro por dentro, p. 183.

⁵²³ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 5 nov. 1937. O trecho mais expressivo das ideias acerca da crítica pode ser esse: “Aliás, a estética é mesmo uma fusão de tudo isso, o que não pode haver, evidentemente, é uma crítica sem uma base estética.”

⁵²⁴ Aqui lembramos o artigo já mencionado de Valéria Lamego, publicado em 2018, no qual ela menciona a perpetuação de textos canhestros sobre a obra de Cecília (LAMEGO. Lirismo engajado, p. 16).

⁵²⁵ FAUSTINO. O livro por dentro, p. 185.

momento histórico. A obra é que salta de determinadas épocas e escolas predominantes e, se estivermos dispostos, perscrutamos seu caminho.

No sentido de apontar até onde pode ir um crítico em busca de bases estéticas diversas para ler determinadas obras, retomamos a lição de Cecília sobre a estética hindu, *rasa*.

Falaremos agora sobre “Le Rasa”, ensaio sobre a estética indú (*sic*), o que parece, à primeira vista, descabido dada a sua antiguidade e a distância que estamos do oriente. Mas já tivemos ocasião de ver que a apresentação deste ensaio se prende, em primeiro lugar (*sic*), ao fato de termos estudado aqui alguns textos orientais e, em segundo lugar (*sic*), ao fato de *hoje haver no ocidente, em tudo quanto se julga mais moderno em matéria de interpretação artística, uma coincidência espantosa com este velho pensamento*, quase esquecido, dos antigos indús.⁵²⁶

Cecília deixa claro que há correspondências entre tradição e modernidade, de forma tão estanque, que podemos, agora, compreender melhor a revelação que a poeta faz para a amiga Lúcia acusando todos os “-ismos” de serem ridículos, pois, a partir dessa visão que ela nos expõe, o que se apresenta de forma “atual” pode ser uma repetição de modelos “velhos e eternos”.⁵²⁷ Na continuação dessa aula de 29 de novembro, a professora revisita os textos que os alunos estudaram até então, de forma a trazer uma visão crítica sobre eles e, só assim passar para as correspondências com textos ocidentais. O pesar é que as aulas seguintes não estão registradas. Assim, essa possibilidade de diálogo entre a estética hindu denominada *rasa* e as manifestações artísticas da modernidade permanecem um campo aberto para profícuos estudos, no sentido de deslocar a leitura unilateral que ainda é praticada com relação às obras do século XX modernista.

Dessa revisão que a professora Cecília faz, antes de abordar, propriamente, a estética *rasa* em relação aos textos ocidentais, uma notação importante não pode passar sem registro: Cecília situa e remonta um aspecto importante das obras da modernidade, que é seu caráter de abertura de sentidos, ao pensador Láo Tsé:

Láo Tseu, que pregava a teoria do vasio (*sic*), está muito mais perto de nós, os de hoje, do que parece, e teve uma influência muito séria na arte japonesa (*sic*). Porque, dizendo que para se chegar à união com o princípio divino era necessário formar cada um de nós o vasio (*sic*) dentro de si e que as cousas só valem pela quantidade de vasio (*sic*) que possuem, estava formulando o único princípio estético: não sobrecarregar nunca nem discurso nem obra de arte de qualquer espécie, deixar um campo livre para que o observador o preencha com a sua própria emoção. Em literatura não dizer tudo, dizer o mínimo possível, substituindo uma linguagem demasiadamente rica por uma linguagem essencialmente sugestiva. Ora, essa linguagem dando oportunidade a que o ouvinte a complete com o que em si possua,

⁵²⁶ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 29 nov. 1937.

⁵²⁷ Referência à carta mencionada anteriormente neste capítulo de 2 de março de 1949 à Lúcia Machado de Almeida (MEIRELES, Carta de 2 de março de 1949 à Lúcia Machado de Almeida).

dá oportunidade a que também o raio de ação seja muito maior porque cada um pode completar como entender aquilo que está vendo.⁵²⁸

Essa proposição parece demasiado importante para pensar em tantos deslocamentos possíveis para a apreensão da literatura moderna, e, no caso da literatura brasileira, é possível antever quantos ganhos teríamos, culturais e semiológicos, ao ler as obras do modernismo por um espectro mais alargado.

Especialmente, após ter entrado em contato com essas aulas sobre literatura ministradas por Cecília, é possível afirmar que sua obra revela um projeto estético bem definido. Na concepção de unidade, o projeto ceciliano destoa daquele marioandrado porque, para a obra de Cecília, a unidade só pode se realizar num plano metafísico, não em qualquer elemento da sociedade. Esse entendimento resvala na concepção de nacional que, para o poeta Mário, era algo que precisava ser “construído” e para a poeta Cecília, esse entendimento não se desvinculava do elemento universal, e o exemplo disso é ter sido ela a representante do Brasil para articular as ideias de Gandhi numa tentativa de aplicá-las em seu país. Um último elemento do projeto ceciliano que, de alguma forma, dialoga com aquele proposto pelos modernistas, mas, em maior escala, se distancia dele é a relação estabelecida com a tradição. Enquanto Cecília foi uma declarada estudiosa e praticante das formas tradicionais, além das modernas, a postura de maior enfoque no modernismo foi aquela da ruptura. E isso não quer dizer que Mário de Andrade ou os modernistas não cultivassem a tradição. Pelo contrário. Foram homens (centralmente) eruditos, porém, o que fica como sumo daquele movimento é algo que permeia o “tupi or not tupi”.

Assim, retomo e reitero a possibilidade de revisitarmos o modernismo brasileiro e olharmos para ele sob outros prismas possíveis. Em tempo, é muito importante frisar que não se trata de substituição de visões, mas de ampliação. A meu ver, não há qualquer problema no intento nacionalista/revolucionário do modernismo. Pelo contrário, como dito, houve grande safra daquele plantio. O problema é quando o modelo se torna único. E essa tese teve o intento de ser uma pequena semente junto a um possível florescimento de novos estudos e ideias acerca daquele momento histórico.

Para fechar essas reflexões, são precisas (e preciosas) as palavras de Cecília Meireles, quando refletindo sobre a paz pela educação, o que, de forma essencial, foi, também, o intuito desta tese:

⁵²⁸ MEIRELES. Técnica e Crítica Literárias: aula 29 nov. 1937.

Para que o mundo firmasse um compromisso duradouro de paz, seria necessário, primeiro, que os homens se sentissem unidos por uma inspiração geral de amor. Para que esse amor, porém, possa, por sua vez, existir, mister se faz uma expansão do conhecimento que torne familiares todas as coisas que ainda estejam sendo obscuras ou incompreensíveis, e de cuja desconfiança e temor podem nascer esses desequilíbrios que custam o preço das guerras e marcam sombriamente a longa marcha da humanidade.

(...)

(...) Nós só amamos bem o que se parece bem conosco; andamos sequiosos de repercussões, de respostas, de reflexos que de certo modo repitam o que somos: como se a nossa verdade dependesse de uma conformação exterior, como se a nossa própria existência carecesse, para ter realidade, do testemunho de uma identidade verificada plenamente noutra vida.

Os espíritos universais, que sentem sua pátria no mundo todo, estão dentro dessa pequena lei (...) Sabem que, por entre eles, se insinua aquela secreta afinidade que dispõe tudo quanto vive no mesmo plano fraternal.

A arte, a ciência, a filosofia, o misticismo podem conduzir a essa conquista de uma visão justa e larga, favorável à esperança de dias mais perfeitos e seguros, sustentados talvez, pelo favor do sentimento — por uma luz forte e pura de inteligência, (...).

Teremos, pois, de nos conhecer para o realizarmos. É, afinal, uma coisa assim fácil. Mas que tem sido difícil. Pense-se no Oriente: quais são os espíritos ocidentais capazes de, com sinceridade e isenção, se entregarem ao estudo desses povos, vítimas de preconceito de uma civilização diferente, que vaidosamente afirma que é superior — quando não diz que é a única... (...)

É feito disso nosso sofrimento (...)

O respeito mútuo, um respeito sem fingimentos e sem rotinas (...) poderá servir de base, dentro da obra educacional, a um movimento de resultados eficientes, no problema urgentíssimo da salvação do mundo pela garantia unânime da paz.⁵²⁹

⁵²⁹ MEIRELES, Comentário da autora na página de Educação publicado no *Diário de Notícias*, em 11 agosto de 1932 (MEIRELES *apud* LAMEGO. *Lirismo engajado*, p. 200-201).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da obra de Cecília Meireles em diálogo com a Índia e com o modernismo brasileiro abre tantas frentes possíveis de pesquisa e trabalho que se torna difícil qualquer investida que se aproxime de uma conclusão.

Depois desses anos de pesquisa, não chego a respostas "certas" ou "fixas", mas encontro, sim, algum alento responsivo para as indagações que trazia no princípio da jornada.

Assim, elenco alguns objetivos que acredito ter sido possível alcançar ao longo do trabalho de pesquisa e escrita, além de ressaltar algumas possibilidades de aprofundamento na obra ceciliana que podem despertar o interesse de novos pesquisadores acerca dessa temática.

Com relação ao objetivo de inserir a obra de Cecília Meireles em seu tempo, sem perpetuar qualquer traço crítico que a coloque num certo distanciamento ou mesmo passadismo em relação à produção estética de sua época, acredito que alguns poemas analisados (vale citar um, "Lei do passante") puderam apresentar como a autora estava alinhada com o pensamento de sua época, conhecia-o bem, entretanto, não se restringia a produzir uma literatura que fosse "modernista" nos moldes marioandradino.

Pelas cartas, aulas e conferências que Cecília escreveu sobre a Índia, ficou evidente o sólido conhecimento que a autora possuía com relação à tradição hindu. Nesse sentido, a falta de análise crítica que contemple esse conhecimento que a autora trazia sobre a Índia, a meu ver, revelam dois aspectos importantes relacionados à obra ceciliana: o primeiro é a confirmação de que há uma premente necessidade de publicação desses documentos de Cecília que se mantém em obscuridade, pois isso poderia colocar Cecília num lugar de pensadora de seu momento estético podendo dar força para a ampliação da releitura do modernismo brasileiro. O outro ponto revelado pela ausência da notação da Índia na obra de Cecília é a postura ocidental de negação de cruzar o meridiano principal até o Oriente. Percebe-se que o modelo crítico literário que temos reiterado é o de tocar numa obra com a teoria preestabelecida. Assim, esforçamo-nos em encontrar ressonâncias daquela teoria na obra. Enquanto que o caminho poderia ser aquele de deixar a obra se expressar e, então, seguir em busca de outras vozes para dialogar com aquele autor ou autora. Imagino que se a obra de Cecília estivesse sendo "ouvida", a Índia "dos rajás" já seria parte integrante do pensamento crítico sobre a obra de Cecília Meireles.

No que se refere a uma releitura possível do modernismo, pensando em modernismos, a obra ceciliana tem muito a contribuir para trazer à luz alguns autores modernos que se mantêm na sombra por não se encaixarem na medida exata do modernismo paulista. Nessa

mesma linha de pensamento, o olhar que Cecília Meireles empresta à tradição (não apenas hindu, mas à tradição como um todo), pode colocar em cheque o pensamento de ruptura com a tradição, que foi uma das bandeiras do modernismo no Brasil. Pela lupa modernista, a tradição (e tudo aquilo que remete a ela) ficou estampada com o carimbo de velha, retrógrada. Dessa forma, perdura um pensamento equivocadamente de que tudo o que foi produzido no modernismo representa uma “evolução” com relação aos períodos anteriores. Assim, na historiografia da literatura brasileira, com exceção do modernismo, períodos como o do romantismo, por exemplo, poderiam receber mais estudos em diálogo com nosso tempo.

Dessa forma, para fechar este estudo, seguindo o modo como ele foi aberto, proponho o diálogo com o poema ceciliano “Improviso para Norman Fraser” e com a análise proposta por Leila Gouvêa.

Improviso para Norman Fraser

O músico a meu lado come
o pequeno peixe prateado.

Percorre-lhe a pele brilhante,
abre-a, leve, de lado a lado.

Úmido deus de água e alabastro
aparece o peixe despido.

E, como os deuses, pouco a pouco,
vai sendo pelo homem destruído.

Ah, mas que delicado culto,
que elegante, harmonioso trato

se pode dispensar a um peixe
como um deus exposto num prato!

Vinde ver, tiranos do mundo,
esta suprema gentileza

de comer! – que deixa perdoado
o gume da faca na mesa!

Em sua pele cintilante,
nítido, fino, íntegro, certo,

jaz o peixe – ramo de espinhos
musicalmente descoberto.

Ó fim venturoso! Invejai-o,
corais, anêmonas, medusas!

Vede como era, além da carne,

Frase secreta, em semifusas!⁵³⁰

A essa altura, após tantas incursões sobre a Índia por meio da literatura de Cecília, logo nos questionamos onde pode estar a tradição hindu dentro do poema. E ela está lá, de fato. Não de forma perceptível como em algumas obras, mas é a tradição indiana que embasa e dá o mote principal ao texto. Leila Gouvêa propõe uma bela e completa análise do poema em seu livro.⁵³¹ As reflexões as quais a pesquisadora chega são admiráveis e foi um grande impulso e ponto de partida para algumas pontuações desta tese. Entretanto, como tem sido feito, em maior ou menor grau, com relação à obra de Cecília, paramos na metade da travessia. A nau não atraca em porto indiano. Por isso, proponho uma complementação da análise de Leila com um intuito semelhante ao objetivo central desta tese: o de aceitar o convite ceciliano para ressaltar a tradição hindu como uma ferramenta importante de leitura da obra de Cecília.

Abordando, assim, a imagem central do poema, a do peixe, partimos do seguinte ponto:

Nesse improviso, como ocorre em a “Maçã”, o peixe é carregado de ressonâncias arquetípicas, bíblicas e clássicas (...). Consiste, afinal, num dos símbolos da tradição cristã, onde se multiplicou milagrosamente para saciar a população faminta, e também, está presente na tradição filosófico-religiosa da Índia.⁵³²

A Índia aparece como possibilidade, mas não é desenvolvida e não se revela como uma chave de leitura. A imagem do peixe com relação à tradição indiana aparece apenas como menção. Acontece que, para o poema em questão, o mito cristão da multiplicação dos peixes não basta. Ele pode apoiar a leitura, mas não a completa satisfatoriamente. O pequeno peixe prateado, “como um deus exposto num prato”, está sendo, pelo homem despido, destruído, não multiplicado. E é nessa precisa imagem que remontamos à Índia antiga. Conta a lenda que

Certo dia, o sábio Vaishnavarta realizava seu rito diário de purificação quando observou que, da vasilha com água que utilizava, deslizou para a palma de sua mão um pequeno peixinho dourado que lhe suplicava pela vida.

O sábio, por compaixão, colocou o pequenino peixe em uma outra jarra de água até que pudesse arrumar-lhe um destino. Mas, no dia seguinte, o peixinho já havia crescido de tal modo que foi necessário alojá-lo rapidamente em um tanque. Não tardou muito e, no outro dia, o tanque não suportava mais o peixe, e este foi

⁵³⁰ MEIRELES. *Poesia Completa* [do livro *Retrato Natural*], p. 641-642

⁵³¹ Ver análise no capítulo “Transfigurações do Real”, no subcapítulo intitulado “Música e imagem” (GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 82-92).

⁵³² GOUVÊA. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, p. 86-87.

colocado em um lago. A história se repetiu no dia seguinte: o lago tornou-se pequeno e o peixe pediu, então, ao sábio que o levasse para o mar.

Durante o caminho para o novo lar, o peixe avisou ao sábio sobre um terrível dilúvio que estaria para acontecer sobre a face da Terra e aconselhou-o a construir uma embarcação de grande porte, alojando nela um casal de cada ser vivente e sementes de todas as espécies de plantas. Por último, insistiu que o próprio sábio e sua família deveriam subir no barco para salvarem-se de perecer nessa catástrofe.

Assim que o sábio terminou de cumprir as orientações do peixe, Vaishnavarta viu as águas do oceano invadirem toda a terra e destruir tudo o que existia. Conforme o combinado, esse peixe divino, que possuía um chifre (unicórnio) e tinha as escamas feitas de ouro – e que, na realidade, tratava-se do próprio Vishnu em pessoa –, amarrou o barco em si com a ajuda da poderosa serpente Vasuki, servindo de corda.

Deste modo, guiando a embarcação sobre as águas furiosas e levando aqueles eleitos para uma região segura, para que pudessem recomeçar a vida, Matsyavatar salvou a humanidade da destruição total.⁵³³

O avatar, conforme já foi mencionado antes, surge na Terra quando ela está em perigo de extinção. Assim explica Zimmer:

(...) os avatāras (avatars) ou encarnações de Viṣṇu, o Ser Supremo, que assume forma humana ou animal para intervir como salvador do mundo ou libertador dos deuses: esses prodígios, que parecem tão singulares e empolgantes quando ocorrem, não são mais do que os elos imutáveis de uma cadeia sempre recorrente. São momentos típicos do invariável processo da história ininterrupta do organismo do universo.⁵³⁴

Esse processo de descida dos avatares de Vishnu remete ao movimento cíclico do universo de estar sempre findando e recomeçando. Na raiz etimológica de avatar está contemplada a ideia de descida, de queda.⁵³⁵ O divino, literalmente, cai sobre a Terra. E são os homens os responsáveis por levar a situação da humanidade ao caos extremo, de forma que seja necessária a intervenção divina por meio dessas “descidas” para salvar os humanos: “E, como os deuses, pouco a pouco, /vai sendo pelo homem destruído”. Esses versos são centrais para captar o longínquo mito ao qual o poema remonta. Além dele, há os versos centrais que corroboram com a imagem de *matsyavatar*: “Úmido deus de água e alabastro (...) / Ah, mas que delicado culto, / que elegante, harmonioso trato / se pode dispensar a um peixe / como um deus exposto num prato!” A partir desse mito, dessa imagem central do peixe-deus destruído pelo homem, despido pelo homem, é possível dialogar com Noé, com outras tradições, inclusive com o surrealismo. Situar o centro do poema, faz com que ele ganhe em alcance de diálogo e reflexão.

⁵³³ SARASWATI. Mitologia hindu, 116.

⁵³⁴ ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 20.

⁵³⁵ “Avatāra – queda, da raiz *trī*, que significa atravessar ou navegar através, mais o prefixo *ava-*, abaixo” (ZIMMER. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*, p. 25).

Dessa maneira, retomando um mito etiológico, de re-criação do universo, encerramos este estudo sobre Cecília Meireles, que pretendeu, antes de tudo, revelar pontos de poesia e beleza da obra dessa autora que guardava em si, curiosamente, algumas afinidades com o princípio dos avatares. O que moveu Cecília Meireles e sua obra foi um ideal de hospitalidade que poderia ser expresso, em suas próprias palavras, como um ideal de “salvação do mundo pela garantia unânime da paz”.

REFERÊNCIAS

DE CECÍLIA MEIRELES

Poesia

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Cânticos*. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. *Flor de Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

_____. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. Seleção Maria Fernanda. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *Ou isto ou aquilo*. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

_____. *Poesia completa*. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1 e 2.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Viagem*. São Paulo: Global, 2012.

Prosa

_____. Adeus, amiga. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 167-171.

_____. Cheguei a Belo Horizonte. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 1. p. 203-208.

_____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. v. 1.

_____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2.

_____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 3.

_____. Do Ganges a Tagore. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 257-261.

_____. *Escolha seu sonho* (crônicas). São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. Índia florida. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 207-210.

_____. Marine Drive. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 3. p. 259-261.

_____. Oriente-Occidente. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 39-42.

_____. O fim do mundo. In: _____. *Escolha seu sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p. 103-105.

_____. *O que se diz e o que se entende* (crônicas). São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Moderna, 1983.

_____. Rabindranath, pequeno estudante. In: _____. *O que se diz e o que se entende* (crônicas). São Paulo: Nova Fronteira, 1980. p. 84-86.

_____. Ritmo de um congresso. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 185-188.

_____. São belos, estes dias... In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 211-215.

_____. Sombra de Impérios. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 3. p. 49-52.

_____. Transparência de Calcutá. In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 3. p. 209-213.

_____. Um dia em Calcutá... In: _____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. v. 2. p. 263-267.

Correspondência e documentos não publicados

_____. Carta de 11 de março de 1946. In: _____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 3-5.

_____. Carta de 24 de junho de 1946. In: _____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 21-23.

_____. Carta de 14 de julho de 1946. In: _____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 25.

_____. Carta de 25 de dezembro de 1952. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 212.

_____. Carta de 7 de janeiro de 1953. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 212.

_____. Carta de 24 de janeiro de 1953. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 212.

_____. Carta de 16 de fevereiro de 1953. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 213.

_____. Carta de 23 de abril de 1954. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 216.

_____. Carta de 21 de setembro de 1961. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 230-231.

_____. Carta de 22 de novembro de 1961. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 231.

_____. Carta de 8 de fevereiro de 1962. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 231-232

_____. Carta de 20 de agosto de 1962. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 232.

_____. Carta de 13 de novembro de 1962. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 232-233.

_____. Carta de 1 de dezembro de 1962. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 233.

_____. Carta de 22 de fevereiro de 1963. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 233.

_____. Carta de 3 de março de 1964. In: _____. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p.

234.

_____. *Cecília e Mário* (com antologia poética de Mário de Andrade e correspondência). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Não publicados

_____. Carta de 29 de julho de 1948 à Lúcia Machado de Almeida (1944-1962) [AEM – Fundo LMA].

_____. Carta de 20 de dezembro de 1948 à Lúcia Machado de Almeida (1944-1962) [AEM – Fundo LMA].

_____. Carta de 2 de março de 1949 à Lúcia Machado de Almeida. (1944-1962) [AEM – Fundo LMA].

_____. Carta de 14 de fevereiro de 1953 à Lúcia Machado de Almeida (1944-1962) [AEM – Fundo LMA].

_____. Correspondência à Henriqueta Lisboa (1931-1963) [AEM – Fundo HL].

_____. O Rouxinol da Índia (conferência), S.l., s.d. Datilografado. Não publicado.

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 4 ago. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 28 jun. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 2 jul. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 19 jul. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 21 jul. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 23 jul. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 26 jul. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 27 out. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 5 nov. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 26 nov. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 27 nov. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Técnica e Crítica literárias: aula de 29 nov. 1937 (curso estenografado por Vera Teixeira). [Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM].

_____. Um retrato de Rabindranath Tagore (conferência), S.I., s.d. Datilografado.

Demais textos

_____. Apresentação de *Çaturanga*. In: TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962. p. 77-83.

_____. Gandhi, um herói desarmado (biografia). In: VÁRIOS AUTORES. *Quatro apóstolos modernos*. São Paulo: Donato Editora, s.d.

_____. (Org.). *Homenagem a Tagore*. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia, 1961.

_____. Tagore and Brazil. In: VÁRIOS AUTORES. *A Centenary Volume: Rabindranath Tagore (1861-1961)*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961.

_____. Third Session: Madame Cecília Meireles. In: *Ghandian Outlook and Techniques*. Verbatim Report of the Proceedings of the Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques. Ministry of Education Government of India, 1953. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499877/page/n3>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Traduções

LI PO e TU FU. *Poemas Chineses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

POESIA DE ISRAEL. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962.

_____. *Conto*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

_____. *Mashi*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

_____. *Minha bela vizinha*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

_____. *O Carteiro do Rei*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

_____. *7 poemas de Puravi*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

SOBRE CECÍLIA MEIRELES

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens para sempre: Cecília, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Caderno 11, nov. 1964, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/57390>. Acesso em: 12 maio 2018.

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 71-75.

_____. Viagem. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 161-164.

ANJOS, Paola Maria Felipe dos. *Cecília Meireles: o modernismo em tom maior*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

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

CAVALCANTI, Djalma. Passagem para a Índia. *Revista Cult*, São Paulo, n. 51, p. 52-55, 2001.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999. p. 224-232.

CHIODA, Leonardo. As memórias de viagem à Itália na poesia e na crônica de Cecília Meireles. *Revista Olhos d'água*, v. 2, n. 1, p. 68-73, 2010.

COELHO, Joaquim-Francisco. Cecília Meireles e a “Carta do achamento da Índia”. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 177-185.

COELHO, Nelly Novaes. Cecília Meireles: vida e obra. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, 1979.

COUTO, José Geraldo. A poeta vai à guerra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

_____. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LXXI-LXXVIII.

FAUSTINO, Mário. O livro por dentro. In: _____. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181-185.

_____. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

_____. Prosa de poeta. *Revista Cult*, São Paulo, n. 51, p. 56-58, 2001.

GÓES, Fernando. Cecília Meireles. In: *Panorama da Poesia Brasileira: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Brasileira, 1960. p. 126-131. v. 5.

GOLDSTEIN. *O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura*. In: GOUVÊA, Leila V. B (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 227-237.

GOUVÊA, Leila V. B. Cecília Meireles e a crítica. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 3., *Anais...* Niterói: EdUFF, 1999. p. 521-525.

_____. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. Sobre a obra imatura. In: _____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 25-47.

GOTLIB, Nádya Batella. *Portugal em Cecília*. *Revista Cult*, São Paulo, n. 51, p. 62-63, 2001.

GRILLO, Heitor. Carta de 16 de dezembro de 1964 à Lúcia Machado de Almeida [AEM – Fundo LMA].

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. Crônicas de uma vida. *Revista Cult*, São Paulo, n. 51, p. 48-51.

_____. *Cecília Meireles: 110 anos*. Disponível em: <<http://revistacultuol.com.br/home/2011/11/cecilia-meireles-110-anos/>>. Acesso em: 9 set. 2012.

_____. Lirismo engajado. *Revista Quatro, Cinco, Um*, p. 16-17, 16 maio 2018. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/educacao,poesia,literatura/lirismo-engajado>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 129-176.

_____. Índia: razão e religião. Palestra no Café Filosófico CPLF, 21 set. 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y6ON_y9gRC0>. Acesso em: 18 ago. 2019.

_____. *Travelling and Meditating: Cecília Meireles' Poems Written in India and Other Poems*. Trad. Rita R. Sanyal e Dilip Louondo. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003. v. 1000.

MARCHIORO, Camila. *Cecília Meireles e os símbolos do absoluto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

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

MERQUIOR, José Guilherme. Poesia para amanhã: *Metal Rosicler*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 set. 1960.

MOREIRA, Idmar Boaventura. O lugar do outro: uma leitura de Poemas escritos na Índia, de Cecília Meireles. *XV ABRALIC: experiências literárias, textualidades contemporâneas*.

MOURA, Murilo Marcondes. Miudezas. In: _____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 239-248.

_____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

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

_____. *Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles*. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. “A pastora das nuvens” e o “Sol”: Cecília Meireles em diálogo com Rabindranath Tagore e o pensamento indiano em prosa e poesia. In: OLIVEIRA, Gisele Pereira de; LOPES, Delvanir (Org.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)*. São Paulo: Scortecci, 2014.

_____. *Cecília Meireles e a Índia*. Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de; LOPES, Delvanir (Org.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)*. São Paulo: Scortecci, 2014.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. *O olhar ceciliano sobre o feminino oriental: um breve estudo sobre Poemas escritos na Índia*. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/gisele_pereira.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2014.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade

de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PIETRANI, Anélia. Os motivos da poesia de Cecília Meireles. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, 5 abr. 2018. Disponível em: <<http://conhecimentoliteratura.com.br/os-motivos-da-poesia-de-cecilia-meireles/>>. Acesso: 29 jan. 2019.

RAMOS, João Antônio. Cecília Meireles Poeta Maior. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, São Paulo, n. 56, p. 30-37, 2014.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista. *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*. 2015. 137f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015, Belo Horizonte.

REVISTA MANCHETE. A última entrevista de Cecília Meireles, concedida a Pedro Bloch. *Revista Manchete*, 16 maio 1964. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

RICARDO, Cassiano. *A academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939.

ROLLAND. Romain. Étude sur Rabindranath Tagore. In: _____. *A quatre voix*. Trad. Madeleine Rolland. Paris: Editions du Sagittaire, 1925. p. 1-14.

RÓNAI, Paulo. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SACHET, Celestino. Notas. In: MEIRELES, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

SADLIER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 239-261.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. XXII-LIX.

SECCHIN, Antonio Carlos. Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*. In: _____. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. p. 133-140.

_____. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Editora Unesp; Cultura Acadêmica, 2009.

VILAÇA, Antônio Carlos. Cecília Meireles: A Eternidade entre os Dedos. In: _____. *Tema e Voltas*. Rio de Janeiro: Hachette, 1975. p. 72-77.

_____. *Tema e Voltas*. Rio de Janeiro: Hachette, 1975.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SOBRE A ÍNDIA

ALETRIA, Revista de Estudos de Literatura. Literatura e cultura indianas: a herança de Tagore e a contemporaneidade (volume especial), Belo Horizonte, v. 21, n. 2, maio-ago. 2011.

BEIBEDER, Yves. Os mitos hindus nas literaturas. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 711-720.

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dioniso: A religião da Natureza e do Eros*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DICIONÁRIO DE SÂNSCRITO (Instituto Paulista de Sânscrito). *Bhrātr*. Disponível em: <https://dsalsrv04.uchicago.edu/cgi-bin/app/apte_query.py?page=1215> Acesso em: 29 abr. 2019. p. 1215.

_____. *Kṣar*. Disponível em: <https://dsalsrv04.uchicago.edu/cgi-bin/app/apte_query.py?page=623> Acesso em: 29 de jan. 2019. p. 623.

_____. *Krishna*. Disponível em: <https://dsalsrv04.uchicago.edu/cgi-bin/app/apte_query.py?page=600>. Acesso em: 15 maio 2019. p. 600.

_____. *Om*. Disponível em: <https://dsalsrv04.uchicago.edu/cgi-bin/app/apte_query.py?page=964>. Acesso em: 20 maio 2019. p. 964.

FEUERSTEIN, Georg. *A tradição do Yoga: História Literatura, Filosofia e Prática*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

HJÄRNE, Harald. Discurso de Recepção. In: TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962. p. 23-33.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *Collected Works: What is Right Action? (1934-1935)*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2007. v. II.

_____. *Collected Works: The Mirror of Relationship (1936-1944)*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2007. v. III.

LAS LEYENDAS FABULOSAS DE LOS PURANAS: diálogos entre Maitreya y Parasara. Traducción de A. Champs D'or. México: Editorial Leon, 1945.

LOUNDO, Dilip; MISSE, Michel (Org.). *Diálogos tropicais: Brasil e Índia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____. Poesia e Soteriologia na Índia. O lirismo devocional do *Gita-Govinda* de Jayadeva. In: SPERBER, Suzi F. (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: PUBLIEL, 2011. p. 147-158.

- LYSEBETH, André Van. *Tantra: o culto da feminilidade*. São Paulo: Summus, 1994.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Contos indianos*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2006.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PATANJALI. *Yoga Sutras*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2003.
- PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia: um diálogo com a condição humana*. São Paulo: Mandarin, 1996.
- PHULGENDA, Sinha. *The Gita as it Was: Rediscovering the Original Bhagavad Gita*. Calcutta: Rupa & Co., 1997.
- RAJVA SABHA TV. *Documentary on Dr. Sarvepalli Radhakrishnan*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjwhXOqfBJY>>. Acesso em: 15 maio 2018.
- RAMAYANA. Trad. Eleonora Meier, 2015. Disponível em: <<https://fdocumentos.com/document/o-ramayana-de-valmiki.html>>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SWAMI SARADANANDA. *Sri Ramakrishna, o grande mestre*. Leda: Rio de Janeiro, 1999.
- TAGORE, Rabindranath. *A quatre voix*. Trad. Madeleine Rolland. Paris: Editions du Sagittaire, 1925.
- _____. *Selected Poems*. Trad. William Radice. New Delhi: Penguin Books India, 1995.
- _____. *O Gitânjali*. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- _____. *O Gitânjali*. New Delhi: Rupa & Co., 2004.
- _____. *Meditações*. Aparecida-SP: Ideias e Letras, 2007.
- SARASWATI, Aghorananda. *Mitologia hindu*. São Paulo: Madras, 2006.
- SARVEPALLI, Radhakrishnan. Karma and Predestination. In: THE BRAHMA SŪTRA. London: George Allen and Unwin, 1960. p. 196-197.
- SMITH, Huston. *As religiões do mundo*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- STODDART, William. *O hinduísmo*. São Paulo: Ibrasa, 2004.
- VELHO, Selma Vieira. *A influência da Mitologia Hindu na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Instituto Cultural de Macau, 1988. (tomos I e II).

VILLA, Dirceu. A moda oriental no século XIX. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Contos indianos*. São Paulo: Hedra, 2006. p. 9-27.

YOGANANDA, Paramahansa. *Autobiografia de um iogue*. Trad. Antonio Olinto, Lúcia Sweet-Lima e Luiz Carlos Lisboa. Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. *Contos orientais*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.

_____. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1986.

VRAJAPRANA, Pravrajika. *Vedanta: uma simples introdução*. São Paulo: Editora Vedanta, 2016.

Traduções principais da *Bhagavad Gita*

MAHARAJA, Srimad Bhakti Raksaka Sridhara Deva Goswami. *Srimad Bhagavad Gita: O Tesouro Oculto do Doce Absoluto*. São Paulo: Prema, 2002.

SRI AUROBINDO (translation and commentary). *The Bhagavad Gita*. Jhunjhunu: Sri Aurobindo Divine Life Trust, 2000.

SRI AUROBINDO (trans.). Second Chapter. In: *The Bhagavad Gita*. Jhunjhunu: Sri Aurobindo Divine Life Trust, 2000. p. 21-74.

_____. Third Chapter. In: *The Bhagavad Gita*. Jhunjhunu: Sri Aurobindo Divine Life Trust, 2000. p. 75-123.

_____. Ninth Chapter. In: *The Bhagavad Gita*. Jhunjhunu: Sri Aurobindo Divine Life Trust, 2000. p. 310-351.

Demais traduções da *Bhagavad Gita*

BHAGAVAD GITA (A canção do Divino Mestre). Trad. Rogério Duarte. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

BHAGAVAD GITA. Trad. Humberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2012.

O BHAGAVAD GITA (Como ele é). Trad. Mahākāla dāsa e Lokasakṣī dāsa. São Paulo: The Bhaktivedanta Book Trust, 1976.

Traduções dos *Upanishads*

SRI AUROBINDO (trans.). *The Upanishads*. Twin Lakes: Lotus Press, 2005.

SWAMI PRABHAVANANDA; MANCHESTER, Frierich (trad.). Brihadaranyaka Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 105-137.

_____. Chandogya Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 87-104.

_____. Isha Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 21-25.

_____. Katha Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 33-46.

_____. Kena Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 27-32.

_____. Mundaka Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 57-64.

_____. Mandukya Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 65-69.

_____. Prasna Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 47-56.

_____. Taittiriya Upanishad. In: *Os Upanishads* (O sopro vital do eterno). São Paulo: Editora Pensamento, 1975. p. 47-56.

GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. O outro. In: _____. *De notícias & não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975. p. 52-54.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Mário, Otávio* – Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Editora Itatiaia: Belo Horizonte, 2002.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. Voto a descoberto. In: *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007. p. 553-554.

_____. Um prêmio. In: *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007. p. 665-666.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, 2007.

- _____. Improviso. In: _____. *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Poesia e prosa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. Borges y yo. In: _____. *Borges por él mismo*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- _____. *La poesía y el arrabal*. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-poesia-y-el-arrabal?page=full>>. Acesso em: 2 maio 2013.
- CAMPOS, Augusto. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 44-122.
- _____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br>>. Acesso em: 20 nov. 2014.
- FISCHER, Luis Augusto. De frente para o mar, de costas pro Brasil. Entrevista a João Pombo Barile. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, mar./abr. 2015).
- FREITAS, Marcus Vinícius de. Tagore e a Coleção Rubaiyat. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 57-63, maio-ago. 2011.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Ilusão. In: _____. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Elliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. O mistério do vaso chinês. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 391-398.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MASSOUGNI, L. Second Session: Professor L. Massignon. In: *Ghandian Outlook and Techniques*. Verbatim Report of the Proceedings of the Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques. Ministry of Education Government of India, 1953. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499877/page/n3>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

PIRES, Márcia Eliza. Equivalências – Melancolia e Êxtase em “Enivrez-vous” de Charles Baudelaire e “Vinho” de Cecília Meireles. *Lettres Françaises*, v. 1, n. 17, p. 89-103, 2016.

POE, Edgar Allan. The Man of the Crowd. In: THOMPSON, G. R. (Org.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2004. p. 232-238.

QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

RAJYA SABHA TV. *Documentary on Dr. Sarvepalli Radhakrishnan*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjwhXOqfBJY>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Maria. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

THE LUDITE LINK. Disponível em: <<http://www.ludditelink.org.uk>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés São Paulo: Martins Fontes, 1982.

TSÉ, Lao. *Tao Te King*. Traducción e comentarios: Richard Wilhelm. Traducción del alemán: Marie Wohlfeil e Manuel P. Esteban. Málaga: Editorial Sírio, 1978.

VERÍSSIMO, Erico. Entre Deus e os oprimidos. In: _____. *Breve história da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 127-134.

WOLFF, Marcus Straubel. O Tagore de Cecília e outros Tagores. *Contexto*, Vitória, n. 31, 2017.

_____. Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana. *Música & Cultura*, Salvador, v. 9, p. 1-21-21, 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/348693/mod_resource/content/0/285-336-1-PB-Marcus%20Wolff-modernidade%20indiana.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.