

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Paola Resende B. G. Araújo

Praias da indiferença: Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa

Belo Horizonte
2021

Paola Resende B. G. Araújo

**PRAIAS DE INDIFERENÇA: CECÍLIA MEIRELES E O EMBATE
TEMPORAL EM VERSO E PROSA**

Versão final

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides
Pereira do Amaral

Belo Horizonte
2021

Araújo, Paola Resende Braga Garcia de.
M514m.Ya-p Praias de indiferença [manuscrito] : Cecília Meireles e o
embate temporal em verso e prosa / Paola Resende Braga
Garcia de Araújo. – 2021.
277 f., enc.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 265 -277.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. – Mar absoluto e outros
poemas – Crítica e interpretação – Teses. 2. Meireles, Cecília,
1901-1964. – Retrato natural – Crítica e interpretação – Teses 3.
tempo na literatura – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica
– Teses. 5. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. I.
Amaral, Sérgio Alcides Pereira do. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Praias de indiferença: Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa*, de autoria da Mestranda PAOLA RESENDE BRAGA GARCIA DE ARAUJO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Leila Carolina Vilas-Boas Gouvêa - USP

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 30/09/2021, às 19:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 01/10/2021, às 07:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leila Carolina Vilas Boas Gouvea, Usuário Externo**, em 01/10/2021, às 14:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Vice diretor(a)**, em 06/10/2021, às 19:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0962339** e o código CRC **15E99FB6**.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

Ao Sérgio Alcides pela generosidade e pela orientação atenciosa. E por lá atrás ter ensinado a encarar um poema.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG pela enriquecedora interação que tanto contribuiu para este trabalho.

Aos alunos das disciplinas “Leitura e anotação de poesia: *Mar absoluto*” e “Poesia e história”, pelo diálogo e as várias possibilidades de leitura.

Ao Adilson, “love supreme”, companheiro em tudo.

Aos meus pais, “amparo e consolo na adversidade”, pelo apoio irrestrito e pela compreensão de toda ausência.

Aos gatos, companhia constante, pelo ronronado e carinho que tornaram tudo mais leve.

À Daniella Milagres e Ludimila Luchini, “vamos dizer que a vida é ruim, / meu amigo, vamos sofrer”.

Aos amigos, “almas tão queridas”, Alice Vieira, Ana Drawin, Beatriz Valente, Bruna Botelho, Bruno Lopes, Clara Garavello, Delviene Garcia, Douglas Ferreira, Fillipe de Freitas, Guilherme Ribeiro, Isabella Garcia, Isabelle Menezes, Juan Maia, Júlia Tarabal, Juliana Paganelli, Marina Medrado, Pedro Britto e Sara Begname.

A Flávio Caetano e Rafael Baião, *in memoriam*, “mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?”.

Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuímos em nós o gosto profundo e absoluto da outra.

Cecília Meireles

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise sobre o embate e o vínculo entre tempo e eternidade na obra de Cecília Meireles. O recorte proposto contempla as crônicas publicadas ao longo da década de 1940 e as obras poéticas *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural*. Essa obra bifronte comporta um vínculo intrincado com o tempo, ao desestabilizar e amalgamar duas concepções distintas: a efemeridade da cronologia e a permanência da eternidade. A partir de um cotejo entre crônica e poesia, procura-se apreender como é realizado um aproveitamento comum de temas e como as duas modalidades estruturam a questão temporal. Nesse sentido, parte-se de alguns eixos temáticos que mobilizam a dúplici perspectiva temporal: o mar, o “eu”, a sombra, a guerra, a natureza, a cidade e a morte. Na configuração desses temas, não há formulação una do tempo, pois ele apresenta um duplo estatuto e é no deslocamento entre o eterno e o transitório que desponta o elemento basilar dessa poética. Além disso, busca-se avaliar como esses regimes temporais foram apresentados na fortuna crítica da autora, pois, embora não tenha adotado uma postura de alienação, Cecília Meireles tampouco assimilou um pertencimento passivo à sua própria época.

Palavras-chave: Cecília Meireles; *Mar absoluto e outros poemas*; *Retrato natural*, crônica.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyzing the clash and the link between time and eternity in the work of Cecilia Meireles. The proposed contemplates the publication of chronicles throughout the 1940s and the poetic works *Mar absoluto e outros poemas* and *Retrato natural*. This bifront work involves an intricate link with time, by destabilizing and amalgamating two distinct conceptions: the ephemerality of chronology and permanence of eternity. From a comparison between chronicle and poetry, we try to understand how a common use of themes is made and how this two modalities structure the temporal question. Thus, it starts from some thematic axes that mobilize the double temporal perspective: the sea, the "self", the shadow, the war, nature, the city and death. In the configuration of these themes there is no one formulation of time: it is presented as a double status and it is in the displacement between the eternal and the transient that emerges as the basic element of this poetic. In addition, it is sought to evaluate how these temporal regimes were presented in the author's critical fortune, because, although she did not adopt an attitude of alienation, Cecilia Meireles also did not assimilate a passive belonging to her own time.

Keywords: Cecília Meireles; *Mar absoluto e outros poemas*; *Retrato natural*, chronicle.

SUMÁRIO

Introdução: duas faces de uma obra	07
Capítulo 1: Analisar interpretações	
1.1 Literatura em questão	13
1.2 Gênero em questão	39
1.3 Política em questão	50
Capítulo 2: <i>Mar absoluto e outros poemas</i>	
2.1 Foi desde sempre o mar	68
2.2 Esta sou eu: a inúmera	102
2.3 Éramos duplos, éramos triplos, éramos trêmulos	128
2.4 A guerra é feita pelas nossas mãos	148
Capítulo 3: <i>Retrato natural</i>	
3.1 Meus olhos ficam neste parque	184
3.2 Contra os muros de cimento	209
3.3 Custa a cerrar o oceano	235
Considerações finais	260
Referências	265

Introdução
Duas faces de uma obra

And time went out to tell the News
And met eternity

Emily Dickinson

Cecília Meireles integra um vasto quadro de escritores que operam em duas frentes: poesia e prosa. Essas duas modalidades, longe de serem conflitantes, estruturam uma obra bifronte, composta por um aproveitamento de temas comuns e repleta de ressonâncias. Esse amálgama requisita uma abordagem não restritiva – ou descritivista dos gêneros –, capaz de produzir categorias estanques e, assim, de fabricar certa rigidez e impenetrabilidade nas definições e nas análises. Com base nessas delimitações, poesia e crônica se divergiram, principalmente, em relação ao objeto: a matéria elevada contemplada pela poesia e a matéria corriqueira contemplada pela crônica. Nesse sentido, essa classificação ressoa ainda uma divergência quanto à duração, por caracterizar, respectivamente, as ideias de perenidade e de brevidade. Todavia, é evidente que essa conceituação é limitante e, no recorte aqui proposto, não é operada pelos textos, com formas mais cambiantes do que uníssonas. Em relação a essa divisão, Joseph Brodsky destaca a diferença do componente rítmico, “a form of reorganization of the Time”¹. A perspectiva é lembrada por Susan Sontag, em alusão a componentes de ritmo e de força, sobre a mudança da poesia para a prosa: “is like the shift from gallop to a trot”². No poema “Cavalgada”³, de *Mar absoluto e outros poemas*, o vínculo entre ritmo e tempo é mobilizado:

Escuta o galope certo dos dias
Saltando as roxas barreiras da aurora. (v.1-2)

O poema encena a passagem do tempo através do “galope”. É como se a pulsação da cavalgada concedesse movimento e estruturasse a regularidade e a fugacidade do tempo cronológico. É sugestivo que, sem descartar o componente progressivo do tempo, o poema demarque, semântica e ritmicamente, uma oscilação: o curso dos animais que envolve a completa retirada do solo, em alternância com a permanência nele, é

¹ BRODSKY. *Less than one*, p. 179. Tradução nossa: “é uma forma de reorganização do tempo”.

² SONTAG. *When the stress falls*, p. 5. Tradução nossa: “é como uma mudança do galope para o trote”.

³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 79.

intensificado pelo ritmo que alterna sílabas fortes e fracas. Há destaque para a dinâmica cíclica e repetitiva de revezamento, “que invisível látego/ ao flanco impôs-lhes ritmo certo” (v.12-13). Não é, assim, um escoamento informe como o das águas marítimas. Em “Cavalgada”, o “galope” ocorre no céu, mas:

Nós, entretidos pela terra,
não levantamos quase nunca os olhos. (v.5-6)

Nesses versos, é montado o jogo entre os planos terreno e celeste e, conseqüentemente, entre efemeridade e eternidade, polos que são evidenciados pelo sujeito poético e pela cavalgada. O contato das duas esferas é intermediado pela transfiguração. Entre o episódio reconhecível da cavalgada ao rés do chão e a cena transfigurada nos ares, desponta o conflito entre os dois planos: o fim da existência terrena e efêmera nas “pálpebras soterradas” (v.34) e a continuação da existência celeste e perene em “continuarão saltando” (v.33). Como é constatada a simultaneidade dos dois regimes temporais, o poema estrutura-se “entre a poeira e Sírius” (v. 29).

O encaminhamento à morte e a marcação rítmica são também operados na crônica “Pequeno bailado de amor”. Nesse texto, uma caçada é transfigurada em dança. Assim, parte-se de uma cena rotineira e, imediatamente, descola-se dela ao destacar “o sobrenatural, a recordação, o impossível”⁴. As esferas terrena e celeste são, similarmente ao poema, apresentadas em diálogo: “que céu responde às perguntas dos homens?”. Concomitantemente, as gazelas que “não têm idade”, ou que “não morrem”, convivem com os oboés “tão longe, tão atravessados pelos ares do tempo, tão diluídos em distância que sentis as regiões do passado” ou com as corujas que “sabem a noite e o dia. O céu e a Terra”. A crônica é ritmada pelas “harpas marcando o tempo”, em uma cadência mais próxima ao galope do que do trote (ou da “dança”, para lembrar Valéry). A organização rítmica e temporal, ao evocar o tópico da *danse macabre*, transforma a própria forma crônica em um “bailado”: “só porque a morte dança e o homem a segue? Só porque a morte o chama e ele vai? Dizei, violoncelos, dizei”.

Nesse sentido, não é incomum que a perspectiva mobilizada pelos poemas e pelas crônicas sobrepele ou contrarie essas generalizações, em especial em relação ao tempo: poema e crônica não se vinculam específica e exclusivamente à eternidade ou à transitoriedade. Esse par antitético não é segmentado nos gêneros; ao contrário, encontra-

⁴ Todas as referências ao texto encontram-se em MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

se sobreposto e problematizado. Por esse motivo, tal par evidencia a cronologia, com destaque para os suportes de informação: “debruço-me sobre o mapa, ouvindo o noticiarista. De um lado e de outro, o mundo avança para esmagar Berlim. Os rios vão sendo transpostos. Como irão de sangue essas águas!”⁵. Esses suportes também podem ser observados nos versos:

Era das águas, vinha das águas, foi-se nas águas...
Os jornais já trazem, o rádio já grita:
só eles não sabem! – morreu no mar o soldado Batista.⁶

Os trechos expõem um aspecto comunicante e uma atenção ao polo receptor, características de uma obra em busca contínua de interlocução – elaboração conjugada à definição de que “a arte não é um luxo: é uma forma de comunicação”⁷. Essa disposição é acentuada pelas inovações técnicas da contemporaneidade e aproxima-se do tempo e da sua brevidade. Não obstante, ambos os gêneros apresentam também outro domínio: “pode ser que alguma pessoa, fatigada dos acontecimentos diários”⁸, ponderação publicada no jornal. E ainda:

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.⁹

Há, nesses casos, uma isenção, integrante de uma supressão desse tempo e, se quisermos, da categoria do tempo, rumo à eternidade – o “tempo inteiriço” –, como objeção ao “mesquinho formigar do mundo”. Assim, na obra de Cecília Meireles, os poemas (“Exegi monumentum aere perennius”¹⁰) e as crônicas (“um registro de vida escoada”¹¹) embaralham e, de certo modo, contestam a segmentação dos gêneros, ao manter um jogo constante entre participação e distância ou entre tempo e eternidade. Essa intersecção produz uma unificação, de modo que a perspectiva parece ser *sub specie aeternitatis*¹², mas sem perder de vista o mundano: “a ideia de mastigar a eternidade

⁵ MEIRELES. Cecília. “Dia a dia” (III), *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.

⁶ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 77.

⁷ MEIRELES. “Rumo: Sul”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁸ MEIRELES. Cecília. “Nossas irmãs, as plantas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

⁹ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 24.

¹⁰ Tradução: “erigi um monumento mais perene que o bronze”.

¹¹ ARRIGUCCI. “Fragmentos sobre a crônica” In *Enigma e comentário*, p. 51.

¹² Tradução: “sob a forma do eterno”.

também não me desagrada. Pois que somos nós senão ruminantes do eterno, salvo os que são apenas efêmeros ruminantes?”¹³. O conflito é estruturado no poema “Autorretrato”:

Múltipla, venço
 este tormento
 do mundo eterno
 que em mim carrego;
 e, una, contemplo
 o jogo inquieto
 em que padeço. (v.42-48)¹⁴

“Una” e “múltipla”, “mundo eterno” e “jogo inquieto” encontram-se fundidos no sujeito poético. Esses pares apresentam-se mais concatenados do que dissociados: eternidade e tempo, ser e não ser e vida ativa e vida contemplativa. A última parelha é intensificada a partir das múltiplas frentes de atuação da escritora, enquanto educadora, jornalista, cronista e poeta, entre “as lutas de cada dia” e “a solidão robusta”.

Além disso, é sugestivo que, principalmente nesse contexto, a obra de Cecília Meireles não pareça enveredar para o poema em prosa. Diversamente, mantém uma divisão entre poesia e prosa articulada aos veículos de divulgação. Assim, é significativo que a escritora nunca tenha organizado um volume de crônicas e, com exceção das coletâneas em torno do programa de rádio *Quadrante*, todas as publicações de crônicas em livros sejam póstumas. Esse contraste recai sobre o meio das publicações, pois é como se a temporalidade dos suportes migrasse para os textos. A partir desse questionamento, deve ser destacado que a obra poética da autora é, ainda hoje, mais explorada que sua obra em prosa. Desse modo, o amálgama proposto neste trabalho e a vasta publicação jornalística contrapesam à recorrente definição de alheia ou ausente, efetiva em parte significativa da fortuna crítica da autora. Poema e crônica, se lidos em cotejo, fornecem uma inflexão em relação à leitura isolada dos dois escopos, mas, principalmente, um novo prisma para a obra poética. Flora Sussekind, em comentário à obra de Carlos Drummond de Andrade, realiza uma consideração que caberia também à produção de Cecília Meireles: “poeta com olhos de cronista, cronista com traços de poeta”¹⁵. Nesse comentário, a sobreposição revela a simultaneidade das duas frentes. A alusão aos “olhos” faz lembrar uma definição de Antonio Candido a respeito da possibilidade do cronista

¹³ MEIRELES. “Conversa à beira do rio”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1942.

¹⁴ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 33.

¹⁵ SUSEKIND. *Papéis colados*, p. 282.

“ver com retidão”¹⁶. Essa semântica é, ainda, vastamente operada na obra da escritora, o que acentua o caráter de observação que permeia as duas modalidades de escrita, já que os olhos tortos propiciaram “grande tédio de olhar, à força de me causarem tanto otimismo em ver”¹⁷.

Esta pesquisa destaca temas e perspectivas reiteradamente demarcados por uma comunicação subjacente tanto nas crônicas publicadas em diversos periódicos na década de 1940 quanto nas obras poéticas *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural*. Nestas, é como se, apesar das várias diferenças, houvesse uma espécie de continuação, e não uma interrupção. Por ocasião da publicação de *Retrato natural*, Drummond já havia assinalado essa extensão: “o novo livro da sra. Cecília Meireles é um prolongamento discreto dos anteriores e é também uma demonstração do que pode um poeta retirar de novo de suas antigas jazidas. (...) [D]obrar a forma geral a um tipo particular”¹⁸. É significativo que o comentário tenha sido feito nessa conjuntura, pois *Retrato natural* parece formar uma parêntese com a publicação poética anterior, *Mar absoluto e outros poemas*. Desse modo, os capítulos deste trabalho demonstram essa comunhão entre as duas obras, por vezes manifesta em uma continuação ou obstinação. Essa persistência é integrante de uma entrega absoluta a certas matérias, como o mar e os mortos – um arranjo significativo, pois caminha lado a lado à isenção e à absolvição de uma certa estrutura mundana.

A presente dissertação foi estruturada com o objetivo de verificar como é orquestrada a problematização entre tempo e eternidade. Para tanto, será analisado, em primeiro lugar, o estado do problema na crítica e, em segundo lugar, a questão será explorada nos textos literários. Assim, o primeiro capítulo examinará a bibliografia já existente sobre a escritora e como as análises, de certo modo, acabam por esbarrar no problema temporal. A partir de três campos distintos, serão investigados os paradigmas e as tensões presentes nos argumentos e nas leituras realizadas. No primeiro item, a questão literária será operada na busca de similaridades ou de diferenças com movimentos e autores; no segundo, a questão do gênero da escritora será frisada em prol de defesas ou de discordâncias em relação ao debate em torno da literatura feminina e, no terceiro, será focalizado o aspecto participante na política e na educação. O segundo e o terceiro

¹⁶ CANDIDO. “A vida ao rés-do-chão” in *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, p. 14.

¹⁷ MEIRELES. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

¹⁸ ANDRADE. “O livro de junho”, *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, julho de 1949.

capítulos serão organizados de modo a destacar a organicidade das duas obras poéticas, sem suprimir sua correlação: o capítulo dois enfocará *Mar absoluto e outros poemas* e o capítulo três, *Retrato natural*. Em ambos, serão mobilizadas as crônicas publicadas ao longo da década de 1940, período de grande diversidade de publicações em seções e periódicos distintos. O capítulo dois salientará quatro temas que transitam em *Mar absoluto e outros poemas*: o mar, o “eu”, as sombras e a guerra. O capítulo três evidenciará três tópicos que atravessam *Retrato natural*: a natureza, a cidade e a morte. O jogo entre tempo e eternidade será o fio condutor que permitirá interligar esses temários e que estruturará o cotejo entre poema e crônica e entre participação e distância.

Por fim, leitor:

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra o meu desejo!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo!¹⁹

¹⁹ MEIRELES. “Canção”, *Retrato natural*, p. 103.

1. Analisar interpretações

1.1. A literatura em questão

Em 1948, entre os livros *Mar absoluto* e *Retrato natural*, Cecília Meireles publica sua tradução de *Orlando*, de Virginia Woolf, livro que teve sua primeira tiragem exatos vinte anos antes. Orlando, o personagem biografado, nasce no século XVI, mas vive durante quase quatro séculos e, nesse ínterim, um livro é escrito para registrar sua vida. O romance de Woolf satiriza os diálogos dos salões e a arbitrariedade da crítica literária e apresenta, já na Era Vitoriana, um reencontro de Orlando com Nicholas Greene, um crítico literário que havia conhecido trezentos anos antes e que ridicularizou publicamente o biografado – tendo também escarneado um manuscrito de Orlando a ele entregue. No reencontro, trezentos anos depois do constrangimento, a cena é a que se segue:

E uma vez mais, depois de um intervalo de trezentos anos, Nicholas Greene tomou o poema de Orlando, e, estendendo-o entre as xícaras de café e os cálices de licor, começou a lê-lo. Mas agora o seu veredicto era muito diferente do que tinha sido antes. Fazia-lhe lembrar, disse, ao volver as páginas, o *Catão*, de Addison. Podia ser comparado vantajosamente às *Estações*, de Thomson. (...) Devia ser publicado, é claro, imediatamente.²⁰

A distância temporal entre os dois encontros é a justificativa para a avaliação distinta do crítico: a recepção do poema alterou-se segundo os parâmetros da época. A obra, que nos séculos anteriores fora analisada com desprezo, ganha agora uma outra dimensão: o livro ajusta-se aos atuais padrões estéticos e literários – ou, dito de outro modo, há um encontro entre o “horizonte de expectativa” do crítico e o texto – e, por ganhar deferência, merece ser instantaneamente publicado. Nesse reencontro, Orlando assinala “as vantagens de se tomar Addison como modelo (antes tinha sido Cícero, pensava)”²¹.

O juízo favorável ao poema de Orlando é construído a partir da comparação com outras obras literárias no seguinte sentido: é a similaridade com determinados textos, tidos então como referências, que enseja a aprovação do crítico. No trecho citado acima, é possível perceber que, na Era Vitoriana, o critério judicativo é medido a partir da possibilidade de aproximação com Addison, o “modelo” então apreciado. Nessa passagem, além da alteração do juízo valorativo do livro, torna-se explícita a importância

²⁰ WOOLF. *Orlando*, p. 158.

²¹ WOOLF. *Orlando*. p. 157.

de uma validação da crítica literária para o sucesso ou insucesso de uma obra, isto é, a opinião de um crítico renomado consegue, de certa forma, influenciar a recepção dessa obra pelo público – ainda mais no caso do crítico em questão, que “era, em suma, o crítico mais influente da era vitoriana”²².

Sobre *Orlando*, Cecília Meireles comenta: é “um dos mais sutis e característicos romances de Virginia Woolf”²³ e “tenho por essa romancista uma profunda ternura, pela sua sensibilidade, pelos seus problemas interlocutores (...). Tenho uma admiração tão grande pela sua arte quanto essa ternura pela sua vida”²⁴. A respeito desse livro, em cotejo com a obra cecilianiana, duas questões são significativas: a primeira diz respeito aos comentários presentes na bibliografia secundária de Woolf que consideram *Orlando* um de seus livros menos inovadores ou vanguardistas e, portanto, menos expressivo. A segunda é o destaque, no livro, para o “spirit of the age”, tópico proporcionado pela passagem de Orlando por diferentes décadas e por vários séculos. Esse percurso possibilita comentários sobre o encontro ou desencontro dele com a época: “Deu um profundo suspiro de alívio, como bem merecia, porque a transação entre um escritor e o espírito da época é de infinita delicadeza, e é da perfeita concordância dos dois que depende a sorte das suas obras”²⁵. A árdua concordância entre Orlando e o espírito do tempo não parece ser uma questão distante da obra e da figura de Cecília Meireles, ambas permeadas por uma relação complexa e múltipla com o tempo da autora. Nesse sentido, a questão é significativa, pois Cecília, enquanto tradutora, possui uma relação de afinidade com as obras e os escritores que traduz. Sobre o ofício de traduzir, assinala que, por meio dele, ela deve ser “capaz de sentir sua a composição alheia”²⁶.

No caso de Cecília Meireles, a recepção de sua obra – ao longo do século XX – sofre também com disposições diferentes, devido, possivelmente, a referências e a critérios distintos. No prefácio ao *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, de Leila V. B. Gouvêa, Davi Arrigucci assinala:

A fortuna crítica de Cecília Meireles está aquém da importância de sua obra. (...) Embora boa parte da crítica tenha sempre avaliado positivamente como ocorreu com alguns poetas modernistas da primeira hora, e mais tarde, com os críticos Darcy Damasceno, Otto Maria Carpeaux, Alfredo Bosi, entre outros, *a singularidade de Cecília*

²² WOOLF. *Orlando*, p. 156.

²³ “O movimento cultural do Uruguai e da Argentina nas palavras de Cecília Meireles”, *Correio paulistano*, São Paulo, 25 de julho de 1944.

²⁴ “Cecília Meireles fala sobre sua vida literária”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1945.

²⁵ WOOLF. *Orlando*, p. 150.

²⁶ MEIRELES. “Assim é a poesia”, *Correio paulistano*, São Paulo, 16 de outubro de 1955.

no quadro do Modernismo e um juízo algo restritivo de Antonio Candido serviram de acicate para o desenvolvimento do trabalho e justificativa de seu modo de ser mais íntimo.²⁷

Em larga escala, a poética de Cecília Meireles foi definida pela crítica literária como uma voz “peculiar”, “distinta”, “deslocada”, “singular”, isto é, como uma obra que se destacava de seus contemporâneos. Embora nem sempre esse diagnóstico seja depreciativo, como é o caso elogioso de Otto Maria Carpeaux e também de Mário de Andrade, ele concede a essa poesia uma condição contrastiva, como se a escritora não tivesse acompanhado as inovações das décadas de 1920 e 1930 que insurgiram com o Modernismo e vivesse somente segundo normas passadas – concepção provavelmente influenciada pela distância que a escritora tomou das decisões estéticas disruptivas do grupo modernista paulista. Leila Gouvêa, na introdução do livro já citado, assinala “um ‘problema’ face à poética de nosso modernismo”²⁸, isto é, a singularidade é vista como um empecilho para que houvesse confluência em relação a outras produções do período. Gouvêa ainda sinaliza pontos que contribuíram para essa perspectiva:

Desde já, é possível considerar que um dos diferenciais mais flagrantes da lírica de Cecília Meireles face à poesia brasileira de seu tempo localiza-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, cuja representação nutriu boa parte das experiências estéticas do nosso modernismo.²⁹

A escassez de temas próximos ao cotidiano – em contraposição à abundante presença de temas de caráter metafísico – auxiliou a perpetuar a obra de Cecília como peculiar em seu horizonte histórico, principalmente em relação às obras dos poetas modernistas paulistas, que tinham uma posição de destaque no contexto (que se mantém até os dias de hoje), e também às obras com teor regionalista. Embora sua obra poética não se abstenha completamente do mundo empírico, é nítida a diferença do tom e da elaboração dessa aproximação em relação à grande parte seus contemporâneos. Para contrapor esse afastamento da lírica de temários “do concreto e do empírico”, é interessante recorrer à obra em prosa da escritora – essa “outra Cecília Meireles, que

²⁷ ARRIGUCCI. “Prefácio” in *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, p. 11 (grifos nossos).

²⁸ GOUVEA. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, p. 17.

²⁹ GOUVEA. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, p. 66 (grifos nossos).

surgia paralelamente à imagem oficial da poetisa”³⁰. As crônicas realizam um contrapeso em relação ao distanciamento da obra poética, pois, além de aproximarem-se mais explicitamente do cotidiano, mantendo um vínculo maior com essa matéria corriqueira, propiciam um outro olhar para os poemas, como se, lidos em cotejo com as crônicas, eles pudessem ganhar uma outra relação com o mundo empírico (e vice-versa). Assim, as crônicas desestabilizam a leitura unívoca de uma completa ausência de elementos empíricos na obra da escritora. Sobre essa produção de gêneros distintos, Cecília Meireles, no prefácio da tradução de *Çaturanga*, de Rabindranath Tagore, assegura:

Essa prosa acrescenta ao voo lírico outras qualidades: o poder descritivo, o raciocínio tão elevado e claro, a visão filosófica, social e humana, e até um fino sentido humorístico, de que não se poderia suspeitar na resplandecente figura que recebeu, com os poemas místicos de *Gitanjali*, a mais honrosa homenagem literária de Ocidente.³¹

Essa complementaridade poderia referir-se à obra da própria Cecília, já que suas crônicas agregam características semelhantes aos seus poemas: descrição, humor, caráter reflexivo e filosófico. O argumento será desenvolvido nos capítulos dois e três, mas, à guisa de exemplo, a leitura do poema “Estátua”, de *Mar absoluto*, se cotejada com a crônica “Conversa com as águas”, permite uma expansão da leitura isolada dos textos: há, em ambos, a narrativa de um passeio por espaços semelhantes e a figura de uma estátua. Se lidos juntos, os modos de construção se interpenetram e as imagens oriundas dos textos se comunicam. A leitura em conjunto desses dois segmentos permite observar uma obra que não se distingue mesmo que escrita ora em verso ora em prosa, isto é, uma Cecília Meireles que oscila conscientemente entre dois modos de estruturação textual, mas com a mesma voz: “isenta e ao mesmo tempo interessada”³². Reconhecer esse caráter complementar não compromete, de modo algum, a compreensão das diferenças na produção em verso e em prosa, mas impede que ela seja analisada de modo dicotômico ou opositivo. Sobre o assunto, Cecília Meireles assinala a especificidade dos gêneros: “em cada gênero há dificuldades de técnica peculiares. E não se pode – na minha opinião – passar deliberadamente de um para outro”³³.

³⁰ LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 17.

³¹ MEIRELES. “Prefácio” in *Çaturanga*, p. 83.

³² MONTEIRO. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*, p. 141.

³³ MEIRELES. “Cecília Meireles fala sobre sua vida literária”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1945.

Seguindo a perspectiva de uma historiografia literária, é comum haver também a associação da poeta ao Simbolismo ou ao chamado Pós-Simbolismo. Em concerto com este trabalho, é sugestiva a seguinte construção: o último conceito, em geral, baseia-se em um critério histórico, visto que o movimento é posterior ao Simbolismo. Entretanto, Anna Balakian realiza uma ressalva ao critério, ao retirar o valor da linearidade histórica, pois o fato de muitos dos pós simbolistas terem elaborado mais sistematicamente as ideias do movimento (e terem obtido também maior repercussão) fez com que eles estivessem no centro do Simbolismo, e não na sua posteridade³⁴. Há um embate em relação ao modo de concepção historiográfico já na definição dos conceitos.

No Brasil, o conceito do Simbolismo é comumente ligado ao grupo “espiritualista”, que fundou e manteve a revista *Festa*. Cecília Meireles tem papel central na organização e na publicação dos números de ambas as fases da revista (a primeira entre 1927 e 1928, a segunda entre 1934 e 1935). Além da organização sediada em sua própria casa, foi a poeta “responsável pelo maior volume de colaborações, tendo aparecido desde o primeiro número”³⁵. Na revista, foram publicados textos literários e debates acerca de produções artísticas, mas também havia espaço para o diálogo com “problemas filosóficos e espirituais”³⁶, unindo o universalismo ao nacionalismo. Esse fato parece ser deixado de lado pela crítica, como se a busca por uma renovação espiritual não levasse em consideração a especificidade do contexto. É importante destacar que até mesmo a leitura realizada pelo grupo dos simbolistas faz questão de demarcar um caráter concomitantemente espiritual e nacional. Nesse sentido, Tasso da Silveira anota: “foi um novo estado da alma estimulado, sem dúvida, pelo exemplo da Europa, mas profundamente brasileiro (...). Foi mais do que uma corrente literária. Foi um ‘ambiente espiritual’”³⁷. É comum que a revista *Festa* seja associada ao Simbolismo como se propusesse apenas um retorno ao movimento. Entretanto, o que os expoentes apresentavam era um resgate (de escritores e do movimento que ficaram à sombra dos autores parnasianos) e uma espécie de renovação dos preceitos do movimento: “reivindicar um papel maior e pioneiro no processo de renovação da arte brasileira”³⁸.

Desse modo, não é o caso de negar a relação e a adesão de Cecília à proposta espiritual da revista. Em seu primeiro número, a escritora publica um poema que traça

³⁴ BALAKIAN. *O Simbolismo*, p. 12.

³⁵ MARQUES. *Modernismo em revista*, p. 80.

³⁶ MARQUES. *Modernismo em revista*, p. 81.

³⁷ SILVEIRA. ‘O simbolismo brasileiro’, *Festa*, Rio de Janeiro, nº 3, dezembro de 1927, p. 8-9.

³⁸ MARQUES. *Modernismo em revista*, p. 83.

uma espécie de projeto: “Volvi os olhos para dentro, / Estendi os braços ao mundo”³⁹, descrevendo um movimento de investigação espiritual, de um olhar para si, mas que não deixa de envolver o elemento externo – movimento que acompanha toda sua obra. Todavia, a vinculação de Cecília ao projeto político conservador e à religiosidade cristã – ideologias presentes em escritores do grupo, como Tasso da Silveira, ou em escritores próximos ao grupo, como Jackson de Figueiredo – não encontra respaldo nas convicções e nas produções da escritora. Essa aproximação equivocada permanece até em obras recentes, como é o caso de *Metrópole à beira-mar: o rio moderno dos anos 20*, de Ruy Castro:

Uma variante particular do modernismo no Rio era sua ala “espiritualista”, composta de poetas vindos do simbolismo e agrupados, em 1927, na revista *Festa* (...). Eles eram católicos, politicamente conservadores e admiravam a liberdade formal que o modernismo trouxera, mas não dispensavam o sentimento. Tinham a ligá-los também a oposição ao piadismo que começava a tomar a poesia brasileira.⁴⁰

O pronome “eles” engloba todos os escritores que se aproximaram da revista, uma vez que todos são taxados sob as mesmas categorias: católicos e conservadores. Em um dos vários textos nos quais afirma sua posição laica, em uma carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 1948, Cecília Meireles pede ironicamente: “V. que é devoto, queridinho de Deus, primo dos anjos, veja se arranja perdão para meu laicismo, só para eu dar uma corridinha até o céu, ver as pessoas que amei e voltar outra vez para onde tiver de ser”⁴¹. Sobre o conservadorismo político, é necessário particularizá-lo nas décadas de 1930 e 1940, a partir de uma aproximação do autoritarismo e do totalitarismo. Nesse caso, a constante oposição da escritora aos desmandos varguistas e à ascensão do fascismo demonstram um empenho contra ações conservadoras. Nesse sentido, a defesa, ainda, do escolanovismo e do pacifismo corroboram uma posição nada reacionária.

Além disso, a questão fica mais definida, principalmente, se pensarmos na divisão feita pela própria autora, dispondo sua produção a partir de *Viagem* como “obra da maturidade”, em contraposição às publicações anteriores, ainda da década de 1920. É possível delimitar o ano de 1939 como um divisor na obra de Cecília Meireles. Sua obra poética, até então, era composta por quatro livros: *Espectros* (1919), *Nunca mais... e*

³⁹ MEIRELES. “Cinco poemas de Cecília Meireles”, *Festa*, Rio de Janeiro, nº 1, agosto de 1927, p. 3.

⁴⁰ CASTRO. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*, p. 264-265.

⁴¹ MEIRELES apud GOUVÊA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 102.

Poema dos poemas (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), *Cânticos* (1927) – este publicado somente em 1981. O longo período de ausência de publicação de livros – quatorze anos, se considerarmos *Baladas para El-Rei* e *Viagem* – pode, de certa forma, demonstrar uma elaboração outra, mais madura, talvez. É Cecília Meireles quem faz o seguinte comentário:

Digo-lhe que são duas fases não porque me sinta diferente, mas porque houve um intervalo de muitos anos entre esses dois grupos de livros: porque as transformações que em mim possa encontrar são as de uma continuação de mim mesma através de experiências que o tempo nos oferece.⁴²

Embora declare a existência dessas duas fases, a escritora “não se sente diferente”, isto é, não assume uma mudança espiritual ou ontológica que pudesse ter acarretado mudanças na produção literária. É a mesma Cecília Meireles quem produz os textos de ambas as fases, afetada apenas pela passagem do tempo e suas conseqüências. Nos termos de Eliane Zagury:

O longo espaço de tempo que há entre a publicação de *Baladas para El-Rei* e a de *Viagem* na verdade não é um hiato divisor de águas. Não é outra poesia que Cecília Meireles passa a oferecer, é a mesma, transformada pelo amadurecimento de suas diretrizes principais propostas desde sempre.⁴³

Junto (mas também para além) da revista *Festa*, Cecília manteve, sim, intenso vínculo com a produção simbolista, principalmente no que tange à obra do poeta João da Cruz e Sousa, conexão e admiração demonstradas na sua tese *O espírito vitorioso*, de 1929. Entretanto, o uso de adjetivos como “simbolista” ou “espiritualista” parece ser ineficaz na determinação da produção de Cecília, pois, em primeiro lugar, eles não auxiliam ou enriquecem a leitura de toda a obra da poeta, já que seria reducionista definir assim o conjunto de suas publicações. Em segundo lugar, de certo modo, esses adjetivos não são elogiosos, por depreciarem tal obra, numa espécie de julgamento por uma certa distância ou absenteísmo das inovações ou rupturas de parte do movimento modernista no Brasil. A principal questão é que a obra de Cecília se mostra muito mais complexa que simplesmente “deslocada” ou “simbolista” dentro da produção literária de seu tempo –

⁴² MEIRELES. “Cecília Meireles fala de sua vida literária”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1945.

⁴³ ZAGURY. *Poetas modernos do Brasil: Cecília Meireles*, p. 31.

argumento que pode ser corroborado se levarmos em consideração uma perspectiva heterogênea do tempo, e não homogênea.

A leitura de autores centrais na historiografia literária brasileira, como é o caso de Antonio Candido, em *Iniciação à literatura brasileira*, e de Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, nos leva às seguintes definições:

Muitos escritores do Rio de Janeiro, ou que viveram lá, são mais conservadores que os de São Paulo, e isso é visível, por exemplo, no grupo da revista *Festa* (1927-1929), marcado por um espiritualismo de filiação simbolista, nele se destacando Cecília Meireles (1901-1964), poetisa de ritmos fluidos.⁴⁴

Apesar desses caracteres, não creio que se deva dar ênfase às ligações de Cecília Meireles com o grupo de *Festa* e com o neossimbolismo que este agrava como fórmula para esconjurar o “perigo” modernista. Cecília esteve próxima do círculo de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, compartilhando com eles o culto a Cruz e Souza e Alphonsus, então na penumbra. (...) Mas há outro neossimbolismo, aquele que fala Cecil Bowra em *The Heritage of Symbolism*, filiado às sondagens líricas de um Antonio Machado, de um Lorca, de um Rilke, de um Tagore, que conceberam a poesia como “sentimento transformado em imagem”, para usar a fórmula idealista de um Croce.⁴⁵

Em primeiro lugar, cabe assinalar que essa parece ser a única menção à obra de Cecília realizada por Antonio Candido. O silêncio do crítico, já destacado por Arrigucci, soa estranho em textos como “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, que simplesmente suprimem a escritora carioca. Nesse texto, ao focar a obra de poetas e analisar o movimento “ligado ao Espiritualismo e ao Simbolismo” na década de 1920, Candido menciona Farias Brito, Nestor Victor e Antônio Nobre, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira e Andrade Muricy⁴⁶. Avançando para a década de 1930, menciona Jackson de Figueiredo, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes⁴⁷. Já em 1940, destaca Henriqueta Lisboa⁴⁸.

Mesmo que haja posicionamentos distintos nos trechos de Candido e Bosi citados anteriormente, não é descartada a perspectiva de filiação a um movimento da historiografia literária: para Candido, Cecília enquadra-se dentro do grupo da revista *Festa*, “espiritualista” e “simbolista”; para Bosi, Cecília não deve ser definida pela sua

⁴⁴ CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 94.

⁴⁵ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 493.

⁴⁶ CANDIDO. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in *Vários escritos*, p. 124-125.

⁴⁷ CANDIDO. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in *Vários escritos*, p. 132-133.

⁴⁸ CANDIDO. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in *Vários escritos*, p. 135.

relação com esse grupo, mas pode ser situada dentro de uma vertente neossimbolista universal. Em ambas as análises, Cecília distancia-se do movimento modernista brasileiro e é encaixada próxima a vertentes simbolistas, sejam elas nacionais ou universais. Em relação à aproximação realizada por Bosi com “sondagens líricas de um Antonio Machado”, é sugestivo este comentário de Octavio Paz sobre o poeta espanhol:

Ante o simbolismo dos poetas “modernistas” e ante as imagens da vanguarda, Machado mostrou a mesma reticência; e diante das experiências deste último movimento seus juízos foram severos e incompreensivos. Sua oposição a estas tendências o fez regressar às formas de canção tradicional. Em compensação, suas reflexões sobre a poesia são plenamente modernas e até mesmo se adiantam a seu tempo.⁴⁹

A condição do poeta espanhol assemelha-se à de Cecília⁵⁰: a crítica identifica uma certa reticência diante das tendências em voga, isto é, diante de movimentos considerados preponderantes, como o modernismo hispano-americano e as vanguardas, no caso de Machado, e modernismo brasileiro, no caso de Cecília. Entretanto, mesmo diante de uma aparente abstenção desses movimentos – e de um “regressar às formas de canção tradicional” – ambos os poetas não deixam de participar dos debates sobre a literatura em seu tempo e não podem ser deixados de fora de um escopo da modernidade. Ainda nesse texto, Paz realiza uma classificação do poeta espanhol que poderia também dizer algo sobre Cecília: “Antonio Machado com um amistoso distanciamento”⁵¹, o que indica um certo afastamento dessas rupturas que não tenham, necessariamente, um tom de adversariedade, provocador ou hostil.

Sobre essa querela, é pertinente recorrer ao debate em torno da “arte nova”, com seu “pendor para o ornamento”⁵², e da proposta de se “descobrir a estrutura interior das coisas”⁵³ – debate muito vinculado à produção artística das primeiras décadas do século XX no Brasil. Essa tendência pode ser associada às obras iniciais de Cecília Meireles, como é o caso de seu primeiro livro, *Espectros*, que traz como epígrafe uma advertência de Francis Coppée: “é com o alcance da perfeição que ele sonha”⁵⁴.

⁴⁹ PAZ. *Signos em rotação*, p. 31.

⁵⁰É importante mencionar o “Poema a Antonio Machado”, de Cecília Meireles: “Contigo, Antonio, Antonio Machado/ contigo quisera passear”. MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 72.

⁵¹ PAZ. *Signos em rotação*, p. 33.

⁵² PAES. *Gregos e baianos*, p. 67.

⁵³ PAES. *Gregos e baianos*, p. 67.

⁵⁴ Tradução nossa. No original: “C’est vers la perfection qu’il rêve”.

No texto “Cecília Meireles, ou os puros espíritos”, Jorge de Sena aproxima-se do comentário de Bosi, pois Cecília era “filha de um simbolismo mais antigo” – relacionando a poeta a Yeats, Pessoa, Rilke –, e acrescenta:

Foi o que fez o post-simbolismo internacional, de que Cecília Meireles foi um dos últimos grandes representantes: essa família de grandes poetas, muito diversos uns dos outros, que, ou evoluíram para o Modernismo (de que então foram os criadores), ou foram tidos, por confusão de contemporaneidade, como os modernistas que não eram.⁵⁵

Nesse ponto, a subtração de Cecília do movimento modernista brasileiro é total: a autora permanece uma post-simbolista. Em uma crônica publicada em abril de 1945, Cecília menciona os poetas que Bosi e Sena aproximam a ela:

Escreverei a teu respeito, longamente, quando minhas mãos estiverem mansas como pássaros, suaves como flores. Não se pode falar de ti, Rilke, nesta pressa, nesta vertigem, mesmo quando toda a sua poesia esteja imperativamente erguida diante dos nossos olhos como um jardim sem noite, sem morte, sem esquecimento. Não se pode. Já me viste falar de Yeats? De Antonio Machado? De alguns outros? E bem sabes, bem sabes em que lugares nos encontramos e que compromissos temos uns com os outros, mais além da poesia, por outros sítios em que ela mesma se faz incomunicável...⁵⁶

A crônica é “Uma história às avessas”, texto com caráter metalinguístico que apresenta um excesso de temáticas que a cronista deseja desenvolver, em oposição ao “desespero do jornalista sem assunto”⁵⁷. Em determinado momento, é o olhar para a lateral da mesa de trabalho que modifica a matéria da crônica e impulsiona um diálogo com Rilke, que a espreita através de uma fotografia da edição, com “duas rugas da sua testa [que] pareciam de um desgosto causado por mim”⁵⁸. Cecília cria uma espécie de familiaridade entre ela, Rilke, Yeats e Antonio Machado: eles estão em um mesmo “sítio” e possuem “compromissos uns com os outros”⁵⁹. O trecho parece referir-se a um vínculo não só literário, mas também espiritual, com essa “família de grandes poetas”. A escolha dos autores de quem queria falar (mas não “nesta pressa”) não é aleatória, pois traz indícios de certo interesse, afinidade e afeição. Principalmente no caso de Rilke, de quem traduz “A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”, como pode

⁵⁵ SENA. *Estudos de cultura e literatura brasileira*, p.30-31.

⁵⁶ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1945.

⁵⁷ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1945.

⁵⁸ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1945.

⁵⁹ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1945.

ser observado no prefácio que escreve para essa tradução: “não se vai tentar a tarefa quase impossível de falar de Rainer Maria Rilke”⁶⁰. O vínculo, apontado pelos críticos, é também reconhecido pela escritora.

O empecilho recorrente verificado na aproximação da crítica literária à obra de Cecília parece ser a adoção da perspectiva de uma história literária única, uniforme e progressiva. É importante destacar que alguns desses livros⁶¹, desde o título, já demonstram estar alinhados com uma perspectiva historiográfica linear, ao apresentar a literatura brasileira em um itinerário iniciado com a colonização portuguesa até as manifestações atuais. Esse percurso segue a ideia de uma história cumulativa, condicionada pelo pressuposto dos estilos de época ou escolas literárias. A localização dentro de uma concepção baseada em uma linearidade histórica, composta por movimentos que se sucedem e possuem uma certa regularidade (ou homogeneidade), depõe contra a obra da escritora, pois se perde a múltipla relação que é estabelecida, nessa obra, entre diversos séculos, seus movimentos e seus escritores – e perde-se também uma apreensão do tempo em sua complexidade, que não busca reduzi-lo à uniformidade e à estabilidade. No texto já citado sobre a “art nouveau” no Brasil, José Paulo Paes, comentando a problemática denominação do pré-modernismo ou penumbrismo, assinala: “Sincrético, a bem dizer, é todo período literário: nem sempre é fácil encontrar, em qualquer um deles, expressões ‘puras’ da estética dominante que lhe dá nome; encontram-se, as mais das vezes, variados graus de simbiose dela com a que a precedeu ou com a que irá sucedê-la”⁶².

Sobre essa questão, caberia uma menção ao conceito de “sincronia do assincrônico”, de Reinhart Koselleck. Sobre o moderno conceito de história, Koselleck assinala a centralidade da tomada de consciência e da ação do homem junto à ideia de progresso, um conceito que permite associar o passado e o futuro, a partir de uma linearidade e de um aperfeiçoamento o caminho do *télos*. É nesse contexto de definição da história como desenvolvimento ou evolução que, “do ponto de vista do conteúdo, colocaram-se, no século XVIII, ao lado da tradicional História das Igrejas e dos Estados,

⁶⁰ MEIRELES. “Prefácio” in *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*, p. 13.

⁶¹ *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, de José Aderaldo Castello; *De Anchieta aos concretos*, de Mário Faustino; *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira-I*, de José Guilherme Merquior; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; *Percursos da poesia brasileira*, de Antonio Carlos Secchin.

⁶² PAES. *Gregos e baianos*, p. 64.

aquelas áreas reivindicadas por Bacon, como a História da literatura”⁶³. Sobre esse tópico e em diálogo com Koselleck, Luiz Costa Lima afirma: “esta História é menos da literatura de um ramo particular da história política”⁶⁴. Ao invés de haver um movimento teleológico que imputasse uma contínua superação de movimentos e tempos, Koselleck propõe, em *Futures past*, a coexistência desses tempos: “What follows will therefore seek to speak, not of one historical time, but rather of many forms of time superimposed one upon the other”⁶⁵. É proveitosa a noção de uma multiplicidade no “espaço de experiência”, o que invocaria uma análise dessa dimensão a partir de uma verificação de camadas simultâneas e heterogêneas, nos termos do teórico da “história dos conceitos”: “One of the advantages of *Begriffsgeschichte* is that shifting between synchronic and diachronic analysis can help disclose the persistence of past experience and the viability of past theories”⁶⁶.

Essa perspectiva possibilitaria um olhar mais atento e menos impregnado dos preceitos, por exemplo, de inovação e mudança, presentes no contexto em que Cecília Meireles escreveu seus textos. Além disso, permitiria a compreensão de multiplicidades e de diferenças existentes em uma mesma temporalidade, isto é, permitiria entender que a concepção de um estilo de época pode acabar por minar escritores e obras que não se enquadram nele, e, como consequência, ficam à margem da produção literária do contexto. Nesse sentido, é proveitoso olhar para o tempo não em busca de um denominador comum, através de uma generalização, que vise a enquadrar ou padronizar autores e obras, mas sim de modo a compreendê-lo em suas múltiplas possibilidades e singularidades.

Ainda sobre Koselleck, é importante mencionar a relação do conceito de “sincronia do assincrônico” com o extemporâneo de Friedrich Nietzsche: “somente na medida em que sou pupilo de uma época mais antiga, ou seja, da grega, posso vir a ter, como um filho da época atual, experiências tão extemporâneas”⁶⁷. Nietzsche aborda essa homogeneidade histórica como um empecilho na leitura e na vinculação de pensadores. Ele observa como uma concepção linear complica e distancia, por exemplo, a associação e a similaridade entre autores contemporâneos e autores gregos clássicos: “é como se certas coisas estivessem estreitamente relacionadas e o tempo fosse somente uma nuvem

⁶³ KOSELLECK. *O conceito de história*, p. 187.

⁶⁴ LIMA. *Trilogia do controle*, p. 137.

⁶⁵ KOSELLECK. *Future past: on the semantics of Historical time*, p. 2.

⁶⁶ KOSELLECK. *Future past: on the semantics of Historical time*, p. 89.

⁶⁷ NIETZSCHE. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, p. 31.

que dificulta que nossos olhos vejam essa relação”⁶⁸. Além disso, sobre o mesmo tópico, em uma crítica a Wagner, Nietzsche demarca a necessidade de o filósofo se distanciar de seu tempo, como modo de compreendê-lo: “Superar em si seu tempo, tornar-se ‘atemporal’. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho de um tempo”⁶⁹. A respeito dessa associação, deve ser mencionada a leitura de Goethe e também a definição “época de Goethe” proposta por Koselleck. Nessa direção, Luciana Villas Bôas assinala:

A renúncia à atualidade, premissa e traço distintivo das conceitualizações históricas de Goethe, também define a tarefa do historiador interessado não em fazer Goethe ilustrar, mas em deixá-lo destoar da sua época. A dissociação entre Goethe e sua época, que pressupõe a dissociação entre o historiador e as interpretações vigentes, conduz não somente ao estranhamento do passado, mas também do presente da sua elaboração. O extemporâneo (*das Unzeitgemässe*), o que é contra e além do próprio tempo, permite a articulação de um modelo de análise histórica voltado para a sincronia do assincrônico (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*), a presença simultânea de tempos diferentes dentro de um mesmo tempo.⁷⁰

É, então, a possibilidade de Goethe destoar de seu tempo, e não o ilustrar, isto é, a possibilidade de ser extemporâneo, a partir de uma perspectiva de múltiplas camadas do tempo.

Essa relação com o tempo presente possibilita uma leitura mais acurada da obra de Cecília Meireles, pois, assim, a compreenderemos na chave das diferenças e das semelhanças com seu tempo. Portanto, é preciso recorrer à proximidade com outras temporalidades, sem utilizar essa polaridade como critério judicativo para designar um anacronismo, mas sim como uma organização inerente ou própria dos regimes de tempo, sem necessidade de aplainá-lo em uma unicidade⁷¹. Octavio Paz, com proposta semelhante no texto “A tradição da ruptura”, introduz a pluralidade na própria definição de modernidade: “O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela

⁶⁸ NIETZSCHE. *Wagner em Bayreuth*, p. 59.

⁶⁹ NIETZSCHE. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, p. 9.

⁷⁰ VILLAS BOÁS. “Reinhart Koselleck (1923-2006)” in *Os historiadores clássicos da história*, vol. 3, p. 94.

⁷¹ A escritora aborda essa experiência de multiplicidade do tempo em uma circunstância específica: em viagem à Itália. Ao visitar Nápoles, escreve: “são estes tempos históricos superpostos (...) século sobre século”, MEIRELES. “Ver Nápoles e...” in *Crônicas de viagem*, vol. 2, p. 69. A sensação é decorrente da visita a uma cidade histórica, onde convive-se com um espaço do passado. Sobre o tema, Aleida Assman define como *lugares honoríficos* esses espaços que permitem uma descontinuidade entre o passado e o futuro, demonstrando como os locais podem configurar memórias e compilar temporalidades distintas. ASSMAN. *Espaços da recordação*, p. 17-20.

heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade”⁷². É por meio da apreensão de múltiplas perspectivas do tempo – contra uma unidade ou linearidade – que o escritor também localiza, no tempo contemporâneo, a possibilidade de uma confluência: “O presente é o lugar de encontro de três tempos”⁷³.

Oswald de Andrade, imbuído da visão linear de ruptura e de inovação, declara:

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.⁷⁴

A leitura dessa obra na chave de uma renovação literária – que apaga e supera a produção literária do passado e, mais especificamente, a tradição beletrista – mostra-se pouco eficiente, pois o autor conclui que Cecília “atravanca o livre tráfego da poesia”, isto é, que a autora impede uma contínua progressão do presente rumo ao futuro, desligando-se do passado. Junto a essa classificação da historiografia literária, devemos acrescentar o conceito de renovação ou inovação muito presente na primeira metade do século XX. Essa concepção também colabora para a corrente leitura da “voz distinta” da escritora, pois, em meio às inovações das vanguardas e do primeiro modernismo brasileiro, Cecília aparece como uma voz antiga, não “inovada” (e, para alguns, até ultrapassada). José Guilherme Merquior, abordando a questão da forma no Modernismo, pontua a insuficiência da definição do verso livre como recurso central da “originalidade”. Essa perspectiva é utilizada para defender a “mescla de estilos”, em referência a Erich Auerbach, como marca do movimento modernista. Para fundamentar a proposição, o crítico alude aos procedimentos métricos utilizados por Cecília, Bandeira e Drummond, destacando um “poder adaptativo”, sem deixar de indiciar originalidade nessas composições⁷⁵.

Em 1979, no texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, Ana Cristina Cesar demonstra como a obra de Cecília Meireles desempenha o papel esperado de um texto literário produzido por mulheres, associando esse fato à relação entre a obra de Cecília e a produção de sua época. Sobre esse vínculo, Ana Cristina Cesar defende que

⁷² PAZ. *O arco e a lira*, p. 15

⁷³ PAZ. *A busca do presente e outros ensaios*, p. 90.

⁷⁴ ANDRADE. *Telefone*, p. 369 (grifos nossos).

⁷⁵ MERQUIOR. *A astúcia da mímesis: ensaios sobre lírica*, p. 195-195.

“formalmente, [é] uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um temário sempre erudito e fino”⁷⁶, ressaltando tópicos que já foram destacados pela crítica: a distância do modernismo e a temática erudita privilegiada nos poemas. Além disso, também aponta “Cecília é boa escritora, no sentido que tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira”⁷⁷. É a ausência de uma “intervenção renovadora” que retira prestígio da obra, como se esse fosse um dos critérios utilizados para considerar o valor e a relevância de um texto literário.

O ímpeto da novidade (tanto formal quanto temática) não parece ser uma questão para a obra de Cecília Meireles. Na contramão de muitos dos autores de sua época, Cecília não evoca o passado como um vulto a ser combatido, mas como algo que deve ser continuamente recuperado: “Não me considero completamente passadista. Mas acho que há fatos e nomes do passado que *podem continuar a ser uma permanente luz*, no tempo que avança, e tantas vezes se obscurece perniciosamente, por falta da sugestão feliz de um belo exemplo”⁷⁸. Ver o passado como “uma permanente luz” não significa meramente repetir os preceitos de outros tempos ou não aceitar as modificações do “tempo que avança”. Na verdade, a proposição da escritora é a de que esse passado não deva ser desconsiderado, pois poderá sempre ser revisitado ou revisto, jogando luz sobre si mesmo, mas também sobre o presente que o requisita. Essa direção é explicitada na crônica “Tiradentes”: “Contemplamos, também, nos tempos que já se foram, algumas vidas que, dentro desses tempos, souberam cultivar em si o mesmo desejo superior que nos anima”⁷⁹— crônica que declara a existência de uma proximidade espiritual com indivíduos de outras épocas. Essa direção também pode ser observada em outra crônica, “Dois poemas chineses”: “passaram-se séculos sobre Tu-fu. Dentro dos séculos, seus poemas permaneceram como as estrelas no fundo da atmosfera”⁸⁰. Doze séculos depois, os poemas ainda sobrevivem como fonte luminosa. Assim, é significativo mencionar o “Poema de Tu Fu a Li Po”, traduzido por Cecília: “Depois de dez mil, cem mil outonos, / não terás outro prêmio que o prêmio inútil / da imortalidade”⁸¹. Na crônica “Serenata para velhos livros”, publicado em 1941, Cecília apresenta um elogio aos velhos livros e

⁷⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 225.

⁷⁷ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 228.

⁷⁸ MEIRELES. “Abolição”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931 (grifos nossos).

⁷⁹ MEIRELES. “Tiradentes”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1931.

⁸⁰ MEIRELES. “Dois poemas chineses”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1932.

⁸¹ TU FU. *Poemas chineses de Li Po e Tu Fu*, p. 86.

também a seus leitores, pois afirma ter “acord[ado] em saudades”⁸². A ressalva após essa frase demonstra o desejo e o conhecimento das formas do passado e também a pouca receptividade dos leitores contemporâneos em relação a essa concepção de textos: “E, se não fosse faltar com o devido respeito ao leitor, talvez em lugar desta crônica lhe estivesse escrevendo, de preferência, alguma coisa rimada, tão melancólica e chorosa, que o faria consultar a data do jornal, receoso de anacronismo”⁸³. O trecho explicita o vínculo comum de uma forma literária específica ao passado. A crônica é revestida de uma reverência ao passado não só por meio dos livros, mas por uma outra configuração de mundo em que eles nasceram inseridos – “Estou aqui respirando auras de antanho, que ficaram fechadas nestes livros esquecidos”⁸⁴. E, sutilmente, por um questionamento, insere uma rejeição política ao presente: “perderam os generais o ânimo?”⁸⁵. Na crônica “Assim é a poesia”, a imagem é semelhante e delinea-se uma “comunicabilidade” entre os poetas de tempos díspares:

O mistério da comunicabilidade permanece poderoso e insondável e o respeito religioso que outrora cercava o Poeta se torna compreensível; a inspiração tem profundidade de forças mágicas, e nunca se sabe para que gerações se encaminha uma voz que canta, quando essa voz é como a de um oráculo disfarçado em muitas metáforas. (...) Fica-se, por vezes, sem saber se o grande poeta é aquele que, no seu tempo, disse que o parecia mais necessário e urgente (e que nem sempre vai ser mais urgente e necessário no futuro) ou o que nem sempre foi entendido no seu tempo (...). Ou ainda que tenha sido uma voz compreensível no seu tempo, assim contínua em todos os tempos, como se, possuidor de uma visão essencial, captasse a verdade humana em seus aspectos constantes, sob a variedade fugaz das épocas.⁸⁶

O comentário nos interessa por dois motivos. O primeiro é a sondagem dessa comunicabilidade (tema central na obra da escritora), que permite que os poetas e seus poemas atravessem o tempo e continuem a ser “luz”. O segundo é a proposição dessa relação do poeta com seu tempo, relação que oscila entre a adequação e a inadequação. A crônica é finalizada com uma exposição valorativa sobre a ação da poesia: “Assim, a cada instante, somos conduzidos pelos poetas, que não vimos, que não conhecemos –

⁸² MEIRELES. “Serenata para os velhos livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1941.

⁸³ MEIRELES. “Serenata para os velhos livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1941.

⁸⁴ MEIRELES. “Serenata para os velhos livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1941.

⁸⁵ MEIRELES. “Serenata para os velhos livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1941.

⁸⁶ MEIRELES. “Assim é a poesia”, *Correio Paulistano*, São Paulo 16 de outubro de 1955.

conduzidos pela sua palavra, que exorta, ilumina, convence, e pode transformar tanto o destino de uma pessoa como a de uma nação. Assim é a poesia”⁸⁷.

No mesmo ano da crônica “Serenata para os velhos livros”, no texto “Passado, presente e futuro”, a escritora estabelece comparações entre Brasil, Portugal e Estados Unidos, contrapondo-os por meio da chave da temporalidade: Portugal é o passado, os Estados Unidos são o presente e o Brasil é o “país do futuro”. Utilizando a dicotomia manutenção e inovação, Cecília argumenta como Portugal conserva, enquanto os Estados Unidos atualizam: “Para Portugal, a tradição é a vida; é a vida que pouco a pouco vai sendo aumentada de alguma coisa nova, convertida, por sua vez, em tradição. O passado prolonga-se”⁸⁸ – o que não seria um disparate, se dito sobre a própria escritora, que nunca afastou a ideia de uma alma açoriana, ligada a seus antepassados das ilhas portuguesas. O constante resgate e atualização do(s) passado(s) aparecem como um destaque dessa obra, já que, ao se dispor Cecília lado a lado de escritores que objetivavam destruir as influências do passado e construir novos parâmetros para a literatura, a escritora, à primeira vista, parece executar, na sua obra poética, um projeto contrário, voltando-se mais para o passado do que para as inovações do presente.

Alguns críticos e poetas conseguiram perceber a complexidade da relação entre a obra da autora e a temporalidade. Manuel Bandeira, no texto “Sorriso suspenso”, publicado em 1939, destaca não só a presença de movimentos e convenções do passado – o que poderia ser lido como uma simples repetição –, mas demonstra como surge uma composição distinta, mesclada, resultante desse vasto conhecimento de outras condições de produção:

As claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer.⁸⁹

Bandeira ainda afirma que “Cecília Meireles já se assinalara com uma voz distinta em nossa poesia”⁹⁰, com um olhar atento ao passado, em uma época em que “as correntes literárias se desfaziam e se refaziam com grande alarido”⁹¹. Não é a proposição de novos

⁸⁷ MEIRELES. “Assim é a poesia”, *Correio Paulistano*, São Paulo 16 de outubro de 1955.

⁸⁸ MEIRELES. “Passado, presente, futuro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1941.

⁸⁹ BANDEIRA. *Andorinha, andorinha*, p. 275.

⁹⁰ BANDEIRA. *Andorinha, andorinha*, p. 275.

⁹¹ BANDEIRA. *Apresentação da literatura brasileira*, p. 39.

temas ou formas, mas a assimilação e a fusão de padrões já existentes que produzem algo novo (por meio de “uma técnica pessoal”) na obra da autora.

Carlos Drummond de Andrade realiza comentários semelhantes no texto “Imagens para sempre: Cecília”, publicado em 1964: “é que esta poesia sem paridade no quadro da língua, pela peregrina síntese vocabular e fluidez de atmosfera nos aparece a razão maior de haver existido um dia Cecília Meireles”. E, ainda, “não é de estranhar que a achássemos diferente do retrato comum dos poetas e das mulheres”, frisando a “irrealidade” e o “encantamento” que existiam em torno da figura da poeta⁹². A crônica, escrita na ocasião da morte da escritora, já destaca o efeito da morte sobre sua produção: “Os poemas de Cecília Meireles alcançaram a perfeição absoluta. (...) Não virão outros versos fazer-lhes sombra ou *Solombra*. O que foi escrito adquiriu segura consistência, essa infringibilidade que marca o definitivo, alheio e superior à pessoa que o elaborou”⁹³. Na mesma direção de Bandeira e Drummond, Álvaro Lins assinala, em *Os mortos de sobrecasaca*:

Nenhum recurso da arte poética se lhe afigura estranho. Desde aqueles dos velhos clássicos portugueses, passando pelos românticos, parnasianos e simbolistas, ela, a todos conhece, e de todos utiliza, para realização estrutural de seus próprios poemas.⁹⁴

Os mais variados recursos parecem revitalizados em “seus próprios poemas”. É sugestivo que, inusitadamente, o texto sobre Cecília Meireles encontra-se no capítulo “Na primeira linha de vanguarda”, no qual há o destaque a mecanismos e autores do movimento modernista que, de certa forma, inovaram a produção literária.

Mário de Andrade, ao comentar a publicação do livro *Viagem*, em um texto de mesmo nome, sugere que, no decorrer do livro, o leitor é “jogado a todo instante para mundos bem distintos uns dos outros”⁹⁵, o que acontece por esse hibridismo de recursos. Para ele, Cecília “escolhe de todas as tendências apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser”⁹⁶, não descartando o uso de “mundos” passados na criação de uma “grande técnica, eclética e energeticamente adequada”⁹⁷. Mário ainda assinala:

⁹² ANDRADE. “Imagens para sempre: Cecília”, *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964.

⁹³ ANDRADE. “Imagens para sempre: Cecília”, *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964.

⁹⁴ LINS, *Os mortos de sobrecasaca*, p. 55.

⁹⁵ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 161.

⁹⁶ ANDRADE, *O empalhador de passarinho*, p. 161.

⁹⁷ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 164.

Cecília Meireles tem passado, não exatamente incólume, mas demonstrando firme resistência a qualquer adesão passiva. Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo (...).⁹⁸

A “resistência a qualquer adesão passiva” é um índice da sua “independência” frente aos grupos do movimento modernista, somada ao “ecletismo” de suas escolhas estéticas. Analisando o poema “Assovio”⁹⁹, o crítico exclama: “pois macacos me mordam si não temos aqui três terras de poesia e três datas estéticas distintas”¹⁰⁰. Otto Maria Carpeaux, no texto “Poesia intemporal”, publicado em *Livros na mesa*, demonstra perspectiva semelhante, acrescentando um outro elemento da obra de Cecília Meireles – a “intemporalidade”:

Sua arte não é parnasiana, nem pertence ao ciclo da revolução modernista nem se enquadra em qualquer conceito possível de pós-modernismo. É poesia que ocupa lugar certo dentro da poesia brasileira sem ter participado da evolução dela. Eis o grão de verdade naquele erro, que definiu de maneira negativa a mais alta qualidade da poesia da sra. Cecília Meireles: embora pertencendo a nós e ao nosso mundo, é uma poesia de perfeição intemporal.¹⁰¹

O argumento de Carpeaux também leva em consideração a presença desses vários recursos utilizados pela poeta, o que acaba por provocar a sugestão da retirada dessa obra do quadro evolutivo da literatura brasileira, isto é, do quadro organizado pela historiografia literária. A hipótese é baseada na atemporalidade da obra, como se esta tivesse sido produzida um pouco apartada de um tempo histórico, embora pertencesse a ele. A observação de Carpeaux demonstra que, de certa forma, no caso de Cecília Meireles, a concepção historiográfica da literatura gera um entrave de leitura e análise, o “erro que definiu de maneira negativa”.

Ainda nesse texto, Carpeaux comenta a questão do nacionalismo da obra e da poeta em questão, pois, embora não participe da evolução da literatura brasileira, “[a] Sra. Cecília Meireles é poeta inconfundivelmente brasileiro”¹⁰². A sentença – que é a primeira frase da citação longa acima – vincula-se à questão da historiografia, mas relaciona-se também à ausência de questões nacionais ou nacionalistas na obra da escritora, fato que, em meio a uma produção literária que se preocupava intensamente com a literatura

⁹⁸ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 161.

⁹⁹ MEIRELES. *Viagem in Poesia completa*, vol. 1, p. 319.

¹⁰⁰ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 162.

¹⁰¹ CARPEAUX. *Livros na mesa*, p. 205.

¹⁰² CARPEAUX. *Livros na mesa*, p. 205.

nacional enquanto questão e com o caráter, de certo modo, identitário, transformou-se em motivo de destaque na obra da escritora carioca. Ainda sobre esse ponto, há uma constante aproximação à produção literária universal, por exemplo, nos comentários de Alfredo Bosi e Jorge de Sena comparando a escritora a poetas como Federico García Lorca, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, William Butler Yeats. Em um contexto, como as primeiras décadas do século XX, em que a produção literária brasileira recorre ao país como tema e como perspectiva, comparar Cecília Meireles a poetas não brasileiros é admitir, ainda que ligeiramente, o “afastamento” de sua obra, projetando a escritora em um âmbito universal. Esse fato propiciou comentários como este, de Ana Cristina Cesar:

Cecília é considerada “a única figura universalizante do movimento modernista” ao afastar-se dos “vícios expressivos, do anedótico e do nacionalismo” que subsistiam em quase todos os poetas de então (...). Movimento: elidir o visível. Dissolver. Abstrair.¹⁰³

As citações referenciadas pertencem a Darcy Damasceno, em um prefácio à antologia *Flor de poemas*, publicado em 1972. Ana Cristina analisa o rótulo concedido por Damasceno de “figura universalizante” como uma certa adequação de Cecília ao que seria esperado da escrita de mulheres: a abstração do mundo empírico. Essa dissolução do mundo permite uma maior ausência de referencialidade, o que, junto a uma ausência de marcas regionais, também culmina na verificação desse tom universalista. Sobre o assunto, é apurado o comentário de Jorge de Sena:

Cecília Meireles e amigos seus no Rio de Janeiro não eram contra o Modernismo, mas eram em favor de menos interesse pelo regionalismo e pelo folclore superficial; ou eram contra a iconoclastia pelo gosto de ser-se iconoclasta, não sendo, de forma alguma, menos modernos do que os outros. (...) Cecília preferiu uma poesia de pura transparência e abstração, na qual não desaparecem todos os sofrimentos da vida mas são transformados em símbolos universais. O seu grupo, o da revista *Festa*, do Rio, clamava a universalidade brasileira, de um modo moderno, exatamente como décadas antes Machado de Assis marcara de uma vez combatendo a obsessão brasileira com o pitoresco.¹⁰⁴

O primeiro ponto a ser observado no comentário do crítico seria a distinção entre o modernismo paulista e o carioca por meio da importância concedida a questões que demarcassem uma nacionalidade, sejam elas o “regionalismo” ou o “folclore superficial”. No texto de Sena, a crítica é direcionada ao caráter – muitas vezes, “superficial” e raso

¹⁰³ CÉSAR. *Crítica e tradução*, p. 225.

¹⁰⁴ SENA. *Estudos de cultura e literatura brasileira*, p. 34.

(até mesmo protocolar) – do tratamento dado a pontos nacionais. A tomada de posição de Cecília é contrária a essa tendência, pois ela preferiu a “abstração”, os “símbolos universais” e uma investigação espiritual, e mostrou-se mais próxima de um trabalho subjetivo e existencial do que de uma criação identitária nacional ou coletiva. E essa concepção não retira, de modo algum, a poeta da modernidade, isto é, essas características não fazem dela menos moderna que seus contemporâneos paulistas.

A obra de Cecília não apresenta interesse na busca identitária nacional ou nesse folclore protocolar, na chave, principalmente, do patriotismo (e de seu intenso vínculo com o militarismo e a guerra). Entretanto, existem três publicações de Cecília Meireles que poderiam contradizer as críticas da ausência de interesse no Brasil: a primeira delas é *Batuque, samba, macumba*, de 1933, uma tentativa de compreensão de manifestações culturais brasileiras. A segunda publicação é, na verdade, a coordenação da revista *Travel in Brazil*, revista do Departamento de Imprensa e Propaganda que intentava apresentar o *Brazil* para o estrangeiro. Devido à ideologia fundante da revista e do DIP, a escritora tentou “infiltrar o Brasil no Brasil” e, em uma carta a Mário, critica a ideologia por trás da revista: “Provavelmente *Travel in Brazil* obedece a essa lei diplomática que afirma não haver negros no Brazil com z”¹⁰⁵. É importante ainda mencionar o vínculo apontado pela escritora entre esse nacionalismo e a guerra (tópico que será melhor desenvolvido no item 1.3), pois, já em 1935, em uma carta a José Osório de Oliveira, ela menciona: “atravessamos um período de exaltação nacionalista – creio que foi o integralismo –, que se está tornando muito aborrecido. Houve mesmo uns choques, ferimentos e mortes”¹⁰⁶. A terceira publicação é *O romanceiro da inconfidência*, de 1953, livro fruto de extensa pesquisa sobre a Inconfidência Mineira. Embora exista essa referência extratextual, há que se fazer uma ressalva: o livro não é composto por um sentimento nacional e patriótico ou apenas por um interesse em apresentar um evento importante para a história nacional. Na verdade, a escritora parece utilizar um evento histórico para abordar ideais atemporais e universais; e sobre Vila Rica, Cecília afirma: “a faria exorbitar de sua geografia, e refletir-se no Brasil todo, e projetar o Brasil no mundo, e transcender o mundo e universalizar-se em alado exemplo, símbolo, conceito, alegoria, recado dos deuses aos homens para seu ensinamento constante”¹⁰⁷. Além dessas publicações, as crônicas e o

¹⁰⁵ MEIRELES. *Cecília e Mário*, p. 295

¹⁰⁶ MEIRELES apud GOUVÊA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 77.

¹⁰⁷ MEIRELES. *O Romanceiro da Inconfidência*, p. 12.

problema da educação no país não deixam de evidenciar uma genuína preocupação e interesse:

A minha atividade na imprensa – declarou, por fim – é muito antiga e em vários setores. Reputo a mais importante que exerci entre os anos de 1930 e 1931, no “Diário de Notícias”, e depois em “A nação”, porque aí tive ocasião de servir as ideias de melhoramento do homem brasileiro pela compreensão mais séria da educação, atendendo a todos os problemas que o afligem.¹⁰⁸

O segundo ponto no comentário de Jorge de Sena seria o destaque dado à distinção entre dois grupos na literatura nacional: são distintas as atmosferas culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo e são distintas suas produções artísticas. Enquanto esta se aproxima de uma atmosfera francesa, naquela predomina um ambiente provinciano, mais vinculado ao círculo local. Além disso, no caso de Cecília, o destaque fora do Brasil era centralizado por Portugal, afeição que teria raízes na tradição familiar, mas que, depois, foi vinculado a um interesse artístico e também a um extenso diálogo com escritores e artistas portugueses. Em 1944, é publicada a antologia *Poetas Novos de Portugal*, com seleção e prefácio da escritora. A organização de um livro com o intuito de fornecer ao leitor brasileiro contato com os escritores portugueses já é uma notação de grande interesse, também derivado de um vasto conhecimento e leitura dos poetas em questão. No prefácio, a escritora lamenta o distanciamento: “Resta pedir aos poetas aqui citados perdão por falhas e erros de interpretação, – que esta é uma das fatalidades do longo Atlântico: trazer até estas plagas, fragmentados em suas ondas, os rostos que desejáramos completos e perfeitos”¹⁰⁹. Sobre essa relação com Portugal, Jorge de Sena e Arnaldo Saraiva assinalam, respectivamente:

Eu tive, para com Cecília Meireles, uma dívida de gratidão. Há vinte anos, quando eu era um jovem poeta português de quem a crítica não falava (ou porque me achava difícil, ou que não valia a pena, e o resultado era o mesmo), ela incluiu poemas meus, na sua antologia *Poetas Novos de Portugal*. Tenho observado que esse livro meritório (e que pouca gente, em Portugal, estaria então em condições de realizar com tão grande lucidez e tanta equidade) é vinte anos passados, ainda a única fonte, no Brasil, e para muita gente, de conhecimento de poesia moderna portuguesa.¹¹⁰

¹⁰⁸ MEIRELES. “Cecília Meireles fala sobre sua vida literária”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1945.

¹⁰⁹ MEIRELES. *Poetas Novos de Portugal*, p. 53.

¹¹⁰ SENA. *Estudos de literatura e cultura brasileira*, p. 32.

Se no período de militância modernista houve brasileiros sistematicamente hostis ou indiferentes à cultura e à literatura portuguesa também os houve sistematicamente favoráveis; pensemos por exemplo em Ronald de Carvalho, em Manuel Bandeira, em Gilberto Freyre, para não falarmos em autores menos interventivos como Jorge de Lima ou Cecília Meireles.¹¹¹

Cecília situa-se, então, no grupo dos lusófilos, com admiração e um reiterado contato com a cultura portuguesa, proporcionando um fecundo “conhecimento de poesia moderna portuguesa”.

Em relação a esses conceitos, em uma crônica de 1945, cujo tema é a literatura, a escritora demarca:

Acabo de ler que Ribeiro Couto fez uma conferência em Lisboa para explicar e defender a poesia “moderna”. Pergunto a mim mesma que poesia será essa, pois a que se chamava moderna já vai se fazendo antiga, e que veio chegando parece que ainda não se classificou a si mesma! Se a que se discute ainda é aquela que foi chamada “moderna” – Deus meu, que anacronismo! E como deve ter sofrido o nosso poeta em voltar a cantar uma cantiga que se torna imperdoável repetir para justificar! Oxalá desta vez se entenda para sempre. Amém. (...) Agora, quando a poesia moderna ficar deslindada, compreendida, aceita, será preciso deslindar-se, compreender-se, aceitar-se a outra que vem depois, porque sempre alguma coisa vem depois da última; é a fatalidade da matemática. Pois será preciso voltar ao princípio. Discutir as mesmas coisas que já foram discutidas, provar o que já foi provado. A experiência não adianta nada. A criatura humana parece que desandou.¹¹²

A inquietação da cronista sobre a “poesia ‘moderna’” é fundada na dificuldade de delimitação da terminologia, devido a sua fluidez, principalmente, temporal, que a torna constantemente anacrônica: “a que se chamava moderna já vai se fazendo antiga”. Além disso, existe, nesse comentário, uma barreira quanto à “classificação” e à “explicação” da literatura, como se essa busca por “deslindar” acabasse por transformar-se em um esquematismo, de organização e classificação, e esse procedimento é tido como um prejuízo à poesia. A contínua retomada dessa questão é sinalizada com certa ironia: “É por isso que a humanidade custa tanto a andar. Quando se pensa que ela já deve ir a um quilômetro, mesmo a passo comedido, recebe-se a notícia de que tropeçou na primeira esquina”¹¹³.

Sobre esse debate, caberia mencionar o conceito de “lírica moderna” proposto por Hugo Friedrich. Para ele, a lírica moderna é decorrente de tendências simbolistas, pois

¹¹¹ SARAIVA. *Modernismo brasileiro e Modernismo português*, p. 258.

¹¹² MEIRELES. “Dia a dia” (I), *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de abril de 1945.

¹¹³ MEIRELES. “Dia a dia” (I), *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de abril de 1945.

prioriza a continuação do século XIX, e não sua ruptura: “me sinto mais à vontade com Goethe do que com Eliot”¹¹⁴. O teórico alemão analisa um escopo de poetas e de obras próximos à produção simbolista, ou já denominada neossimbolista, tentando encontrar “elementos estruturais em comum”¹¹⁵ para entender a “unidade” dessa lírica. Críticos de Friedrich têm assinalado que ele seleciona apenas uma vertente do lirismo moderno, sem contemplar toda a produção da época. Nesse sentido, por exemplo, Michael Hamburger, no livro *A verdade da poesia*, afirma haver “parcialidade do ponto de vista de Friedrich sobre o que constitui a poesia moderna”¹¹⁶ ou, nos termos de Affonso Berardinelli, “a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich”¹¹⁷.

Jorge de Sena, ao analisar o caso dos modernismos brasileiro e português, observa:

Assim, cumpre reconhecer que o Modernismo (nos termos que definimos) se desenvolveu entre dois polos ou tendências principais: os escritores que adaptaram aos seus próprios fins os movimentos literários das últimas décadas do século XIX, de cujas ideias básicas se não separam, e os escritores que cortaram, total ou parcialmente, com o passado para se lançarem na experimentação vanguardista.¹¹⁸

Friedrich analisa somente o primeiro polo mencionado por Sena, focalizando seu exame em escritores que já foram, neste capítulo, aproximados a Cecília Meireles. A partir desse recorte, Cecília poderia ser incluída nessa *Estrutura da lírica moderna*. A poeta tem pontos em comum com a lírica que encarna uma “subjetividade pura”¹¹⁹, caracterizada mais por uma “ruptura com o mundo circunstante”¹²⁰ do que por uma subordinação direta a ele – é “o mundo levemente roçado”¹²¹. Sobre o estilo desses poetas, Friedrich identifica que “os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora”¹²², ou, para usar um termo recorrente na bibliografia secundária da poeta carioca, ativar a transfiguração. Sobre a obra do poeta espanhol Jorge Guillén, o *Cântico*, Friedrich avalia que ela “flutua entre os fenômenos mais simples e as abstrações mais intensas”¹²³, comentário que não pareceria

¹¹⁴ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 9.

¹¹⁵ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 9.

¹¹⁶ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 45.

¹¹⁷ BERARDINELLI. “As muitas vozes da poesia moderna” in *Da poesia à prosa*, p. 19.

¹¹⁸ SENA. *Estudos de literatura e cultura brasileira*, p. 365.

¹¹⁹ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 17.

¹²⁰ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 23.

¹²¹ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 180.

¹²² FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 150.

¹²³ FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*, p. 187.

desencontrado da obra da poeta carioca. Por mais pertinentes que sejam as críticas que suscita, o livro de Friedrich nos auxilia, em primeiro lugar, a entender Cecília Meireles enquanto poeta inserida na modernidade, e não alheia a ela; e, em segundo lugar, a entender melhor quais foram os vários caminhos possíveis para essa lírica que, no início do século XX, aproximou-se mais dos simbolistas do que das vanguardas.

É sobre essa tendência literária, e também sobre sua relação com o mundo, que Carpeaux menciona o jogo de *aloofness* e *engagement*:

Mas o que lhes garantiu a repercussão universal é um elemento comum, extra formal (critério admitido por T. S. Eliot): não se retiraram esteticamente do mundo (como fizeram os simbolistas) nem se entregaram às novas realidades (como o modernismo de Apollinaire), mas encontram um equilíbrio entre “aloofness” e “engagement” no sentido mais amplo desses termos.¹²⁴

Não existe, então, apenas uma indiferença ou um distanciamento em relação ao mundo, mas sim a manutenção de uma oscilação entre recolhimento e participação. Na obra de Cecília Meireles esse par encontra-se sintetizado na forte presença da transfiguração, mas também pode ser lido no diálogo entre a produção de poemas e de crônicas. A disposição dúplice parece ter sido reconhecida (e, de certo modo, proposta) pela própria escritora, ao elucidar um possível caminho da sua produção “uma contemplação poética afetuosa e participante”¹²⁵.

Sobre essa questão, no ensaio “O poeta e o tempo”, Marina Tsvetáieva reflete sobre a condição da criação poética e a relação que o poeta estabelece com sua contemporaneidade. A autora cria uma imagem para desmistificar o modo de aproximação das ditas teorias miméticas, isto é, a relação direta de correspondência com a realidade. A poeta russa apresenta a imagem do espelho¹²⁶ – imagem comumente utilizada para caracterizar a posição da arte próxima ao mundo empírico, como reflexo da natureza e da realidade – para quebrá-la, propondo uma nova imagem para a criação poética, o escudo: “Ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só refleti-lo, refleti-lo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo”¹²⁷. Esse objeto não deixa de conter a superfície refletora, mesmo que sinuosa, porém ele traz um novo componente: a

¹²⁴ CARPEAUX. *Livros na mesa*, p. 206-207.

¹²⁵ MEIRELES. “Entrevista com Cecília Meireles”, *Manchete*, nº 630.

¹²⁶ A questão será desenvolvida nos capítulos dois e três, mas é importante mencionar que o espelho compreende uma imagem recorrente na obra poética da escritora e figura, em vários de seus retratos, como um índice de duplicação e reconhecimento, por meio da percepção visual e atravessada por uma reflexão sobre o tempo.

¹²⁷ TSVETÁIEVA. *O poeta e o tempo*, p. 73.

função de defesa e de combate. Para Tsvetáieva, a relação estabelecida com seu tempo deveria, então, ter um duplo movimento: o de aproximação, por meio desse reflexo não idêntico (em oposição ao espelho), e o de afastamento, por meio de uma intervenção. Ainda sobre o texto, um outro trecho também auxiliaria a compreender a obra de Cecília Meireles em sua contemporaneidade:

Não se trata de “acompanhar na estrada”, mas sim de criarmos juntos na solidão. E quando o poeta serve melhor o seu tempo é quando lhe permite que fale pela sua voz, quando lhe permite manifestar-se. O poeta serve melhor o seu tempo quando se esquece completamente dele (quando se esquecem completamente dele). Não é contemporâneo quem grita mais alto, mas sim, às vezes, quem cala mais¹²⁸.

¹²⁸ TSVETÁIEVA. *O poeta e o tempo*, p. 71.

1.2. Gênero em questão

Um outro tópico que deve ser levado em consideração na compreensão dessa obra dentro da literatura brasileira é o debate a respeito do conceito de literatura feminina. O movimento que se propõe a seguir será de compreensão do conceito de poesia feminina evocado pelos críticos e de verificação dos argumentos que enquadram ou não Cecília Meireles dentro do escopo da poesia feminina. Em primeiro lugar, é preciso dizer o quão comum é a obra de Cecília aparecer como exemplar do que poderia ser considerado uma poesia feminina. Mário de Andrade – que é, talvez, no contexto de publicação dos livros, um dos leitores mais argutos da obra da poeta carioca –, além de denominá-la como poetisa, o que assinala uma marcação do gênero de quem escreve, afirma que Cecília expressa-se “femininamente”¹²⁹, ao salientar a manifestação de emotividade nessa obra: “o que para a mulher é sempre uma preocupação”¹³⁰. Em segundo lugar, existe, de forma recorrente, uma aproximação da autora a outras escritoras mulheres – é o caso de Jorge de Sena, que compara Cecília a Safo, a Louise Labé, a Emily Dickinson e a Edith Sitwell¹³¹, e é o caso de diversos críticos brasileiros que aproximam Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa. Em relação ao segundo ponto, não é o caso de negar que Cecília realmente possua alguma proximidade com as escritoras em questão, mas de compreender se a recorrente aproximação ocorre em primeiro plano pelo gênero das escritoras, e não por uma semelhança de suas poéticas.

Além disso, seria significativo também entender se a literatura feminina foi, em algum momento, uma questão para a poeta. Cecília Meireles não tomou para si o rótulo de poetisa (de modo a enfatizar o fato de ser mulher) e não afirmou produzir uma literatura feminina. Essa não parece ter sido uma preocupação para a escritora, isto é, ela não parece ter elencado seu gênero como caráter identitário ou definidor de sua produção. É importante enfatizar, então, que o gênero não é uma questão expressiva nessa obra e a problematização é oriunda do campo da crítica literária. Dito de outro modo, é a crítica quem especifica e ressalta a problemática do gênero, visto que não procede da obra ou de posicionamentos da escritora. Nesse sentido, Otto Maria Carpeaux, comentando a obra de Cecília, critica o uso da terminologia “poesia feminina”:

¹²⁹ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 164.

¹³⁰ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 164.

¹³¹ SENA. *Estudos de literatura e cultura brasileira*, p. 25.

Protestar contra o uso (frequente sobretudo em livros franceses) de relegar para um anexo a “poesia feminina”. A maior parte da poesia falsa, “feminina” em sentido pejorativo, foi e está sendo escrita por homens. A sra. Cecília Meireles não é poetisa, mas poeta; e grande poeta.¹³²

O crítico vê, nessa segmentação, uma forma de diminuir a literatura produzida por mulheres, justificando o uso de poeta (e não poetisa) para definir Cecília Meireles. Alceu Amoroso Lima¹³³, tentando dar corpo à divisão em fases do modernismo brasileiro, assinala que não é mero acaso o aparecimento de escritoras mulheres apenas na segunda fase:

Só a rigor com a segunda geração modernista é que começa a aparecer o ‘*deuxième sexe*’ e foi, sem dúvida, a nossa grande Raquel de Queirós que deu o sinal, em prosa, como Cecília Meireles em poesia, a menos que as queiramos incluir entre as iniciadoras do Modernismo, depois dos abridores do caminho. Os poemas de Cecília Meireles e o romance de estreia de Raquel de Queirós foram, como se sabe, a sensação da época, e o exemplo de ambas em breve frutificaria, numa reação contra a ausência feminina na primeira geração, provocada, ainda, a meu ver, pelo caráter polêmico e destruidor que essa apresentava. *O espírito feminino é, naturalmente, construtivo. A mulher nasceu para dar vida e não para destruir a vida.* De modo que é muito mais natural que a encontremos onde se constrói do que onde se demole.¹³⁴

O crítico, que tardiamente expõe uma valoração positiva à obra de Cecília – em oposição ao seu voto contra a tese *O espírito vitorioso*, em 1929, no concurso presidido por ele para a vaga de professora no Distrito Federal, e contra o prêmio para o livro *Viagem*, no concurso da Academia Brasileira de Letras, em 1938 –, concede reconhecimento à obra enquanto pertencente ao âmbito da literatura feminina. O argumento baseia-se na aproximação entre as tendências estéticas das fases do Modernismo e as supostas predisposições biológicas dos sexos: já que é a mulher quem traz a vida ao mundo, ela só poderia ser parte de um movimento literário que visasse a construção de parâmetros, e não sua destruição. Nesse comentário, há uma hipótese para a manifestação das mulheres na segunda fase do movimento modernista que parte de uma aproximação entre o sujeito empírico e o sujeito poético, pois, afinal, parecem ser um único “espírito feminino construtivo”. Sobre a hipótese de Alceu Amoroso Lima, é

¹³² CARPEAUX. *Livros na mesa*, p. 204.

¹³³ Sobre o crítico, vale ressaltar um comentário feito por Lafetá: “A conversão de Alceu faz parte do abandono geral das discussões predominantemente estéticas, trocadas pelo fascínio dos debates ideológicos”. LAFETÁ. *1930: a crítica e o modernismo*, p. 81.

¹³⁴ LIMA. *Quadro sintético da literatura brasileira*, p. 152 (grifos nossos).

importante lembrar o contraste proposto por Valéria Lamego (quando se articula com o texto “A roupa de Rachel: um estudo sem importância”, de Heloísa Buarque de Hollanda): “De certa forma podemos arrolar tanto Anita Malfatti como Tarsila do Amaral a esse modo transgressor de participar da vida pública e cultural de São Paulo”¹³⁵.

Sobre a temática da construtividade vinculada às mulheres, Cecília Meireles, na crônica “Toda a América unida para a vitória”, publicada em 1943, aborda um grupo de mulheres norte-americanas que possuem uma “ação feminina”¹³⁶ e um destaque no cenário político nacional, principalmente quanto à defesa da paz, em meio a campanhas nacionalistas e no contexto dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. A respeito das atividades desses grupos, é assinalado o “seu sentido de construtividade, aquela intenção maternal”¹³⁷. O pano de fundo de ambos os comentários é o mesmo: o destaque da mulher é associado a características biológicas, ditas inerentes, que permitem aproximá-la da fertilidade e da construção.

Esses pressupostos de concepção vinculados à mulher são trabalhados no primeiro capítulo – “Os dados da biologia” – do *Deuxième sexe*, publicado em 1949, de Simone de Beauvoir. O livro, aludido por Alceu Amoroso Lima na citação acima, investiga, sob óticas diversas, a criação da mulher como esse *outro*. Em tal capítulo, são considerados os passos da formação dos termos biológicos “macho” e “fêmea” e suas características intrínsecas, para concluir que essas definições levam em considerações parâmetros culturais, isto é, que as distinções geralmente tidas como inerentes aos dois sexos são, na verdade, construções sociais. Mesmo eximindo a mulher desse encargo biológico, na seção “Situação e caráter da mulher”, com o pressuposto de que a mulher vive, no espaço privado, encerrada em um tempo cíclico e, portanto, vive da manutenção e da repetição, Beauvoir também apresenta a tendência comum em aproximá-la de certos aspectos da construtividade: “Ela engendra também uma prudência estéril; as mulheres sempre preferem conservar, consertar, arranjar, a destruir e reconstruir. Preferem os acordos e as transações às revoluções”¹³⁸.

No último capítulo do livro, “A mulher independente”, Beauvoir debruça-se especificamente no caso de mulheres artistas e afirma existir uma certa diferenciação na produção entre homens e mulheres, principalmente no que tange ao critério de inovação,

¹³⁵ LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 43.

¹³⁶ MEIRELES. “Toda a América unida para vitória”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1943.

¹³⁷ MEIRELES. “Toda a América unida para vitória”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1943.

¹³⁸ BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 787.

já que “a mulher ainda se acha espantada e lisonjeada por ser admitida no mundo do pensamento, da arte, que é um mundo masculino: nele, mantém-se bem-comportada; não ousa perturbar, explorar, explodir”¹³⁹. A partir desse argumento, Beauvoir constata a construção do recurso que é utilizado por Amoroso Lima sobre o fator construtivo, pois o fato de as mulheres se sentirem “esmagadas pelo universo da cultura, por ser um universo de homens”¹⁴⁰, faz com que elas tenham dificuldade em “perturbar” e em afirmar um teor “polêmico e destruidor” e, assim, no caso brasileiro, faz com que figurem apenas na segunda fase do Modernismo, e não na primeira.

Além disso, ainda nesse último capítulo, Beauvoir conclui que a mulher, “adotando uma atitude de negação, de recusa, não mergulha no real: protesta contra ele com palavras”¹⁴¹. Essa evasão do “real”, para Beauvoir, resultaria em um aprofundamento interior, isto é, em um trabalho maior da subjetividade. Embora não explicita, a reflexão parece ser pautada pelo par de oposição sujeito-objeto, sugerindo que a mulher tenha adquirido culturalmente uma inclinação pelo componente do sujeito. Desenvolvendo o raciocínio, Beauvoir afirma que “ela [a mulher] tem necessidade de se *exprimir*”¹⁴² e que “não saber esquecer de si mesma é um defeito que lhes pesará mais fortemente do que em qualquer outra carreira (...). Mesmo falando de temas gerais, a mulher que escreve ainda falará de si”¹⁴³. É como se essa propensão à interioridade não permitisse um maior contato com o mundo empírico, ocasionando, em grande parte dos casos, apenas esse “falar de si”. Cabe lembrar o livro *Um teto todo seu*, publicado em 1928, de Virginia Woolf, no qual a escritora, comparando produções das mulheres ao longo do tempo, assinala que “talvez a mulher esteja começando a usar a literatura como uma arte, não como um método de expressão pessoal”¹⁴⁴, e demarca, no século XX, uma passagem de textos mais autobiográficos para textos com maior preocupação técnica e estética. Diante dos comentários de Beauvoir, podemos averiguar que são listadas duas grandes características das obras artísticas produzidas por mulheres: manutenção e subjetividade. As ponderações existentes em um dos clássicos da teoria feminista (e, de certa forma, o seu principal precursor), que intenta desconstruir paradigmas em relação a esse segundo sexo,

¹³⁹ BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 909.

¹⁴⁰ BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 910.

¹⁴¹ BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 905.

¹⁴² BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 905 (grifo da autora).

¹⁴³ BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 908.

¹⁴⁴ WOOLF. *Um teto todo seu*, p. 77.

nos permite perceber o quão bem entranhada é a existência de um tópos normativo e restritivo do que é ou deve ser a literatura produzida por mulheres.

É nesse sentido que Mário Faustino, em um texto dedicado a Cecília Meireles na coluna *Poesia-experiência*, destaca, como um ponto negativo na obra, a presença de um excesso de subjetividade, fator que também estaria ligado a textos escritos por mulheres: “lamentável que a autora, o mais das vezes, se esqueça de que o objeto em poesia é mais importante que o sujeito. Ou seja, que o poema é mais importante que o poeta”¹⁴⁵. Além disso, Darlene J. Sadlier, no livro *Cecília Meireles e João Alphonsus*, publicado em 1984, mostra as construções feitas da “imagem da mulher” na obra da poeta carioca. Sadlier afirma: “Na análise que se segue propomos mostrar como Meireles critica sutilmente o papel que a sociedade impõe à mulher através de um estudo da imagem da mulher, do espelho e da dança”¹⁴⁶, isto é, a autora, de certa forma, vai na contramão da crítica corrente, que ressalta “uma poesia alienada da realidade”¹⁴⁷, e declara que “o problema desses livros sobre Cecília Meireles, entretanto, é que eles dão a entender que sua poesia está destituída de qualquer presença política”¹⁴⁸. Mesmo demonstrando o vínculo com o mundo empírico, mediado por figuras de mulheres, Sadlier assinala essa presença de subjetividade como uma marca dessa obra, que é “um dos assuntos líricos de preferência da poetisa, o ‘eu’ poético”¹⁴⁹ e “a presença do poeta como tema (...) e tom caracteristicamente confidencial e íntimo da poesia de Cecília Meireles”¹⁵⁰. Sadlier observa, assim, a associação verificada por Beauvoir: mesmo que a mulher contemple o mundo real na sua produção, ela ainda “falará de si”, nos termos de Sadlier, de modo “confidencial e íntimo”. Embora a análise pareça ser mais embutida nos poemas do que se originar deles, as afirmações de Sadlier revelam uma ideia difundida do que é e quais são as possíveis características da literatura feminina, isto é, a definição da produção de mulheres com adjetivos como íntima ou confidencial. No caso de Cecília, essas definições se aproximam mais por um lugar comum da leitura da poesia produzida por mulheres do que por uma efetiva presença na obra. De certo modo, é como se o comentário de Sadlier reforçasse as constatações que já foram criticadas por Beauvoir.

¹⁴⁵ FAUSTINO. *De Anchieta aos concretos*, p. 185.

¹⁴⁶ SADLIER. *Cecília Meireles e João Alphonsus*, p. 14.

¹⁴⁷ SADLIER. *Cecília Meireles e João Alphonsus*, p. 13.

¹⁴⁸ SADLIER. *Cecília Meireles e João Alphonsus*, p. 13.

¹⁴⁹ SADLIER. *Cecília Meireles e João Alphonsus*, p. 27.

¹⁵⁰ SADLIER. *Cecília Meireles e João Alphonsus*, p. 27.

Há um texto central publicado em 1946, de Roger Bastide, que perscruta a ideia de uma poesia feminina e suas possíveis caracterizações. O texto nos interessa, em primeiro lugar, pela data de publicação, pois é contemporâneo da produção de Cecília Meireles e, mais especificamente, da publicação de *Mar absoluto e outros poemas*. Em “Poesia feminina e poesia masculina”, Bastide, analisando as obras de Henriqueta Lisboa e de Cecília Meireles, questiona se esse padrão da subjetividade poderia ser considerado uma marca da dita literatura feminina: “voltando ao tema da poesia feminina será preciso ligar esse sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino?”¹⁵¹. Embora o artigo seja tido como pioneiro, há um texto um pouco anterior, de 1943 – “A margem da poesia feminina”, de Domingos Carvalho da Silva –, que delimita uma definição em relação à poesia feminina: “Cecília Meireles tem uma extraordinária vida interior e uma rara facilidade para nos transmitir as suas emoções mais profundas e íntimas”¹⁵². Em segundo lugar, esses textos nos interessam, pois, além de fornecerem um estado da discussão na década de 1940, abordam um tema que é retomado com força nas décadas de 1960, 1970 e 1980, em razão de haver uma escalada dos estudos culturais. O texto de Bastide, por exemplo, é o ponto de partida da crítica feita por Ana Cristina Cesar, que, sobre a querela poeta *versus* poetisa, assinala:

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível considerar este fato. Considerá-las *poetas* e fazer crítica literária *tout court* pode ser até machista. Condescendente. Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta.¹⁵³

O argumento é que a demarcação de gênero no termo poetisa exclui a neutralidade do termo poeta, e, assim, quebra a aparente condição de igualdade entre os gêneros na profissão. Na década de 1970, os estudos feministas ganham corpo no âmbito acadêmico e o debate, no caso de Cecília, acirrou-se pela republicação do texto de Bastide em 1970, no *Suplemento Literário*, que, em 1979, ganha uma “resposta” de Ana Cristina Cesar.

O texto de Bastide levanta hipóteses para as razões da terminologia poesia feminina, guiado pela pergunta: “Haverá uma poesia feminina distinta, *em sua natureza*, da poesia masculina?”¹⁵⁴, pergunta reproduzida no início do texto de Ana Cristina. Esse questionamento de Bastide é próximo do realizado, dois anos antes, por Domingos

¹⁵¹ BASTIDE. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.

¹⁵² SILVA. “A margem da poesia feminina”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de outubro de 1943.

¹⁵³ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 227.

¹⁵⁴ BASTIDE. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.

Carvalho da Silva: “A expressão ‘poesia feminina’ deve ser encarada com certa reserva. De fato, existirá uma poesia feminina?”¹⁵⁵. O desenvolvimento do artigo de Bastide demonstra que o posicionamento do crítico é de desconfiança quanto ao uso desse termo e a tese principal é que “[i]sso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época.”¹⁵⁶. O trecho também reproduzido por Ana Cristina, que o responde com o trecho já citado: “fazer crítica literária *tout court*”. De certa forma, o argumento de Bastide aproxima-se do que afirma Carpeaux: “No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina.”¹⁵⁷, como se o termo servisse mesmo a fins masculinos, intentando o desprestígio da produção literária das mulheres.

Sobre os paradigmas masculinos, Virginia Woolf, no texto “Mulheres e ficção”, aborda dois modos de operação das mulheres na escrita: o primeiro é a tentativa de adaptação aos padrões literários estabelecidos por homens – e, se ela o faz, esses padrões “esmagam seu pensamento” e a escritora fica “amarga”; o segundo é a alteração de valores já estabelecidos, para “escrever alguma [frase] que tome a forma natural de seu pensamento”¹⁵⁸. Em ambos os casos, a mulher permanece sob o jugo de homens (é a metáfora do “anjo do lar”), o que torna a tarefa duplamente complexa, pois, “de algum modo, o livro tem que se adaptar ao corpo”¹⁵⁹.

A questão da existência de uma natureza específica da escrita feminina, como se houvesse algo de inerente a ela ou fosse possível identificar textualmente uma “voz de mulher” – argumento rebatido por Carpeaux e Bastide –, é a base da crítica feita por Ana Cristina César à obra da Cecília, como se esta cumprisse o critério de uma escrita feminina, exemplificando “a função tradicional da poesia (de mulher?): ‘elevação além do real’”¹⁶⁰.

E você, de repente, pode pegar Cecília Meireles, que é uma poeta que *escreve dentro duma perspectiva do que se poderia esperar que fosse o feminino*. O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não ‘toca’ direito. *Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica*

¹⁵⁵ SILVA. “A margem da poesia feminina”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de outubro de 1943.

¹⁵⁶ BASTIDE. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.

¹⁵⁷ BASTIDE. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.

¹⁵⁸ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 15.

¹⁵⁹ WOOLF. *Um teto todo seu*, p. 74.

¹⁶⁰ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 265.

*um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso.*¹⁶¹

A constatação de uma ideia culturalmente difusa sobre o que seria um texto escrito por mulher é alvo de reprovação por parte da escritora, que afirma – e parece defender – que “o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso”. Ao censurar a visão sobre os escritos de mulheres de seus contemporâneos, propõe uma outra forma de definição, que não apaga o vínculo entre sujeito empírico e sujeito poético, e só modifica a natureza dessa escrita. Nesse texto, a definição da natureza da escrita feminina – criticada pela autora – vincula-se a temáticas e ao modo como elas são trabalhadas no texto: nuvens, riachos, de modo etéreo, leve, cristalino, diáfano¹⁶². Sobre esse debate da autoria feminina na obra da escritora, Eduardo Jardim define: “Para ela [Ana Cristina Cesar], a literatura feminina era motivada pela busca de interlocução”¹⁶³. E, no mesmo livro, o crítico, ao abordar o conceito de extemporaneidade, realiza um comentário sobre Ana Cristina, que – de modo irônico – também poderia ser utilizado para definir Cecília Meireles: “sua relação com seu tempo pode ter sido de alguém que estava à margem da margem”¹⁶⁴.

Mário Faustino, em texto já citado, também demarca outros elementos que seriam característicos de uma poesia feita por mulheres. Ainda que o próprio autor realize um adendo dizendo que “muito homem também pensa”¹⁶⁵, fica nítido que os homens são exceção na realização desse tipo de poesia, enquanto as mulheres são a regra: “O pior defeito das mulheres-poetas é pensarem – como, aliás, muito homem também pensa – que palavras bonitas, relembrando ao leitor coisas bonitas, palavras que fazem suspirar, é pensarem que essas palavras, nelas mesmas, já são poesia”¹⁶⁶. Nos comentários de Ana Cristina Cesar e Faustino, há a constatação de um tipo de escrita vinculado às mulheres, próximo a temários leves, bonitos e aprazíveis. Embora as definições sejam próximas, Faustino não se esforça muito para combatê-la e acaba por encerrar a obra de Cecília

¹⁶¹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 269 (grifos nossos).

¹⁶² É válido mencionar que o nome de Cecília Meireles aparece no “índice onomástico” de *A teus pés*. O índice, de certo modo, propõe um enigma a ser decifrado pelo leitor, e, a partir de um jogo enigmático e jocoso, Ana Cristina Cesar insere insinuações e alusões que podem nos remeter aos poetas que compõe essa lista. No caso de Cecília, as referências parecem estar em versos que, assim como a crítica feita no texto já referido, demonstram uma leitura estereotipada da obra de Cecília: “Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que eu estou sentida e portuguesa.” CESAR. *Poética*, p. 79.

¹⁶³ JARDIM. *Tudo em volta está deserto*, p.106.

¹⁶⁴ JARDIM. *Tudo em volta está deserto*, p. 105.

¹⁶⁵ FAUSTINO. *De Anchieta aos concretos*, p. 187.

¹⁶⁶ FAUSTINO. *De Anchieta aos concretos*, p. 184.

como prolixa, mesmo que afirme: “Cecília é, de longe, o melhor poeta *de seu sexo* na língua portuguesa e na América Latina”¹⁶⁷.

Sobre essa prolixidade, que, em Faustino, era associada aos temários utilizados por Cecília, Bastide também comenta que é tida como característica da literatura feminina “uma certa prolixidade oposta à rigidez da forma”¹⁶⁸. Essa anotação abriria espaço para duas pontuações sobre a forma na obra da poeta carioca: uma feita por Mário de Andrade, segundo a qual “poucas vezes, aliás, tenho sentido metrificação e rima tão justificáveis como nestes poemas da poetisa”¹⁶⁹, e outra feita por Manuel Bandeira:

O que logo chama a atenção de quem lê estes poemas é a extraordinária arte com que estão realizados. O verso livre foi uma porteira aberta para os maus artistas. Mas há um mata-burro nessa porteira aberta. E o que se está vendo todo dia é muita perna quebrada nesse mata-burro insidioso. Nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Sente-se que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos.¹⁷⁰

De modo favorável, ambos os críticos demonstram como o uso da técnica é “justificado” e produz uma obra que intenta a “perfeição” formal.

No texto “O vertiginoso relance”¹⁷¹, Gilda de Mello e Souza, em análise sobre a obra de Clarice Lispector, também acrescenta uma característica a esses pressupostos do que deveria ser um texto de mulher. A autora destaca a existência de uma “visão míope”¹⁷² na literatura feminina, pela presença de uma “vocalização da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher”¹⁷³. Sobre essa visão específica das mulheres, Ana Cristina Cesar sublinha:

Terminemos frisando mais uma das excepcionalidades de C.M. – a construção, retifiquemos, a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, *de um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam*, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto ...¹⁷⁴

¹⁶⁷ FAUSTINO. *De Anchieta aos concretos*, p. 181 (grifos nossos).

¹⁶⁸ BASTIDE. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.

¹⁶⁹ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p. 163.

¹⁷⁰ BANDEIRA. *Andorinha, andorinha*, p. 275.

¹⁷¹ O texto e o argumento são citados por Murilo Marcondes Moura, no livro *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, e receberão mais destaque no item 1.3.

¹⁷² SOUZA. *Exercícios de leitura*, p. 97.

¹⁷³ SOUZA. *Exercícios de leitura*, p. 97.

¹⁷⁴ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 226 (grifos nossos).

A literatura feminina parte de perspectivas a que somente as mulheres poderiam ter acesso – um comentário, pois, em consonância com um tipo de visão particular do gênero. É pela composição da obra de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa não contradizer essa “delicadeza” que Ana Cristina destaca: “Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem, no entanto, jamais se colocarem como mulheres.”¹⁷⁵ – isto é, como se as duas poetisas tivessem apenas reforçado, e não destruído, o modelo esperado de uma literatura feminina.

Henriqueta Lisboa declara, em uma entrevista a Domingos Carvalho da Silva, publicada no *Correio Paulistano*, em 1945: “Não! Não existe uma poesia especificamente feminina! Mas, geralmente, prevalecem, nas poetisas, as características da feminilidade. Isto, aliás, constitui um perigo e também certa vantagem para nós bastante sensíveis”¹⁷⁶, o que figura como um desacordo com o rótulo de poetisa ou de poesia feminina, mas também demarca características da “sensibilidade” vinculada às mulheres. Na crônica “Precursoras brasileiras”, um dos poucos textos em que Cecília Meireles deixa explícita sua opinião sobre o tema de gênero, – a autora comenta a publicação, em 1945, de um livro escrito por Barros Vidal¹⁷⁷, que traz “biografias da nossa primeira médica, da nossa primeira maestrina, da nossa primeira atriz, da nossa primeira aviadora!...”¹⁷⁸, elogiando a atitude do autor, vista por ela como uma “prova de camaradagem (...) com suas colegas humanas”¹⁷⁹. Sobre o pioneirismo dessas mulheres, a cronista assinala a dificuldade da tarefa, pois “enfrentar os preconceitos, sobretudo quando se é pobre mulher, criatura a que nem todos ainda conferem o masculino privilégio (ai, tão mal empregado!) de ter alma...?”¹⁸⁰. A escritora constata o obstáculo do gênero, principalmente, como foi seu caso, na dificuldade enfrentada não só na vida literária, mas também na vida política. Afinal, “quando neste mundo, segundo opiniões abalizadas, e seguidas, uma mulher já faz muito quando consegue ser bonita”¹⁸¹, e continua subjugada nas questões referentes ao “espírito”. Ainda merece destaque o esforço de Cecília Meireles em prol do

¹⁷⁵ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 228.

¹⁷⁶ LISBOA. “Entrevista de Domingos Carvalho da Silva com Henriqueta Lisboa”, *Correio Paulistano*, 25 de fevereiro de 1945.

¹⁷⁷ Cecília Meireles, enquanto ocupava o cargo de Diretora do Departamento Literário da Associação dos Servidores Públicos, convidou Barros Vidal para ministrar uma conferência no dia 27 de janeiro de 1945, cujo tema foi o livro “Três precursoras da literatura brasileira”.

¹⁷⁸ MEIRELES. “Precursoras brasileiras”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945.

¹⁷⁹ MEIRELES. “Precursoras brasileiras”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945.

¹⁸⁰ MEIRELES. “Precursoras brasileiras”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945.

¹⁸¹ MEIRELES. “Precursoras brasileiras”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945.

reconhecimento da obra de Júlia Lopes de Almeida, considerada pela poeta como a primeira romancista brasileira.

Em uma crônica anterior, de 1941, “Histórias de educação...”, Cecília escreve sobre o “desajustamento de família” e destaca uma das suas possíveis causas: “Um grande número de desentendimentos se produz pelo choque entre o que por aí se chama o sentimento masculino e o sentimento feminino, que é como quem diz entre a educação que meninos e meninas recebem, e vão revelar, mais tarde, em seu convívio”¹⁸². A desigualdade na criação seria, então, a raiz dos embates familiares, pois essa diferença engendraria meninas como “um anjo, uma santa, uma flor, uma estrela”¹⁸³ e meninos como “homens” e “bichos”¹⁸⁴. As distintas criações impedem a pacificidade de um “convívio eterno”¹⁸⁵ e, naquela época, “as mulheres têm um pouco mais de liberdade, sobretudo têm um pouco mais de coragem, ou audácia, ou atrevimento”¹⁸⁶, o que escancarou mais a questão do que em comparação ao passado. É perceptível o incômodo causado pela diferença nessas histórias da educação, e, embora a escritora não proponha nenhuma saída, parece figurar a necessidade de uma educação, no mínimo, menos normativa e categorizada para os diferentes gêneros – esperança também apresentada na crônica “Feminismo e educação”¹⁸⁷. O problema da educação – uma das linhas de frente de atuação da escritora – ganha corpo se analisamos não só aspectos literários da obra de Cecília Meireles, mas também aspectos políticos.

¹⁸² MEIRELES. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.

¹⁸³ MEIRELES. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.

¹⁸⁴ MEIRELES. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.

¹⁸⁵ MEIRELES. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.

¹⁸⁶ MEIRELES. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.

¹⁸⁷ MEIRELES. “Feminismo e educação”, *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1931.

1.3. A política em questão

Virginia Woolf, no texto “Mulheres e ficção”, demarca uma mudança na produção literária das mulheres inglesas, mais empenhadas, no início do século XX, em artifícios técnicos do que em expressão subjetiva. Para a escritora, essa modificação pode ter sido influenciada pela “mudança que transformou a mulher, de influência indefinida, flutuante e vaga que ela era, numa eleitora, numa assalariada, numa cidadã responsável”¹⁸⁸, isto é, pela maior inserção da mulher em espaços que não fossem o lar. Woolf ainda assinala que “suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas”¹⁸⁹. Essa mudança afeta largamente a produção literária das mulheres, pois elas podem transitar – não sem entraves – entre dois domínios: o público e o privado.

“Arrancada de ocupações literárias para compromissos de ação”¹⁹⁰, Hannah Arendt define, no prefácio ao livro *Entre o Passado e o Futuro*, assinalando uma referência à “geração de René Char” e sua precedente, que “tentara[m] escapar do pensamento para a ação”¹⁹¹. O quadro montado pela filósofa é de uma evasão, como se o campo do pensamento não fosse mais suficiente para a “batalha”, fazendo com que muitos pensadores partissem para a ação. Essa destituição do pensamento provocou, em Arendt, um retorno inescapável a ele: “primeiro, ao escapar do pensamento para a ação, e a seguir, quando a ação, ou antes, o ter agido, forçou-a de volta ao pensamento”¹⁹², quando a ação sozinha se mostrou insuficiente.

A reflexão de Arendt nos interessa, pois, em primeiro lugar, etariamente, Cecília pertence à geração de Char, embora não se filie tão corporalmente quanto o poeta francês aos dilemas da guerra. Em segundo lugar, porque Cecília participou desse dilema entre pensamento e ação, mas não se ausentou de um para adentrar-se no outro. Ela parece ter criado uma coexistência entre eles – amálgama essa permitida pela disposição “cidadã” e, portanto, pública. Essa associação é mantida, sobretudo, se cotejarmos as publicações poéticas e as publicações de crônicas, com seus trabalhos relacionados à educação e à política, mediados pelos jornais, mas também pelo cargo de professora ou pelos projetos, como a criação da Biblioteca Infantil. Ou seja, Cecília Meireles assume,

¹⁸⁸ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 17.

¹⁸⁹ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 17.

¹⁹⁰ ARENDT. *Entre o futuro e o passado*, p. 34.

¹⁹¹ ARENDT. *Entre o futuro e o passado*, p. 34.

¹⁹² ARENDT. *Entre o futuro e o passado*, p. 35.

concomitantemente, as duas frentes: o pensamento e a ação, pensando a primeira enquanto uma atividade em retraimento e a segunda como uma atividade em partilha.

Em carta a Fernando de Azevedo, em 1933, Cecília, em tom desesperançoso a respeito da educação, esboça as duas frentes. A ambientação de isolamento propícia para a atividade do pensamento – “Fico com o versinho dos poetas e a minha solidão. Porque eu agora sou um dos três grandes solitários da terra”¹⁹³ – e para a atividade da ação:

Apesar das minhas resoluções de ser árvore e do meu confessado horror pelo jornalismo, veja o que me aconteceu: acabam de convidar-me para fazer semanalmente a 1ª página do suplemento da *Nação*, que deve aparecer com outro feitio de domingo que a oito dias. Ainda não aceitei nem recusei. Mas talvez acabe aceitando, pois trata-se de escrever impressões rápidas sobre os acontecimentos semanais – *menos política*, disseram-me – e pode ser uma forma de continuar a brincar com a vida, que é todo o meu programa atual. O que eu acho difícil é deixar de falar em política, estando reunida a Constituinte, e depois das eleições de Hitler, das angústias da França, da aliança russo-americana, etc. Eu tenho este mau costume de sofrer pelo mundo inteiro.¹⁹⁴

Não é só o fundamento do pensamento e da ação que são ferramentas para pensar o caso da poeta carioca, mas também este conceito pensado junto ao domínio do público, conceito desenvolvido por Arendt no livro *A condição humana*. O mecanismo é o seguinte: “Essa qualidade reveladora do discurso e da ação passa a um primeiro plano quando as pessoas estão *com* as outras, nem ‘pró’ nem ‘contra’ elas – isto é, no puro estar junto dos homens. (...) só é possível no domínio público”¹⁹⁵. Ou seja, o público é fundamental para a plena execução da ação, já que: “não apenas mantém a mais íntima relação com a parte pública do mundo comum a todos nós, mas é a única atividade que o constitui”¹⁹⁶. A partir da década de 1930, as atividades da escritora são permeadas pela formação de uma figura pública. Nos termos de Valéria Lamego: “Cecília Meireles foi de uma geração que pioneiramente estabeleceu um lugar para a mulher na vida pública”¹⁹⁷.

O livro *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, de Lamego, é publicado em 1996 e traz ao debate uma parte da obra de Cecília Meireles que havia ficado à sombra da sua obra poética: as publicações de crônicas em jornais. O livro

¹⁹³ MEIRELES apud LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 238.

¹⁹⁴ MEIRELES apud LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 236 (grifos de Cecília Meireles).

¹⁹⁵ ARENDT. *A condição humana*, p. 223

¹⁹⁶ ARENDT. *A condição humana*, p. 245.

¹⁹⁷ LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 23.

também mostra uma outra face da figura da escritora: a posição participante na política, arraigada à realidade – em oposição à figura mais divulgada da poeta “aérea”. Um dos méritos do trabalho é demonstrar como Cecília Meireles se opôs firmemente às correntes nacionalistas, indo na contramão de muitos dos escritores que lhe eram contemporâneos. Seguindo essa linha, o foco do livro é o embate com Getúlio Vargas, então presidente, e suas políticas públicas – ligadas, principalmente, aos reflexos da revolução de 1930 e aos debates na área da educação. É importante salientar que, no século XX, foi quando a questão da educação migrou fortemente para a esfera pública. Afinal, antes, a educação ainda era assunto do âmbito privado, acontecendo, na maior parte dos casos, não só no espaço da casa, mas também enquanto atividade solitária. Essa mudança impulsionou uma série de novos incômodos, pois a educação passou a ser mais responsabilidade do Estado do que da família – e, assim, a educação dos “meus filhos” foi transferida para terceiros¹⁹⁸.

Nesse mesmo contexto, um outro viés pode ser salientado dentro do eixo temático do nacionalismo: a relação desse ideal com a promoção da violência e da guerra¹⁹⁹. Rabindranath Tagore – poeta e educador caro a Cecília Meireles, que traduziu o livro dele intitulado *Çaturanga* – assinala no seu livro *Meditações*: “A ideia vaga e geral da guerra esconde nossa visão de uma multidão de misérias e obscurece nosso sentido da realidade. O conceito de nacionalidade é responsável por crimes que seriam aterradores, caso por um momento essa bruma pudesse ser rasgada”²⁰⁰. O trecho enfatiza, assim, o problema do nacionalismo no fomento de conflitos. O poeta envolve-se em problemas centrais na Índia no início do século XX, diante dos movimentos nacionalistas e do desejo da independência, que pretendiam, por exemplo, retirar crianças das escolas inglesas, sem que existissem estruturas nacionais para o ensino (tópico de discordância com Gandhi, pensador caro tanto a Tagore quanto a Cecília Meireles). Tagore ainda afirma: “Os homens perceberam o absurdo desta civilização baseada nos nacionalismos, ou seja, no econômico e no político e no militarismo subsequente”²⁰¹.

Cecília Meireles, nas crônicas publicadas, na década de 1930, na sua “Página de Educação”, no jornal carioca *Diário de Notícias*, salienta a relação direta do nacionalismo

¹⁹⁸ Ver PROST. *História da vida privada*, 5: da Primeira Guerra a nossos dias.

¹⁹⁹ A temática é abordada, mais pela análise de poemas do que de crônicas, no livro *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial, de Murilo Marcondes Moura. Sobre o tópico do nacionalismo e sua relação com a Segunda Guerra e os regimes totalitários, ver AREDNT, Hannah. *Origens do totalitarismo*.

²⁰⁰ TAGORE. *Meditações*, p. 49.

²⁰¹ TAGORE. *Meditações*, p. 155.

e do patriotismo com o culto à guerra – tema que é retomado, embora de maneira menos sistemática, nas suas publicações ao longo da década de 40. A escritora dedica grande parte do seu espaço na coluna aos problemas resultantes da Primeira Guerra Mundial, então Grande Guerra (e, a partir de certo momento, aos problemas que antecipam a Segunda Guerra Mundial), como a Conferência da Reparação, a Conferência do Desarmamento, as ações educativas do pós-guerra, e, principalmente, às medidas necessárias para instituir o pacifismo como um modo de pensamento e ação permanente, evitando quaisquer novos conflitos armados. Immanuel Kant, em *À paz perpétua*, ao abordar a realização de conferências e de tratados, explicita o motivo do fracasso:

“Não deve ser válido nenhum tratado de paz que como tal tenha sido feito com reserva secreta de matéria para uma guerra futura.” Pois, nesse caso, ele seria por certo um mero armistício, uma suspensão de hostilidades, não paz, que significa o fim de todas as hostilidades, e para a qual já é um pleonasma suspeito acrescentar o adjetivo perpétua.²⁰²

É a organização de acordos com brechas e construídos para serem desmantelados que impede a implementação da paz de modo contínuo e duradouro. Para Cecília, o principal modo de organização de uma sociedade em prol do pacifismo parte da remodelação de todo o sistema educacional, uma reforma estrutural que permitiria um “desarmamento do espírito”²⁰³. A educação sempre foi um dos pilares de reflexão da autora (também educadora) e um dos modos de ação sobre a realidade que a circundava. A defesa que acontece nessas páginas é a de que o melhor caminho para a instauração da harmonia e da união é a implementação de uma educação arraigada no pacifismo e na cooperação. Para isso, é preciso acontecer uma reforma desde a base, a começar pela formação dos professores até o dia a dia na sala de aula, conjugando as regras da escola junto aos conteúdos programáticos:

Incrustou-se na alma dos professores – talvez através da retórica que quanto mais patriótica se chama, na verdade, menos o é, – que as coisas mais importantes para uma criatura são: “amar a pátria”, “respeitar o seu sacrossanto pavilhão”, “cultuar os heróis que morreram lutando, ou que mataram muitos inimigos”, e “inflamar o fervor dos homens de amanhã para serem dignos servidores da pátria, nas fileiras militares...”²⁰⁴

²⁰² KANT. *À paz perpétua*, p. 29.

²⁰³ MEIRELES. “Pró-paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1932.

²⁰⁴ MEIRELES. “Educação Moral e Cívica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1930.

É com esse projeto que a cronista nos diz: “E então nos voltamos para a educação. Como um último apelo. Para que o sonho não se perca, e se faça realidade sem deixar de ser sonho”²⁰⁵. Há um esforço em tentar solucionar a questão das divergências, sem que elas virem conflitos armados, por meio de uma educação pacifista, que incruste valores opostos aos da violência e da idolatria à pátria e ao exército. O tema atravessa os três anos que a página foi mantida pela autora, que opta por duas abordagens principais: demonstrar esse problema por meio de cenas cotidianas e por meio de reflexões teóricas e oficiais. A primeira abordagem demonstrou minúcias e detalhes da vida corriqueira que trouxessem alguma marca de nacionalismo e de militarismo, como os rituais patrióticos de canto do hino nacional nas escolas, a veneração nos desfiles do exército, o uso de aparatos militares nos brinquedos para crianças, entre outros. A segunda abordagem recorreu a textos teóricos e a textos oficiais para demonstrar as razões pelas quais o nacionalismo e o militarismo são danosos.

Essas duas estratégias contam com o outro lado do diálogo: os leitores. A publicação praticamente diária em uma coluna do jornal promovia um contato próximo com o grupo de leitores, e essa interação parecia ser uma grande preocupação para a cronista, um modo de, por meio do discurso, estar com outros e próxima de uma coletividade: “O jornal, como qualquer outra leitura, não é nada por si mesmo. Assim como o leitor depende dele, também ele depende do leitor, para uma ação de real eficiência”. Nesses textos, o uso do vocativo “leitor” e de marcas de diálogo são constantes e demonstram a importância concedida à recepção. Na última crônica publicada nessa coluna, intitulada “Despedida”, a autora deixa clara essa abertura: “Este ‘Comentário’ não termina terminando. Ele deixa em cada leitor a esperança de uma colaboração que continue”²⁰⁶.

A escritora realiza um trabalho de oposição à guerra e a favor de uma educação pacifista (e, nesse sentido, é interessante Arendt afirmar que a Guerra é ação “contra”, em oposição à ação “com”, proporcionada no domínio público²⁰⁷), unindo o polo teórico ao polo prático por meio de uma reflexão consistente, que se exemplifica quase sempre em cenas do cotidiano. Sobre essa relação entre teoria e prática, e também sobre a questão da comunicação, Cecília Meireles assinala, em uma crônica sobre a Conferência de Educação no Brasil ocorrida em 1941:

²⁰⁵ MEIRELES. “O destino das esperanças”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º de maio de 1932.

²⁰⁶ MEIRELES. “Despedida”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1933.

²⁰⁷ ARENDT. *A condição humana*, p. 223.

Tive tão pouca sorte, que o orador que se elevou na minha frente, com ares messiânicos e apocalípticos, falou de cachoeiras fazendo cintilar véus de noiva; de soberbas constelações jorrando luzes de todas as cores; de rios cavalgando, espumando ouro e prata; de florestas esmeraldinas oscilando mundos de flores e pássaros. Eu fui ficando em estado de delírio poético. Tão bonito aquilo tudo... Águas, folhas, música, ritmo, aromas... – tudo que eu adoro neste mundo se erguia luminosamente na minha frente, com a planturosa pompa de uma edificação barroca. Quando as cachoeiras emudeceram, e as constelações se despediram, e as florestas se tranquilizaram, e os rios voltaram ao curso normal, perguntei aos meus botões: “Mas onde estão as escolinhas que esta Conferência ia construir? E onde está a medicina escolar? E os métodos de leitura? E a arte infantil? E os cursos para anormais? E os planos para débeis? E mais isto e mais aquilo... – tudo quanto estava na minha lista de necessidades imediatas do programa de educação?” Escrevi então uma notinha inocente – é a minha especialidade – pedindo que esses discursos tão bonitos não perturbassem os outros, menos relampejantes, porém mais úteis”.²⁰⁸

Essa retórica pomposa que não produz nenhuma reverberação no mundo prático é o oposto do trabalho realizado por Cecília Meireles. A crítica da escritora ao orador é coerente com a produção de sua obra, empenhada em uma contribuição aplicável ao contexto, sem, por isso, perder de vista um horizonte teórico ou se preocupar com a construção desse texto, o que resulta em publicações despretensiosas, mas sem perder a relevância e a técnica. Além disso, a escritora apresenta temáticas na esfera do público, com a veiculação das crônicas na imprensa e utilizando esse veículo como canal de publicidade (não no sentido propagandístico). Ela demonstra seus argumentos utilizando acordos políticos, acontecimentos coletivos, cerimônias comemorativas, isto é, eventos que acontecem em um ambiente compartilhado e encontram-se, de certa forma, sedimentados em uma vivência comum. A reflexão pauta-se em um domínio público da ação, produzindo e agindo de modo compartilhado. Desse modo, insere-se na esfera do público, entre os debates que motivam a ação – para além do domínio social privado da família ou do mercado –, agindo sobre a sociedade e pressionando o poder vertical do Estado. A esse respeito, lembremos da formulação clássica de Habermas, que define a esfera pública (*Öffentlichkeit*) como “a esfera de pessoas privadas que se reúnem em um público”²⁰⁹. Esse posicionamento reverbera na elaboração de Murilo Marcondes Moura, no livro *O mundo sitiado*:

²⁰⁸ MEIRELES. “Resultado das Conferências de Educação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1941.

²⁰⁹ HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 135.

A resposta de Cecília Meireles à guerra é, por excelência, civil, já que formulada a partir da experiência privada e doméstica, e, por esse fato, é também, mais do que qualquer outra entre os nossos poetas, visceralmente pacifista.²¹⁰

A obra de Moura analisa, prioritariamente, um escopo de poemas, não entrando de modo específico na leitura de crônicas. Entretanto, a resposta de Cecília não parece ser, em nenhum dos dois casos, tão “privada e doméstica”: em *Mar Absoluto e outros poemas*, por exemplo, poemas como “Lamento do oficial por seu cavalo morto” ou, em *Retrato natural*, o poema “Vigília” não manifestam uma configuração privada da guerra. Além disso, se considerarmos a possibilidade de a leitura das crônicas permitir uma nova perspectiva da leitura dos poemas (e vice-versa), notamos que não é tão possível assim verificarmos somente uma saída íntima ou doméstica para o horror da guerra. A perspectiva não é presente apenas nas crônicas políticas, mas em crônicas sobre outros temas, como é o caso de uma crônica de viagem, na corriqueira descrição de uma casa em Buenos Aires: “A casa tem um pátio que foi lindo, mas onde, para desgraça-lo, puseram depois uma estátua de patriota, arma em riste, no meio de um canteiro”²¹¹.

A visão da escritora encontra-se em um espectro mais amplo e reflete sobre a questão da guerra em um domínio coletivo e partilhado, isto é, público. A reflexão não é particular e não se restringe ao ambiente doméstico e privado – lugar, aliás, historicamente concedido às mulheres –, ela é ampliada para pensar elementos socioculturais e políticas públicas que permitiriam minar a apologia positiva e valorativa que é estabelecida para a guerra. Em uma de suas crônicas, aparece uma espécie de apelo direcionado às mulheres para que esse tipo de conduta se espalhe, “se as mulheres voltassem seu interesse para as coisas que se vão passando pelo mundo, fazendo delas o motivo das suas conversações, o progresso dos ideais de fraternidade revelaria logo seus efeitos”²¹². O trecho demonstra uma convocação da ação feminina, mas também repercute como um delineamento da operação realizada pela cronista: voltar sua atenção ao mundo – Hannah Arendt delimita procedimento semelhante: “Trata-se de pensar o que estamos fazendo”²¹³. Esse convite leva em consideração a pequena participação feminina nos vários espaços da esfera pública, incluindo assuntos de interesse público, como é o caso da guerra, e tenta reverter essa situação – inclusão que demonstra, assim, a recorrente

²¹⁰ MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 249.

²¹¹ MEIRELES. “Rumo: Sul” (XVII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1944.

²¹² MEIRELES. “Desarmamento”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1932.

²¹³ ARENDT. *A condição humana*, p. 6.

associação existente entre as mulheres e a esfera privada. Em relação a esse recorte, Nancy Fraser, ao analisar a esfera pública em Habermas, assinala que esse conceito é engendrado mediante exclusões – por exemplo, das mulheres, que não caberiam na definição que o filósofo propõe “da” esfera pública, vista como uma singularidade²¹⁴. Fraser demonstra como o conceito de Habermas, assim como a esfera pública no mundo empírico, baseiam-se em uma hegemonia masculina e, ainda, na concepção de unidade ou consenso operado na esfera pública, quando deveriam se basear na pluralidade e no dissenso.

Assim, a posição de Cecília Meireles é – principalmente se pensarmos no contexto – de combate. A reivindicação de cerimônias oficiais, de reformulação curricular na escola, de legislação para a produção de brinquedos são, acima de tudo, questões do âmbito público. Além disso, essas reivindicações competem diretamente à ação: nas crônicas, o pensamento e a ação encontram-se entrelaçados. A escritora sugere transformações políticas, práticas – atividade que, historicamente, não era concedida às mulheres (cabe aqui lembrar a já citada crônica “Toda América unida para vitória” e o elogio da ação feminina estadunidense, vista como singularidade no contexto). Na última crônica da seção, Cecília escreve: “Esta ‘Página’ foi, durante três anos, um sonho obstinado, intransigente, inflexível, de construção de um mundo melhor, pela formação mais adequada da humanidade que o habita”²¹⁵. A escritora não permanece confinada ao espaço privado e doméstico, ela desloca-se para o espaço comum e não só “transforma assuntos privados em debates públicos e em intervenções”²¹⁶, como declara Beatriz Sarlo, na citação colhida por Murilo Marcondes Moura. Além disso, Cecília Meireles reflete não apenas com uma “visão míope”²¹⁷, mas também com uma visão de longo alcance – quase, poderia ser dito, universal, como mostram os exemplos colhidos nas crônicas. A ideia de um objeto próximo ser visto com clareza (enquanto o distante não) é apresentada por Murilo Marcondes por meio de uma referência a Gilda de Mello e Souza. Cabe fazer aqui a reprodução integral do trecho da autora:

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. [...]. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da

²¹⁴ FRASER. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, p. 60-65.

²¹⁵ MEIRELES. “Despedida”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1933.

²¹⁶ SARLO apud MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 267.

²¹⁷ SOUZA. *Exercícios de leitura*, p. 97.

janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos.²¹⁸

O texto de Gilda de Mello analisa o livro *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e enfatiza a capacidade da prosadora de “apreender o instante exemplar”²¹⁹. Na perspectiva de Moura, essa visão parte “de uma adesão plena ao objeto”²²⁰, de uma capacidade de olhar minuciosamente o mundo. Entretanto, essa concepção não existe sozinha na obra da Cecília, pois ela se mescla com uma visão ampla, que visualiza não só o objeto, mas toda a conjuntura em que ele está inserido. A temática da guerra sintetiza esse duplo olhar. Ao mesmo tempo que se direciona às formigas – no poema “As formigas”, de *Mar absoluto*, citado por Moura –, direciona-se também às conferências, às resoluções, aos tratados e à macroestrutura da guerra.

Nas teorizações surgidas durante e após a Grande Guerra, o patriotismo era tido como uma das grandes causas da manutenção do ímpeto da guerra e da violência, visto que o ideal nacional e a superioridade da pátria deram força aos elementos burocráticos da guerra e também aos ânimos dos combatentes. Essa vinculação continua a ser o centro das atenções no prelúdio e no decorrer da Segunda Guerra Mundial, pois a defesa da nação figura como um dos pilares dos discursos favoráveis à guerra. Sobre o tema, é importante destacar que Cecília Meireles traduziu *Os mitos hitleristas: problemas na Alemanha contemporânea*, de François Perroux, em 1937. No primeiro capítulo, o economista francês aborda a concepção de nação e do “Volk” na Alemanha e a sua relação com os ideais de superioridade nacional. O nacionalismo dos discursos pró-guerra é contestado nas crônicas de Cecília em prol da defesa da cooperação, ou o “reconhecimento da necessidade de fraternização humana”²²¹, que deveria ocorrer também no campo literário: “E que V. me diga; ‘devia ser dos momentos belos da humanidade de todos os Poetas de todas as terras pudessem dar as mãos, e dar as almas, e erguer os seus cantos irmanados por um fraterno conhecimento e compreensão’”²²². A constatação recai, assim, sobre a estrutura geral do conflito: o “eu” contra o “outro”, isto

²¹⁸ SOUZA. *Exercícios de leitura*, p. 97.

²¹⁹ SOUZA. *Exercícios de leitura*, p. 98.

²²⁰ MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 242.

²²¹ MEIRELES. “Dezembro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1941.

²²² MEIRELES. “Carta a um poeta português”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1945

é, no dilema de uma alteridade, e não só no aspecto nacional. Na crônica “Dia a dia”, é apresentada essa operação da guerra que atravessa os séculos:

Quando chegar o momento do encontro em Berlim, os apologistas das guerras dirão jubilosos que bem valeu tanto sangue, pelos resultados de conhecimento mútuo que desse encontro decorreram. Foi assim doutras vezes, desde as Cruzadas. Cortava-se uma cabeça e aprendia-se o que era um turco ou um cristão. Furava-se com a lança. Mas ficava-se conhecendo um árabe! Por esse método tem-se aprendido todas as raças humanas, povo a povo. Os apologistas da guerra – tão feliz, no seu triunfo! E nós, tão tristes, perguntando se não haverá para os homens outras maneiras de travar conhecimento.²²³

A respeito desse trabalho de oposição à guerra, é pertinente o comentário de Habermas sobre a formação da opinião pública, que pode ocorrer de dois modos: por meio de uma publicidade crítica ou de uma publicidade manipulada²²⁴ – entendendo, no contexto, o termo publicidade como condição de algo que é público. Sobre o tópico, Cecília, enfatizando a atemporalidade do problema, realiza o seguinte comentário:

Se os jornais fossem sempre, como dizem, a manifestação da opinião pública, poderíamos saber alguma coisa do que o povo está vendo ou julga ver. Mas os jornais muitas vezes são os formadores da opinião, são os que impõem pontos de vista, que podem ser mais gerais ou mais particulares. (...) Ó deuses, até quando se repetirão esses problemas eternos?²²⁵

As crônicas de Cecília Meireles demonstram como a publicidade manipulada pelo Estado e suas instituições conseguiram construir um ímpeto nacionalista e, desse modo, evitar grandes protestos e impeditivos contra a guerra. Junto ao esfacelamento da esfera pública, a opinião é conduzida sem a mediação da criticidade, e torna-se passível de dominação. A cronista observa a guerra como um produto dos homens – ou ainda: “A guerra é feita pelas nossas mãos”²²⁶ e, desse modo, cabe pensá-la “como um problema humano”²²⁷.

Em setembro de 1941, em uma crônica intitulada “Boa vizinhança”, Cecília, em ocasião do “colapso da França”, salienta que: “Os países sobreviventes compreendiam que o mal das democracias estava na sua falta de cooperação”²²⁸. Em outubro do mesmo

²²³ MEIRELES. “Dia a dia” (III), *Correio Paulistano*, 20 de abril de 1945.

²²⁴ HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 487-510.

²²⁵ MEIRELES. “Pelo telefone”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1945.

²²⁶ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 124.

²²⁷ MEIRELES. “O recurso externo”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1932.

²²⁸ MEIRELES. “Boa vizinhança” (I), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1941.

ano, em uma crônica com o mesmo título, embora ela destaque a importância da “vizinhança em ponto grande”, que ocorre por meio de missões, tratados, declarações, banquetes, ela aponta a importância dessa cooperação também em menor escala: “Façamos, porém, o ascensor descer das esferas superiores, e olhemos pelas calçadas das nossas ruas”²²⁹. Ela demonstra, em uma escala mais ampla – pública – e uma mais restrita – privada –, a importância de uma educação que priorize hábitos de cooperação. Ainda nessa crônica, a escritora assinala, com um tom metafísico: “Boa vizinhança dos continentes, dos mares, dos céus, como deve ser a boa vizinhança das estrelas – já não falamos dos cometas – e dos anjos e dos arcanjos e dos serafins”²³⁰, observando, no mesmo texto, um adentramento e uma abstração do mundo empírico. Em uma crônica de 1932, “A paz pela educação”, imbuída dessa comunhão universal, assinala que “os espíritos universais sentem sua pátria no mundo todo”²³¹.

A transição entre as consequências da Primeira Guerra e o anúncio da Segunda, mediados por estímulos militaristas, são abordados pela cronista com um tom de apreensão. Nas palavras de Mussolini, buscadas por Cecília Meireles em um texto publicado no *Popolo d'Italia*, em 1932: “O fascismo não acredita na possibilidade ou utilidade da paz perpétua, e põe de lado o pacifismo que implica a renúncia à luta”²³². Dois dias após a publicação de Mussolini, no dia 06 de agosto de 1932, Cecília escreve uma crônica no *Diário de Notícias* dizendo que esses ideais “parecem a anunciação trágica de próximas catástrofes maiores e mais terríveis”²³³. A escritora traz, nesse texto, diversos fragmentos de discursos publicados na mesma época que vão na contramão desse pensamento: um trecho publicado em maio de tal ano na revista *Pour l'ère nouvelle*, a resolução *Comité d'experts* sobre manuais escolares, um discurso de Gandhi e uma carta de crianças francesas às crianças do mundo. Ao final, após todos contrapontos, ela ressalta: “Mas o sr. Benito Mussolini pensa de outro modo”²³⁴. A impressão é de que, enquanto diversas parcelas da sociedade lutam pelo pacifismo, governantes seguem atrelados à lógica da guerra como solução e promovem o conflito.

Sigmund Freud publica “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” dezessete anos antes e destaca como o Estado anulou todas suas convenções durante a guerra (as

²²⁹ MEIRELES. “Boa vizinhança” (II), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1941.

²³⁰ MEIRELES. “Boa vizinhança” (II), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1941.

²³¹ MEIRELES. “A paz pela educação”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1932.

²³² MUSSOLINI apud MEIRELES. “Mussolini e a paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1932.

²³³ MEIRELES, “Mussolini e a paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1932.

²³⁴ MEIRELES. “Mussolini e a paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1932.

convenções que eram, muitas vezes, cobradas de seus cidadãos) e assumiu firmemente a violência como saída para os embates. Freud ressalta ainda que tal atitude não era esperada de países considerados civilizados, pois “(...) desses povos esperávamos que soubessem resolver por outras vias as desinteligências e os conflitos de interesses”²³⁵. A distinção criada entre a “minha” nação e a nação do “outro” impulsiona a percepção da guerra como uma necessidade de aniquilar esse inimigo, que fere e ameaça os meus semelhantes. As campanhas da guerra baseiam-se nesse sentimento de pertencimento nacional e são motivadas por um sentimento patriótico. Dada essa motivação, Freud observa:

O Estado beligerante se permite qualquer injustiça, qualquer violência que traria desonra ao indivíduo. [...] Ele se desliga dos tratados e garantias mediante os quais se comprometera com os outros Estados, admitindo desavergonhadamente sua cobiça e seu afã de poder, que o indivíduo deve então aprovar por patriotismo.²³⁶

Sobre o Estado beligerante, duas menções são importantes. Kant, em livro já citado, propõe:

“Exércitos permanentes devem desaparecer completamente com o tempo.” Pois eles ameaçam outros estados incessantemente com a guerra por meio da prontidão de parecerem sempre preparados para ela (...). Acrescenta-se a isso que ser mantido em soldo para matar ou ser morto parece envolver um uso dos seres humanos com meras máquinas.²³⁷

A mera manutenção do exército e de todas suas estruturas é vista como um incentivo à guerra. O argumento também é abordado por Virginia Woolf, que critica não só a apologia proporcionada pela conservação dos exércitos, mas também o gasto excessivo de dinheiro para a promoção das suas atividades, dispêndio que é visto pelo Estado como uma prioridade, enquanto afirma a impossibilidade de outros gastos: “Mais uma vez que foi preciso gastar trezentos milhões, mais ou menos, com as forças armadas, tal despesa com salários para mães é, obviamente, para usar uma palavra conveniente utilizada pelos políticos, ‘impraticável’, e é hora de voltar para projetos mais viáveis”²³⁸. O mesmo tópico é abordado por H. G. Wells, autor constantemente aludido nas crônicas

²³⁵ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 212.

²³⁶ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 216-217.

²³⁷ KANT. *À paz perpétua*, p. 31.

²³⁸ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 98.

que abordam a guerra, quando assina, em 1926, o manifesto contra o alistamento obrigatório no exército – texto também assinado por Freud, Gandhi e Tagore.

Além disso, o culto patriótico estimula o engajamento da população civil à guerra. Desse modo, o Estado consegue convencer os indivíduos da necessidade da ocorrência desses conflitos e evita grandes repúdios coletivos. Cecília, nas crônicas que menciona as cartas de combatentes na guerra (“Cartas de estudantes mortos na guerra” I, II, III), afirma:

A adoração patriótica, o exagero do preconceito cívico, o fanatismo da nacionalidade, que, infiltrados pelo Estado através da ação educativa, criaram um dever fantástico, anti-humano, sobrepondo à vida verdadeira a máscara de uma outra vida convencional.²³⁹

Ainda nessas crônicas, a escritora analisa a devoção sacrificial: “O patriotismo podia ser, assim, uma razão de conforto para os olhos que já viam de tão perto a morte”²⁴⁰. Reinhart Koselleck, no texto “A descontinuidade da recordação”, mostra, por meio da denominação das vítimas na Segunda Guerra, como acontece a descontinuidade histórica, e salienta como, em um primeiro momento, as mortes foram vistas como sacrifício pela pátria:

Queria mencionar como exemplo da descontinuidade tácita da recordação que aqui está em jogo a transformação do conceito de vítima. O conceito de vítima foi, é claro, até 1945 o de uma grande vítima ativa por uma causa. O soldado se sacrificava pela Grande Alemanha caindo por ela (...). Assim, pois, “vítima pela Alemanha” foi a originária concepção de vítima ativa, mas, tacitamente, desde 1950 se produziu no uso da língua alemã e nas inscrições funerárias uma reinterpretação. O conceito de vítima se fez passivo e repentinamente as mesmas pessoas eram entendidas como vítimas do fascismo.²⁴¹

Por meio de uma mudança terminológica, percebe-se uma modificação de ideologia: primeiro, a morte como renúncia de uma individualidade em benefício da pátria e, depois, a morte em decorrência do fascismo.

A centralidade do patriotismo no incentivo e na manutenção da guerra também é evocada por Virginia Woolf no livro *Três Guinéus* e nos ensaios “As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra?” e “Uma sociedade”. Em 1942, em “Uma sociedade”,

²³⁹ MEIRELES. “Carta de estudantes mortos na guerra” (II), *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1932.

²⁴⁰ MEIRELES. “Carta de estudantes mortos na guerra” (II), *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1932.

²⁴¹ Tradução nossa. KOSELLECK. “La descontinuidad del recuerdo” in *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, p.42.

a escritora traz à tona um questionamento sobre a existência das guerras e o gênero a que ela se alia: “‘Por que’, gritamos, ‘os homens vão à guerra?’”²⁴². A evocação de deveres civis patrióticos une-se ao patriarcado e, dessa união, nasce a concepção de violência e tirania, bem como a figura de um “ditador”. Nos textos já mencionados, Woolf pensa em soluções para sanar essa cultura da guerra e, principalmente, ações que as mulheres podem realizar, fora do *front*, para não motivar a guerra, mas seu fim. A escritora preconiza que as mulheres não deveriam realizar nenhum tipo de trabalho que pudesse auxiliar direta ou indiretamente à guerra, isto é, não deveriam: usar armas, trabalhar na indústria bélica, cuidar dos feridos, incitar os homens à violência e participar de rituais patrióticos²⁴³. Do lugar que foi destinado às mulheres, Woolf traça estratégias de combate sobre como desmontar a estrutura da guerra quando se fica em casa ou em seu país. Sobre essa posição, Cecília Meireles demonstra espanto na singularidade de uma carta, na qual um homem não vai à guerra e declara: “Era belo ver os jovens reservistas correr para a bandeira cantando: vós os vistes, mas deixastes de ver as mulheres em lágrimas que corriam, ao lado deles, pelas calçadas – essas vi eu”²⁴⁴. Nos termos de Freud: “a parcela não combatente da população, com as mulheres, que permanecem afastadas das ações de guerra”²⁴⁵. Woolf radicaliza essa diferença, ao afirmar que a oposição entre as ações dos homens e das mulheres acontece porque, “em termos gerais, a principal distinção entre nós, que estamos fora da sociedade, e vocês, que estão dentro da sociedade”²⁴⁶.

O primeiro ponto – e o mais crucial, talvez – seria, então, a saída dessa mulher para a esfera pública, sua independência financeira e familiar, *um teto todo seu* que possibilitaria a liberdade de pensamento e a recusa em participar de ações que reforçassem a guerra. A saída preconizada por Woolf é, de certo modo, concretizada por Cecília Meireles, que elege o âmbito público e suas especificidades como espaço de reflexão. Embora, na época, esse não seja o lugar designado às mulheres, ambas as escritoras parecem reivindicá-lo. Tanto Cecília Meireles quanto Virginia Woolf dedicam grande parte da sua produção para pensar e promover, na esfera pública, o pacifismo, em oposição à guerra. Em ambos os casos, a educação é o ponto fundamental para a extirpação desses conflitos armados.

²⁴² WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 22.

²⁴³ WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 96.

²⁴⁴ MEIRELES. “Cartas de estudantes mortos na guerra” (III), *Diário de notícias*, 5 de julho de 1932.

²⁴⁵ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 215.

²⁴⁶ WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 99.

Os homens andam pedindo paz há muito tempo. Mas a paz não é uma conquista fácil. Ela precisa vir de longe, integrada na formação do indivíduo, fazendo parte de sua vida, animando-lhe todos os sentimentos, pelo longo hábito de sua concentração.²⁴⁷

Mas há outra forma de lutar pela liberdade sem armas de fogo; podemos lutar com a mente.²⁴⁸

As duas pensadoras entenderam que o final da Primeira Guerra e as campanhas de desarmamento são iniciativas importantes, porém não foram suficientes para evitar que os próximos embates ocorressem. É preciso haver uma mudança estrutural, que desestabilize as atuais bases patrióticas, nacionalistas, tirânicas, armamentistas, e que instaure o pacifismo como modo de resolução de conflitos:

Suprimir armas é difícil. Mas, ainda quando fosse fácil, não seria bastante. As armas são apenas o instrumento inventado para a serviço de um intuito. É o intuito, portanto, que se precisa suprimir. É o espírito que precisa se desarmar antes da mão.²⁴⁹

E uma das condições da paz, dizem os alto-falantes, deverá ser o desarmamento. No futuro, não haverá mais nenhuma arma, nenhum exército, nenhuma marinha, nenhuma força aérea. Os homens jovens não serão mais treinados para a luta armada. [...] será que os atuais pensadores acreditam honestamente que, ao escreverem, sentados a uma mesa de reunião, “desarmamento” numa folha de papel, terão feito tudo que precisa ser feito?²⁵⁰

A citação pertence ao texto “Pensamentos de paz durante um ataque aéreo” e ganha força se lida a partir de seu contexto – quer seja real ou fictício – de produção: “Os alemães estiveram sobre esta casa na última noite e na noite anterior. Aqui estão eles de novo. É uma experiência estranha, ficar deitada no escuro e escutar o zumbido de uma vespa de que pode nos ferrar de morte a qualquer instante”²⁵¹.

Desacreditar o desarmamento, por ele ser apenas a erradicação de uma consequência da guerra, e tentar solucionar a questão pela raiz: se é o entusiasmo patriótico a causa primeira da guerra, é preciso erradicá-lo da formação de novas gerações e das disposições culturais. E, só depois de uma transformação social profunda, será possível pensar em uma outra forma de resolução de conflitos, afinal: “ou a guerra estará sendo pensada apenas como uma questão técnica, em vez de estar sendo recordada como

²⁴⁷ MEIRELES. “Natal”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931.

²⁴⁸ WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 124.

²⁴⁹ MEIRELES. “Desarmamento”, *Diário de Notícias*, 13 de janeiro de 1932.

²⁵⁰ WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 126.

²⁵¹ WOOLF. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra e o patriarcado*, p. 123.

um problema humano?”²⁵². Um dos caminhos seria o reconhecimento de uma consciência internacional, a cooperação, que substituísse a convicção de patriotismo por uma convicção universalizante. Essa mudança não deixa de ser baseada em um certo humanismo, o entendimento comum entre todo o gênero humano: “Confraternização. Afastamento dos limites de territórios e de almas”²⁵³, já havia assinalado Cecília contra a guerra, na sua tese *O espírito vitorioso*.

Faz-se necessário, junto à extirpação do patriotismo, um movimento contrário à desilusão que marcou a primeira metade do século XX, principalmente no período entre guerras. Nos termos de Cecília, em 1932: “Não há tristeza maior do que a da visão de uma irremediável decadência humana. A guerra deu-nos essa visão, larga e clara”²⁵⁴. Esse fato diminui o pendor ao interesse de grande parcela da população, que, tendo perdido a esperança, tem dificuldade em adquirir novamente uma relação entusiasmada com a vida. Na crônica “A desilusão da mocidade”, também publicada em 1932, Cecília desenvolve a questão sob uma perspectiva pacifista: “A única bandeira digna de envolver o último soldado caído seria a da esperança de que a sua queda era o último dia da última guerra”²⁵⁵. A escritora ainda observa:

Como sempre, se acaso não se dissiparem estas escuras ameaças que vamos sentindo cada vez mais perto, serão os moços, os moços sem interesse e sem cumplicidades, os primeiros a partir como os seus antecessores, mas sem a esperança de o fazerem proveito de outras gerações, porque, em pleno desmoronamento do mundo, depois de uma catástrofe memorável, com associações e congressos de paz, a guerra ainda tem o poder sobre os homens, e os homens ainda não têm poder sobre a guerra... A desilusão da mocidade é o presente mais triste que lhe pode fazer a vida.²⁵⁶

Freud, no texto já mencionado, aponta a desilusão como sendo uma das graves consequências da Grande Guerra: “A guerra na qual não queríamos acreditar irrompeu e trouxe a ... desilusão”²⁵⁷. Para ele, os indivíduos acreditaram na ilusão de uma evolução civilizacional, que, na verdade, ocorreu somente nas camadas mais externas, devido a convenções e sanções sociais, enquanto, nas camadas mais internas, permaneceram os “impulsos primitivos”:

²⁵² MEIRELES. “O recurso extremo...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1932.

²⁵³ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 117.

²⁵⁴ MEIRELES. “O recurso extremo...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1932.

²⁵⁵ MEIRELES. “A desilusão da mocidade”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1932.

²⁵⁶ MEIRELES. “A desilusão da mocidade”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1932.

²⁵⁷ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 215.

A educação e o meio não têm apenas brindes de amor a oferecer, mas trabalham também com prêmios de outro tipo, com recompensa e castigo. Então podem manifestar o efeito de que o indivíduo sujeito à sua influência decida-se pela boa conduta no sentido cultural, sem que nele tenha ocorrido um enobrecimento instintual.²⁵⁸

A noção de progresso parece ser o pano de fundo de tais argumentos, colocando em evidência uma visão teleológica da história, que, com o passar do tempo, só iria prosperar. Essa perspectiva da “filosofia da história”, que pressupõe uma concepção finalista, é contraposta por Koselleck, que defende não uma linha de tempos que vão se superando, mas, sim, uma superposição entre eles, o que permite camadas de temporalidade em um “único” tempo. O argumento de Freud vai na contramão dessa ideia de progresso, demonstrando como, em camadas do inconsciente, ainda permanecem atitudes primitivas – isto é, atitudes que não vislumbraram mudança desde o homem primevo – e que a guerra “nos despe das camadas de cultura posteriormente acrescentadas e faz de novo aparecer o homem primitivo em nós”²⁵⁹. Diante dessa perspectiva, o problema da guerra torna-se maior, pois seriam necessárias outras estratégias – não só “a educação e o meio” – para desarraigar o comportamento violento que incita e mantém a guerra.

Por fim, Alcides Villaça, no prefácio ao livro *Cecília em Portugal*, estrutura a questão:

A ensaísta já nos arma para reconhecer, tanto na vida como na obra, aquela ‘Cecília humanista e pacifista’, perseguindo a bela dialética entre a ação positiva da mulher e da intelectual e o recolhimento lírico mais ensombrado, no qual declinam-se e declinam altivamente (paradoxo ceciliano?) as aspirações essenciais.²⁶⁰

Esse prisma político da obra de Cecília Meireles destoa, de certa forma, das leituras que foram feitas a respeito de sua obra literária. A ideia dessa dualidade é necessária à investigação da relação de Cecília Meireles com o contexto em que produziu sua obra. Como figura pública, a escritora assumiu uma posição de intenso debate e contato com seu tempo, devido, principalmente, aos posicionamentos sobre a educação e a guerra. Por esse ângulo, Cecília destoou na sua época, por estar à frente de seu tempo:

²⁵⁸ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 222.

²⁵⁹ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 246.

²⁶⁰ VILLAÇA. “Prefácio” in *Cecília em Portugal*, p. 15.

uma presença feminina – destemida e com “coragem completa”²⁶¹ –, em um ambiente historicamente masculino, fazendo valer sua voz na esfera do público.

²⁶¹ LAMEGO. *Uma farpa na lira: Cecília Meireles e a revolução de 30*, p. 208.

2. *Mar absoluto e outros poemas*

2.1. Lição tácita dos símbolos marítimos

Y que el mar recordó ¡de pronto!
 los nombres de todos sus ahogados
 Federico García Lorca

A presença do mar longínquo, talvez como o tom
 mais íntimo daquela sinfonia pré-histórica
 Rainer María Rilke

Mar absoluto e outros poemas apresenta o périplo de uma navegação – o livro é a realização do “destino marítimo”. A presença do mar é central e compreende um dos motivos estruturantes da primeira seção do livro, iniciada com o verso “Foi desde sempre o mar” e finalizada com “à lição tácita dos símbolos marítimos”. O mar não é só um espaço a ser percorrido, é também um modo de aprendizado, uma esfera que permite redimensionar a experiência humana. No primeiro poema da obra, é delimitada essa distinção:

Queremos a solidão robusta,
 uma solidão por todos os lados,
 uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
 e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia. (“Mar absoluto”,
 v.33-36)²⁶²

Esse redimensionamento é diretamente ligado a uma questão temporal, como se o mar possibilitasse outros modos de apreensão do tempo, pois evidencia uma temporalidade primordial: é o mesmo mar de tempos passados, “comparada com a sua [a do mar], nossa duração é inexpressiva, melancólica”²⁶³, mas também demonstra uma posição atemporal, diferente da nossa, cronológica. Sobre a solidão, mais especificamente “humana”, na crônica “Estrela”, a definição é similar: “e, no entanto, eu amava aquele deserto, aquela imensidade vazia, aquela solidão apaziguada”²⁶⁴. Em relação à aproximação entre mar e deserto, é relevante o comentário de Jorge de Lima sobre *Cimetière Marin*, de Paul Valéry: “o mar não é para Valéry um deserto, mas *solidão habitada*, bastante movediça para deixar o *eu livre de todo fim determinado*, bastante sugestiva de presença humana para permitir o indivíduo conhecer-se diferente”²⁶⁵. A ideia

²⁶² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 23-26.

²⁶³ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 115.

²⁶⁴ MEIRELES. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.

²⁶⁵ LIMA. “Técnica”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1949 (grifos nossos).

de uma “solidão habitada” também poderia ser mobilizada na leitura de *Mar absoluto*: apesar de ser um trajeto solitário e individual, marcado pelo destino, a reivindicação dos mortos e de outra estrutura torna o espaço ermo, de certo modo, “habitado”. A partir desse prisma, é sugestiva a cena desabitada da capa da primeira edição, uma gravura de Maria Helena Vieira da Silva, principalmente se ela for cotejada com outros trabalhos da pintora – por exemplo, a tela “História trágico-marítima”, de 1944, na qual um barco sobrecarregado (repleto de figuras humanas) enfrenta um naufrágio.

O mar ganha uma especificidade logo no título do livro publicado em 1945: *Mar absoluto*. Sobre esse adjetivo, João Adolfo Hansen afirma que “quanto à significação de *Mar absoluto*, pode ser a de mar total, ou mar sem limites e mar infinito; mas é mais exato pensar que sua significação seja indeterminada”²⁶⁶. Essa indeterminação permite a criação de imagens múltiplas e distintas, que reinventam o mar a cada poema. Além da indeterminação, é significativo que a etimologia do termo “absoluto” (*absolutus, absolvo*) direcione à absolvição – o mar torna-se, deste o título, isento, desobrigado. Nesse sentido, essa perspectiva eximida ganha destaque na obra e é central também na construção do sujeito poético – algo próximo do “eu livre de todo fim determinado”. Assim, erige-se uma correspondência entre o “eu” e o espaço a que é destinado, embora ambos estejam despojados, visto que há, entre eles, uma entrega mútua. Desse modo, essa disposição eximida é seletiva, pois parece referir-se, em específico, ao plano terreno. Há uma isenção deste mundo, já que, em relação aos mortos, ao mar e a outros regimes, há uma dedicação do sujeito poético.

Com título homônimo, o primeiro poema (e é fundamental atentar para essa posição) ganha destaque em relação aos *outros poemas* e pavimenta o percurso que será percorrido na obra. Ele assinala que:

e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos. (v.82-85)

A transparência do material propicia uma apreensão contínua da paisagem. Por sua estrutura diáfana, deixa manifesta a imagem do outro lado do vidro. Cria-se, assim, uma cena ininterrupta entre a casa (“minhas vidraças”) e o seu exterior: o ambiente interno é invadido pelo externo. Além desse caráter imagético, a escolha do verbo

²⁶⁶ HANSEN. “A vida reinventada” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 13.

“reboar” destaca o aspecto sonoro de duplicação, como um eco. A negação desse mar que conhecemos pelas vidraças (e que inunda a casa) é uma negação do mar do mundo empírico. Nesse sentido, a aproximação das águas é realizada a partir de uma dupla perspectiva: do mar das vidraças e do mar absoluto. A questão é comentada por Mariana Carlos Maria Neto como uma espécie de retroalimentação, “um parece estar contido no outro”²⁶⁷. Desse modo, o mar é abordado tanto por meio de sua concretude (o “mar visível”) quanto por uma abstração (o “mar absoluto”), polos intermediados pelo jogo entre tempo e eternidade. O movimento não elimina os dados do mundo empírico, mas os transfigura. Não é um total apagamento de dados reais, mas também não é mera reprodução deles: é a transformação em uma semântica própria, um mundo subjetivo. Essa assimetria propõe uma outra configuração, conduzindo o leitor para outro domínio:

no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto. (v.96-97)

Além desses elementos, a expressão “Mar Absoluto” aparece na “Ode marítima”, publicada no segundo número da revista *Orpheu*, de Álvaro de Campos (é Cecília quem, na antologia *Poetas Novos de Portugal*, cede seções distintas a Fernando Pessoa e seus heterônimos). Nesse poema, vários termos são qualificados com o adjetivo “absoluto”: “Cais Absoluto”, “Distância Absoluta”, “Mar Absoluto” e “Voz Absoluta”. A analogia não parece ser um acaso. As estrofes iniciais da longa “Ode marítima” possuem modulação próxima à apresentada na obra de Cecília Meireles. O verso de Álvaro de Campos no qual é encontrada a expressão (“Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!”²⁶⁸), além de trazer o termo “indefinida”, que pode ser integrado ao “Absoluto”, possui uma similaridade sintática se cotejado com os seguintes versos de “Mar absoluto”:

“Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!” (v.25-27)

Em ambos os casos, o itinerário é iniciado de modo exaltado e impetuoso. Em *Mar absoluto e outros poemas*, essa apresentação realizada no pórtico destrava um caminho e também “acorda a vida marítima”²⁶⁹.

²⁶⁷ MARIA NETO. *A falta e o mar absoluto em Cecília Meireles*, p. 77-78.

²⁶⁸ CAMPOS. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 188.

²⁶⁹ CAMPOS. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 179.

A entrada nesse espaço costeiro é próxima da realizada na crônica “Estrela”, publicada no mesmo ano do livro em questão: “e aquilo resvalava debaixo dos nossos sapatos com uma suave fragilidade irremediável”²⁷⁰. Tanto no poema quanto na crônica, a areia remete ao campo semântico da instabilidade e da vulnerabilidade. Ela é elemento informe assim como o mar, embora este seja grandioso e sublime, enquanto a areia é incômoda e frágil. Além disso, em “Mar absoluto”, essa passagem marítima ensina a ser “desprendida de terra e céu” (v.77). Desse modo, permite acessar um mundo de possibilidade e de multiplicidade, sem a presença da estabilidade terrena: é “reino de metamorfoses” (v.48), “baralha seus altos contrastes” (v.52) e é “água de todas as possibilidades” (v.60). A partir do incessante movimento da água fluente, a imagem da sucessão é provocada. A eternidade apresentada por esse elemento é dinâmica. A irregularidade métrica e estrófica simula essa mutabilidade, ou seja, o poema isomorfiza a movência informe do mar. Ainda nesse poema, existe um diálogo entre o mar e o sujeito poético: “E assim como água fala-me” (v.62). O mar chama e também ordena:

Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom. (v.65-67)

Mar e sujeito tornam-se um só, entrelaçam-se. O que era um diálogo vira um “constante solilóquio” (v.73) dessa voz que agora é “convertida em sua própria natureza” (v.71). É como se nos falasse agora de uma outra perspectiva, não externa ao mar, mas interna e inerente a ele. Integrado a essa amálgama, “Mar absoluto” apresenta também uma espécie de motivo “Foi desde sempre o mar” (v.1) e uma justificativa “então, é comigo que falam, / sou eu que devo ir” (v.11-12). Junto ao inescapável fado marítimo, é destacada a devoção e a entrega aos mortos:

Então, é comigo que falam,
Sou eu que devo ir.
Porque não há mais ninguém,
não, não haverá mais ninguém,
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos. (v.11-15)

Esse acordo é reforçado no poema “Compromisso”²⁷¹:

Perguntam pelo mundo
olhos de antepassados;

²⁷⁰ MEIRELES. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.

²⁷¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 37-38.

querem, em mim, suas mãos
o inconseguido. (v.5-8)

É esse o “secular compromisso” (v.1) e a “sobrenatural obrigação” (v.4) do sujeito poético nesse itinerário nas águas, sendo guiado por seu destino “com a vocação do mar, e com seus símbolos” (v.32).

Na crônica “Rapto do coral”, de 1947, um coral encontrado em um antiquário proporciona, por meio de um trabalho de memória e de transfiguração, a entrada no reino marítimo. A narradora declara que seu interesse é exatamente pela capacidade de descolamento que o objeto permite: “eu quero não o objeto, mas o que sua presença desencadeia”²⁷². O que o coral provoca é a seguinte elucubração:

Pensei: deve ser a infância, este peso de saudade de si mesmo, que a criatura humana vai arrastando consigo. Mas não era apenas a infância: era uma noção hereditária de viagens, naufrágios, parentes mortos em mares ainda sem nome – e os rumos submarinos dos afogados por esses bosques, por esses jardins, cujos céus são de água, por onde, em lugar de pássaros, deslizam revoadas de peixes. Tudo isso misturado a leituras: olhos por dentro dos vidros dos escafandros – barcos deitados em rochedos, deixando que o oceano suspenda em suas cordas e em seus mastros, como um bordado de trepadeiras, as formações marinhas que os embandeiram; o mundo que os homens não recordam, e onde o cílio dos infusórios começa a traçar o indecifrável arabesco da vida...²⁷³

A “noção hereditária” permite acesso ao tempo passado e a uma comunicação com os mortos. É um modo de conhecimento e de proximidade com um tempo antigo, que não foi vivido. A cena inicial é transfigurada: há um corte que parte do indivíduo entrando na loja para uma meditação marítima, completamente descolada da cena corriqueira. A articulação é mobilizada por uma espécie de epifania ao visualizar o coral, que, “livre de todas as casualidades frívolas, isento das pretensões da moda, separado mesmo do tempo”²⁷⁴, desloca espacial e temporalmente a narradora.

O segundo poema de *Mar absoluto e outros poemas*, “Noturno”²⁷⁵, mantém essa devoção e essa entrada nesse outro reino, com o auxílio de um:

Brumoso navio
o que me carrega
por um mar abstrato (v.1-3)

²⁷² MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

²⁷³ MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

²⁷⁴ MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

²⁷⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 27.

O adjetivo “abstrato” referindo-se ao mar corrobora a hipótese de uma indefinição em relação ao título do livro e apoia a diferença em relação ao mar concreto. O sujeito poético encontra morada e refúgio nesse novo domínio – “em teu mar, no império/ de exílio onde moro” (v.14-15) – e dedica-se totalmente a ele, é uma “vida entregada” (v.13). A atmosfera de “face espantosa” (“Mar absoluto”, v.91) do primeiro poema é reiterada no segundo: “ceras de mistério” (“Noturno”, v.13). Além disso, é importante mencionar que, na segunda estrofe, parece existir um diálogo com “Salut”, de Stéphane Mallarmé, poema que é o primeiro do livro *Poésies*. Essa posição dianteira opera um lugar-comum marítimo e apresenta um convite à “navegação” da obra. Nos versos de *Mar absoluto e outros poemas*:

A distante viagem
adormece a espuma
breve da palavra (v.7-9)

A viagem nas águas, por ser acompanhada do teor metalinguístico, faz referência ao aspecto composicional do poema e do livro. Na última estrofe, é o dobrar das velas (v.25-26) que simboliza o início da “viagem” (v.7). No item “Metáforas náuticas”, em *Literatura europeia e Idade Média latina*, Ernst Curtius retoma o tópico enfatizando esse artifício: “Compor é ‘fazer-se à vela, velejar’ (...). Na conclusão da obra, as velas são colhidas”²⁷⁶. A disposição, no início, de “Mar absoluto” e de “Noturno” não é aleatória: são poemas de abertura, que apresentam um contato inicial com o mar e, ao mesmo tempo, realçam o começo da obra. Ambos os textos pavimentam uma atmosfera que irá percorrer o livro: o sujeito poético entregue a outro regime temporal, ao mar e aos mortos.

A especificação do mar – que aparece no título e nos primeiros poemas – relaciona-se com uma vasta existência de um lugar-comum de viagens marítimas na tradição literária. A diferença é que muitos desses textos costumam referenciar o mar existente no mundo empírico, o que não anula o trabalho da ficção, enquanto, em Cecília, o “mar absoluto” não encontra tanta correspondência nesse “mar visível”. João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, aborda o metaforismo dos temas marítimos seguindo duas concepções: a travessia do mar como destino pessoal e a travessia como artifício metalinguístico, que ressalta a composição do poema²⁷⁷. A

²⁷⁶ CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 175.

²⁷⁷ HANSEN. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, p. 27-54.

travessia desse *mar absoluto* encontra-se, majoritariamente, em uma espécie de destino pessoal do sujeito poético, reiterado pela constante aproximação existente entre o mar e o “eu”. A questão é atravessada por um trabalho de autoindagação, no qual há uma constante presença de especulações sobre si, o que proporciona uma exploração subjetiva no livro. Esse tópico conta ainda com a verificação de vozes e de presenças na obra, pois, em grande parte dos poemas, a tripulação que embarca nesse mar absoluto é enxuta, formada por apenas um indivíduo. O tópico já foi sinalizado por Alfredo Bosi: “Quem está familiarizado com o imaginário de Cecília não estranhará as constantes metáforas centradas na presença do mar e das suas navegações. O importante é reparar no uso que a artista faz dessas imagens marítimas para figurar os estados mutáveis da sua subjetividade”²⁷⁸. Embora o crítico faça referência à “artista” Cecília Meireles, e não ao sujeito do enunciado, a definição é válida: o mar, em certos casos, é usado como metáfora para a subjetividade. Em *Mar absoluto e outros poemas*, nos textos em que o sujeito poético é amalgamado ao mar, existem, ao menos, duas abordagens: por um lado, essa disposição marítima absoluta é identificada também no sujeito poético (e, nesses casos, é verificada a hipótese de Bosi), mas, por outro lado, há certa dissolução do “eu” no plano desse “mar absoluto”.

Além das águas, o espaço à beira-mar também é recorrente. Essa posição liame, fronteira entre dois espaços, é uma constante na obra de Cecília Meireles e aparece simbolizada tanto à beira-mar quanto na varanda (ou nas “vidraças” de “Mar absoluto”). Nesses casos, o lugar permite visualizar, ao mesmo tempo, duas estruturas distintas: mar e terra ou casa e rua. Em “Caramujo do mar”²⁷⁹, a cena se apoia na oposição entre os dois ambientes. A primeira e a última estrofe, um estribilho, anunciam os dois espaços distintos:

Caramujo do mar, caramujo,
nas areias seco e sujo... (v.1-2 e 20-21)

A diferença aparece na figura do caramujo, animal cuja respiração depende da presença ou da proximidade com a água. O adjetivo “seco” é central, pois se contrapõe, ao mesmo tempo, à condição úmida do mar e à condição da respiração do caramujo. No primeiro verso, é especificado o pertencimento da espécie, que é “do mar” (verso com aliteração em “m”), enquanto, no segundo, evidencia-se o espaço em que se encontra: nas

²⁷⁸ BOSI. “Em torno da poesia de Cecília Meireles” in *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 17.

²⁷⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 55.

margens desse mar, “nas areias” (e com a aliteração em “s”). Os versos são interligados pelo fonema “ar”, que isomorfiza a respiração e compõe ainda a paronomásia entre “mar” e “caramujo”. No restante do poema, a composição sonora entre o “a” e o “r” é mobilizada de modo inverso ao refrão, o que confere uma sonoridade arranhada: “aurora”, “agora”, “coração”, “branco”, “mora”, “transformo”, “intranquilo”, “outrora”, “pura”, “transfigura”, “sonora”, “altura”, “praia”, “rasa”, “chora”. Além disso, a estrofe já apresenta também essa rima em “ujo”, que irá percorrer o restante do texto e que, nesse refrão, apresenta uma cadência de barcarola.

Da segunda a sexta estrofe, delimitadas pelo uso de aspas, é exposta a fala do caramujo, que narra cenas da sua existência. A oposição entre seco e molhado permanece:

“Fui rosa das ondas, da lua e da aurora,
e aqui estou nas areias, cujo
pó vai gastando meu dourado flanco,
sem azuis e espumas, agora. (v.3-6)

Nesse primeiro verso, a expressão “rosa das ondas” não pode deixar de ser vinculada à expressão “rosa dos ventos”, também denominada “rosa náutica” – “e não me deixam sequer mirar a rosa dos ventos” (“Mar absoluto”, v.24). A mudança é significativa, pois a expressão desloca para a onda, para a lua e para a aurora a função de localização, retirando-a do regime dos ventos. Além disso, a elaboração da diferença entre o passado e o presente joga com valorações distintas entre os dois períodos. Em relação ao passado, o campo semântico é ameno: “rosa das ondas”, “lua”, “aurora”, “dourado flanco”, “azuis” e “espumas”. Já em relação ao presente, os termos desfavorecem a circunstância: “areias”, “sujo” “pó” e “gastando”. A diferenciação é mantida na terceira estrofe:

Vai secando o sol meu coração branco,
meu coração d’água, divino, divino,
onde a origem do mundo mora. (v.7-9)

A mudança aparece no coração que é “d’água”, porém “vai secando o sol”. Ainda é atribuída ao órgão a característica de “divino”, termo que se relaciona com os adjetivos positivos já utilizados para definir o caramujo e, principalmente, o esplendor de outrora. As características intrínsecas ao caramujo destoam do espaço em que ele se encontra: é um animal grandioso em um lugar mezinho. As descrições prestigiosas atrelam-se ao espaço especificamente marinho – e não seu contorno. Na quarta estrofe, observa-se:

Vou ficando ao vento todo cristalino,
quanto mais me perco, me transformo e fujo
do intranquilo mundo de outrora. (v.10-12)

Há um paralelismo com a estrofe anterior. No primeiro verso ambas são iniciadas com conjugações do verbo ir seguidas de um gerúndio. Além disso, o vento (elemento central junto ao mar nessa poética, questão já destacada por Leila Gouvêa, ao citar os versos “um poeta é sempre irmão do vento e da água”²⁸⁰) aparece como índice de uma mudança, é ele um dos agentes principais dessa transformação. O adjetivo “intranquilo” compõe o campo semântico de transformação vinculada às águas em toda a obra. Essa definição, se somada ao verbo “fujo”, possibilita a leitura de um escape das águas para a beira-mar. Essa mudança de ambiente, ou fuga, gera mais do que uma simples modificação:

Minha essência plástica e pura
docilmente se transfigura
e vai sendo vida sonora. (v.13-15)

Na quinta estrofe, aparece um termo central para caracterizar a mudança anunciada desde a primeira estrofe: o caramujo se “transfigura” (v.14). A transfiguração é artifício importante na obra de Cecília Meireles, e, aqui, ela aparece nomeada, pois, de “essência plástica e pura”, transfigura-se em “vida sonora”. Esse recurso, um descolamento de uma acepção do mundo empírico, é operado nesse poema por meio de um apelo sinestésico: o caramujo é transformado de imagem em som. Das estrofes que se referem à fala, essa é a única que possui a mesma terminação em todos os versos, o fonema “ra”. Além da rima externa, uma rima diferida nas estrofes intermédias, há também aliteração no primeiro verso, em “p”, e, no terceiro, em “v” e “s”, que se intercalam (v/s/v/s). E, ainda, nos termos iniciados em “s”, há o fonema “n” forte no meio da palavra. A estrofe é composta por versos octossilábicos, terminados em palavras paroxítonas, que também registram a musicalidade. Assim, é como se a estrofe isomorfizasse a transfiguração do caramujo, pois ela também se converte em som. A transfiguração ganha um outro contorno na sexta estrofe:

Morto-vivo, em silêncio rujo;
da praia rasa, absorvo a altura,
e celebro as ondas, as luas, a aurora...

²⁸⁰ GOUVEA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p.77.

as águas que dançam, a espuma que chora...” (v.15-19)

O caramujo possui uma condição de existência divisa, está “morto-vivo”, circunstância essa vinculada ao processo da transfiguração e também ao espaço limiar que ocupa. Ainda é significativo que apareça a paradoxal expressão “em silêncio rujo”, logo após a “vida sonora” do verso anterior. O verbo rugir é, por definição, a expressão de barulhos, termo, aliás, vinculado ao som do vento, mas que, no poema, apresenta-se como uma ausência de som: o rugir é mudo. No segundo verso, é mantido esse caráter paradoxal, já que é “da praia rasa”, isto é, rasteira, que o caramujo “absorv[e] a altura. O último verso mantém o contraste, com a oposição de “dançar” e “chorar”. As reticências nos dois últimos versos demonstram uma suspensão, que pode ser lida como a retração da fala desse caramujo. Há uma incompletude, devido ao estado frágil “morto-vivo”. Por último, o estribilho impõe uma moldura ao poema, por estar disposto nas suas bordas, e compõe um tom melancólico, pesaroso pela condição do caramujo e pela passagem do tempo. Desse modo, a transfiguração aparece como uma consequência da mudança de espaço e também a partir de um espectro temporal. Esse movimento acentua a oposição entre terra e mar e, assim, no trânsito entre os dois planos, cronológico e atemporal, não há apenas mudança discreta, mas uma transformação rigorosa de forma, operada pela transição entre regimes díspares. Na crônica “Evocação lírica de Lisboa”, o animal aparece em espaço semelhante, “à beira do rio”:

Percebes à beira do rio aquele caramujo enrodilhado, que vai ficando cintilante, poliédrico, de ouro, de vidro, de límpido e úmido azulejo. É um caramujo quieto, à cuja sombra o rio inventa e desmancha líquidos jardins de muitas cores. É um caramujo de outros tempos, que escutou muitas fábulas, que guarda dentro de si uma vasta memória marinha e em seus dédalos anteriores, de sucessivos espelhos, vê passarem reis, cortejos, martírios, intermináveis navegações.²⁸¹

O caramujo é descrito em constante mudança física, composto por várias matérias e conformações, processo que não pode deixar de ser vinculado à transfiguração: a alteração na forma da figura. Além disso, há também uma perspectiva temporal: o caramujo perpassou “outros tempos” (assim como o coral em “Rapto do coral”: “separado mesmo do tempo”) e congrega vasta memória. A partir desse tópico, é possível aproximá-lo da antiguidade (e, de certo modo, da atemporalidade) marítima. A existência dos dois elementos é entrelaçada. Em uma cena à beira-mar, na crônica “Estrela”, a criança vai

²⁸¹ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

ensinar à narradora a “língua do p”, com intenso andamento rítmico, e é o caramujo o exemplo utilizado: “Olha, é assim: ca – pa – ra – pa – mu – pu – jo – po”²⁸². Em “Reino da solidão”, o animal aparece em vantagem em relação às conchas: “mas essas flácidas conchas ignoram a lição dos caramujos, nutridos de tanto oceano”²⁸³. O animal, que é literalmente mantido pela respiração aquática, tem também seu nome permeado (“nutrido”) pelo anagrama “mar”, construindo ainda uma espécie de rima interna: “car”/ “mar”. No poema “Beira-mar”²⁸⁴, não é mais o animal que aparece nas areias, é o sujeito poético:

Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue nas minhas veias,
como os peixinhos nos rios... (v.1-5)

Na primeira estrofe, é descrita a cena de um mar agitado: as “altas espumas” e “os navios” garantem uma movimentação nas “janelas” – agito oposto às suaves margens bucólicas. A passagem dos navios, vista por meio desse enquadramento, é similar a duas atividades inatas: do sangue nas veias e dos peixes nos rios. A partir dessa comparação, é naturalizada a cena, como se fosse tão inerente quanto as outras duas. O vínculo entre a passagem de um barco nas águas e o sangue nas veias já havia sido apresentado na “Ode marítima”:

Todo o atacar, todo o largar de navio,
É – sinto-o em mim como o meu sangue – ²⁸⁵

Embora a construção seja distinta, o paralelismo é semelhante: navio/ águas e sangue/ veias. O sujeito poético de “Ode marítima” localiza-se também em uma região costeira e isolada, “no cais deserto”. No prefácio da antologia que organiza, a escritora observa um “gosto marítimo da aventura”²⁸⁶ nos poetas e nos poemas portugueses escolhidos. No poema de Cecília, é importante o uso do diminutivo “peixinhos”, ao criar um grande contraste com os “navios”. Nessa estrofe, todos os últimos termos estão no plural, e há uma rima externa em “as” e “os” que é intensificada pelo uso do plural

²⁸² MEIRELES. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.

²⁸³ MEIRELES. “Reino da solidão”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947.

²⁸⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 68.

²⁸⁵ CAMPOS. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 178-179.

²⁸⁶ MEIRELES. *Poetas Novos de Portugal*, p. 25.

também no meio dos versos, possibilitando rimas internas em todo o segmento. Ainda no quesito formal, a estrofe é composta em octossilábicos, o que a distingue das outras duas estrofes, compostas pela redondilha maior. Entretanto, há uma permanência no campo formal, pois, em todas as estrofes, os versos são terminados em palavras paroxítonas. A terminação no plural é mantida nos dois primeiros versos da estrofe seguinte:

Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;
e eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada. (v.6-13)

Nessa segunda estrofe, temos a descrição de três elementos de modo paradoxal: o barco, o mar e o sujeito poético. Enquanto, na caracterização do barco, aparece um objeto mecânico (a vela), que possibilita seu funcionamento prático, a caracterização do mar é mediada por um ser mítico (a sereia). Assim, os dois primeiros versos permitem uma apresentação dúplice desse ambiente. A partir do terceiro verso, o foco é o sujeito poético²⁸⁷. A imagem construída não é só dicotômica, é também múltipla, aspecto integrado ao quarto verso “mundos”. A oposição de “ver mundos” é a cegueira, a completa impossibilidade de apreensão pelo olhar. Sugestivo que o nome Cecília, *caecília*, derive do latim *caecus*, que significa literal e figuradamente cego. O nome é, comumente, atribuído como uma espécie de homenagem a antepassados cegos, o que vincula o tema ao verso seguinte, ao manifestar a hereditariedade, “é mal de família”. Essa construção acrescenta ao tópico do destino um elemento a mais: o fado é indissociável da herança familiar. O termo família é também utilizado em sentido figurado para designar uma proximidade espiritual – “família de grandes poetas”²⁸⁸. Ao mobilizar essa acepção, o verso pode operar uma referência a poetas com os quais existe um vínculo espiritual e poético. Esse tópico é sugestionado também no poema “Compromisso”, nos “olhos de antepassados” (v.6) e na constatação de que “somos um bando sonâmbulo” (v.50). Essa familiaridade espiritual, se somada ao tema da cegueira,

²⁸⁷ Em um poema de Murilo Mendes também denominado “Beira-mar”, em uma busca de previsões (pergunta ao “mito”, ao “céu”, à “esfinge”), o sujeito poético também recorre ao mar: “Onda que vai, onda que vens, / Dê-me notícias de mim mesmo”. MENDES. *As metamorfoses in Poesia completa e prosa*, p. 344.

²⁸⁸ SENA. *Estudos de cultura e literatura brasileira*, p. 38.

pode conduzir a uma referência a Camões (mas também a outros poetas, como é caso de Homero e Milton). A primeira estrofe de “Beira-mar”, um quinteto, realiza a contextualização do tema, recurso similar utilizado no soneto. O mote é próximo de alguns sonetos do escritor português:

Doces águas e claras do Mondego,
doce repouso de minha lembrança,
onde a comprida e pérfida esperança
longo tempo após si me trouxe cego.²⁸⁹

Na ribeira de Eufrates assentado,
Discorrendo me achei pela memória²⁹⁰

Além da referência às águas e à posição “ribeira”, em ambos os sonetos, é apresentado um diálogo do sujeito poético com ele próprio, demarcado pela “lembrança” e “memória”. Há ainda, no primeiro soneto, o tema da cegueira vinculado à navegação do Mondego, que também maneja uma inflexão figurada, as esperanças vãs. No escopo de uma tradição portuguesa, o já citado “Ode marítima” apresenta uma imagem análoga. O sujeito poético está no cais e, da orla, observa o mar e um paquete que se aproxima:

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!²⁹¹

Não é só uma aproximação das águas, por meio do diálogo e de uma admiração, mas também uma utilização da semântica marítima como metáfora para abordar o sujeito. Em “Beira-mar”, os dois últimos versos da estrofe retomam, de modo paralelo, os dois primeiros. Para o sujeito poético, é dispensável o suporte ou o meio de locomoção para navegação. É ainda explicitado esse destino: não há escapatória, a não ser cumprir o já estabelecido por outras estâncias. A construção do verso demonstra a passividade do sujeito, pois não é uma escolha ativa, é algo designado a ele. Por fim:

Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar – e mais nada.

A estrofe é iniciada com uma expressão corriqueira, vinculada ao discurso religioso cristão, na sinalização de uma benção ou modo de proteção. Esse uso relaciona-

²⁸⁹ CAMÕES. *Sonetos de Camões*, p. 96.

²⁹⁰ CAMÕES. *Sonetos de Camões*, p. 168.

²⁹¹ CAMPOS. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 184.

se à dicotômica estrofe anterior, é uma necessidade da benção, como se, visto o conturbado modo de existência desse sujeito e do mar, fosse mesmo necessário ceder-lhe proteção²⁹². O tom utilizado é próximo das admoestações, aproximando esse discurso de uma certa sabedoria, que é também uma referência ao nome Cecília. Esses versos²⁹³ inserem uma quebra em relação aos anteriores, pois é introduzida uma segunda pessoa, representada pelo pronome “te”. Até então, os pronomes e os verbos que se referiam ao sujeito poético eram todos referentes à primeira pessoa: “sou”, “minhas”, “eu”. Além do pronome, é o nome da poeta que aparece, colocado como um vocativo. Essa manifestação, junto ao pronome “te”, pode ocasionar duas leituras: a primeira assinala um monólogo, a segunda a inserção de uma outra voz no poema, que abençoaria, então, esse sujeito. A primeira leitura é mais produtiva, pois permite ver um movimento de distância e de aproximação do sujeito com ele próprio. Com o uso da primeira pessoa nas duas primeiras estrofes, essa voz se aborda com proximidade. Na última, com o uso da segunda pessoa e do nome próprio, há um distanciamento, como se o sujeito falasse consigo de longe, olhando sua vida de fora, ou seja, uma espécie de espectador de si. Por meio de um descolamento, o sujeito visualiza a si próprio por outra perspectiva: não mais interna, mas externa a ele.

A inserção do nome da escritora explora tensões entre vida e obra, sem provocar reducionismos e sem inserir uma questão estritamente biográfica. Desse modo, embora evidencie o nome, não é por um viés autobiográfico, mas sim por uma questão literária: é o sujeito empírico vendo a si através da disposição textual. Isso significa que não há separação da vida empírica, no sentido de apagamento dessa existência, mas também não há uma mobilização representativa: existe um vínculo e uma investigação de si que migram para o texto como encenação. Significativa, nesse sentido, é a rima “família” / “ilha” / “Cecília”, que confere ao nome tanto a semântica do isolamento quanto a localização envolta de água. A relação é estruturada em “Madrigal para Cecília Meireles”, de Cacasó:

Teu nome sugere ilha,
Teu canto: um longo mar.²⁹⁴

²⁹² O mar revolto é temário bíblico nos evangelhos e é visto, ainda, como “amargura” e “violência” dentro de uma tradição cristã. Santo Agostinho, por exemplo, contrapõe o agito das águas marítimas à tranquilidade das “águas da tua graça”. AGOSTINHO. *As confissões*, p. 131.

²⁹³ Em comentário a essa estrofe, Nádia Gotlib assinala: “não consigo deixar de ler Fernando Pessoa, lendo essa Cecília”. GOTLIB. “Cecília Meireles: a construção do autorretrato” in *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 99.

²⁹⁴ BRITO. *Poesia completa*, p. 28.

O último verso de “Beira-mar” continua essa tensão. A proposição modifica consideravelmente as construções anteriores, nas quais o mar parecia localizado e especificado, enquanto espraia-se no final. Nessa existência, tudo é contaminado pelo mar, perspectiva que incorpora também o aspecto acrônico ou intemporal, mas, principalmente, o “canto: um longo mar”. Similarmente à “Beira-mar”, em “Distância”²⁹⁵, o sujeito poético, que se vê como um espectador de si, com afastamento, localiza-se em um espaço intermédio e também litorâneo:

Quem sou eu, a que está nesta varanda,
em frente deste mar, sob as estrelas,
vendo vultos andarem?

O “eu” não se encontra dentro do mar, mas tampouco encontra-se fora dele, habita uma região costeira, com vizinhança marítima. Essa posição é acentuada por o sujeito estar em uma varanda, espaço que, embora pertença ao ambiente privado, encontra-se deslocado dele, a partir de uma projeção externa e pública. Assim, embora seja um cômodo da casa, não pertence integralmente a ela. É como se essa condição dupla do espaço migrasse para o sujeito poético, permitindo-o se visualizar também a partir de um prisma duplicado. Além disso, a posição altaneira da “varanda” concede privilégio a essa vista. Na crônica “O anti-Moisés”, publicada em 1943, o espaço da narradora é próximo ao dos poemas:

Sozinha, na varanda, acompanhava de longe os amigos entretidos com apetrechos de pesca. Suas vozes ficavam transparentes, à distância. Suspensas no ar, como a dos pássaros, - independentes dos seres humanos a que pertenciam. Tudo aéreo, rítmico, sensitivo como um verso de Shelley ou uma frase de Mozart. (...) Fui eu a que fiquei com a solidão, o luar, a fina música das árvores. Um tapete de luz branca a meus pés. E a brisa inclinando a ponto dos ciprestes, e visitando flor, montanha, estrela...²⁹⁶

Na beirada do rio, em uma cena de pescaria, a narradora permanece na varanda em “solidão”. Com altitude, posição que se vincula ao “aéreo”, à distância, vendo “de longe” a proximidade dos outros com as águas. Em ambos os casos, é ressaltado o caráter solitário na varanda, acompanhado pelo “luar”.

²⁹⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 50.

²⁹⁶ MEIRELES. “O ‘Anti-Moisés’, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1943.

Essa posição limiar é recorrente nos usos do tópicos marítimo. Sobre a reiteração dessas imagens, Hans Blumenberg, no *Naufrágio com espectador*, constrói, a partir de um jogo metafórico, o espectador como quem assiste, à distância e com segurança, a instabilidade do mar e do naufrágio. Acerca dessa oposição entre terra firme e a inconstância do mar, o autor assinala:

O homem, apesar de ser um ser vivo da terra firme, apresenta a totalidade do seu estado no mundo, de preferência no imaginário da viagem marítima (...). O mar, enquanto limite natural do espaço de empreendimentos humanos, e, por outro lado, a sua demonização, enquanto esfera do incalculável, da ausência de lei, da desorientação.²⁹⁷

O argumento é que, embora soubesse dos riscos, o sujeito fosse constantemente atraído a ele, seja na forma de navegação ou do espectador que, em terra, assiste resguardado as aventuras marítimas – algo próximo da tópica grega *plein ananke, zen ouk ananke*²⁹⁸. A segunda posição é próxima dos espaços limiares e costeiros que figuram em alguns textos de Cecília: é a partir da terra firme ou da borda das águas que o sujeito poético avista a instabilidade do mar - uma espécie de *Marinero en tierra*, para lembrar da obra de Rafael Alberti. Por meio da retomada de textos centrais dessa metáfora marítima – Lucrécio, Horácio, Pascal, Voltaire, Goethe, Nietzsche –, Blumenberg demonstra a recorrente presença da “navegação temerária”²⁹⁹ e, concomitantemente, da “curiosidade”³⁰⁰ em relação ao mar.

Nos poemas já mencionados, a abordagem que é feita do mar não destoa das afirmações de Blumenberg: o mar é descrito como um ambiente instável, repleto de metamorfoses, revolto, mas que exerce fascínio e possibilita comunicação com o sujeito poético, que permanece nas águas (nos poemas “Mar absoluto”, “Noturno” e “Noite no rio, por exemplo), ou, quando muito, nas suas margens (nos poemas “Beira-mar”, “Por baixo dos largos fícus”, “Saudade”). Blumenberg também aborda o tópicos no livro *A inquietude do rio* – perseguindo ainda a concepção metafórica. No primeiro capítulo, intitulado “Apuros náuticos”, o sujeito aparece mais dentro do mar do que nas suas bordas. É tido que esse vínculo (seja ele uma experiência literária ou uma experiência empírica) proporciona uma desestabilização da existência, como se esse contato inserisse

²⁹⁷ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 22.

²⁹⁸ Tradução: “navegar é preciso, viver não é preciso”.

²⁹⁹ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 21.

³⁰⁰ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 58.

sempre uma tensão na compreensão que o sujeito possui de si próprio. As imagens de fúria do mar – as tempestades, os naufrágios – permitem redimensionar antigas crenças.

Para compor a distinção entre mar e terra firme, pode ser mobilizada a imagem da ponte. Na crônica “A ponte”, a narradora encontra-se em posição privilegiada e em segurança, para observar as águas: “achei-me no meio da ponte, lá no alto, e era como quando se está no meio do oceano e se vê o mundo todo redondo e azul, de um lado e de outro, por baixo e por cima – ai! o instante em que se conhecer o que é a paixão de navegar”³⁰¹. O mar permite criar um distanciamento com relação à terra e ao tempo presente: “nada mais era humano; tudo se libertara da terra e pairava” ou “sua antiguidade impalpável”³⁰². A despreziosa proximidade com as águas já altera a percepção temporal: isenta do “humano” e do terreno, integra-se ao aspecto ancião, quase incompreensível para o limitado tempo humano. Além disso, a ponte é esse espaço que permite vislumbrar “tudo tão grande, estranho e familiar, no entanto”³⁰³. Essa última formulação traz similaridades com o conceito de infamiliar elaborado por Sigmund Freud, *das Unheimliche*, que agrupa a sensação de estranhamento simultaneamente a um reconhecimento. Assim, sincronicamente, produz assombro (“grande” e “estranho”) e identificação (“familiar”). Em duas cartas escritas na década de 1930 a Fernando Azevedo, Cecília Meireles, ao descrever o fado marítimo, também projeta a sensação de infamiliar: “chego, piso em terras e logo o tédio do mundo se põe a nublar-me”³⁰⁴ ou “eu, porém, que nasci para marinheiro! (...) sorrio do perigo, e acredito poder viver com ele”³⁰⁵. Na crônica “Estrela”, o lugar é reiterado: “e eu achava extremamente perigoso ali tão perto das grandes areias e daquela água cega, quieta, onde tudo parecia acabar”³⁰⁶. Ainda em “Estrela”:

A água azul repleta de vidas multicores, de escamas, de antenas, de nadadeiras, de olhos flutuantes, de flácidos tentáculos, de estranhos seres boiando próximos e incomunicáveis silenciosos e tristes, no seu líquido mundo. Tudo confuso, mas verídico, em sonho lúcido” e ainda: “e ela me dizia: ‘Por aqui não há mais nada ... O bonito está lá dentro...’ E apontava com o punho cerrado – cheio de despojos de areia – um lugar misterioso que maravilhava sem que o víssemos.”³⁰⁷

³⁰¹ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

³⁰² MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

³⁰³ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

³⁰⁴ MEIRELES apud VIDAL. “Da sonhadora para o arquiteto: Cecília Meireles escreve a Fernando de Azevedo” in *Cecília Meireles: a poética da educação*, p. 98.

³⁰⁵ MEIRELES apud VIDAL. “Da sonhadora para o arquiteto: Cecília Meireles escreve a Fernando de Azevedo” in *Cecília Meireles: a poética da educação*, p. 81-83.

³⁰⁶ MEIRELES. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.

³⁰⁷ MEIRELES. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.

A despeito do perigo, a narradora permanece atraída e próxima ao espaço. Ainda é significativa a aproximação realizada por Freud entre a impressão de infamiliar e a morte: “o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas”³⁰⁸. Nesse sentido, é relevante que, na obra de Cecília Meireles, a imagem marítima apareça amalgamada à morte. Novamente, em “A ponte”: “estar no alto da ponte, é beijar o gosto da morte” ou “bem, aqui, posso ficar, como os outros mortos”, rente aos “barcos naufragados”³⁰⁹.

O pertencimento é reiterado em uma crônica publicada em 1943: “que mais precisávamos dizer, nós, os do mar, depois de penarmos um instante naquele dono das ondas, transitório...?”³¹⁰. Um almoço no navio “O Bariloche”³¹¹ é o motivo para abordar o mar. Toda a atmosfera e a semântica marítima são atrativos para a narradora, que não se cansa de ressaltar que “os homens do mar têm seus luxos”. A partir de um evento corriqueiro, é construída uma outra cena, transfigurada, que se descola desse jantar. Na chegada. o “coração marinheiro” já é sensibilizado:

E quando chegamos ao porto, fechando as capas e as pálpebras sob a garoa salina, avistamos na fria cerração um barco sueco tão branco, tão alto, que os corações marinheiros não podiam deixar de sentir um abalo – esse transe, essa emoção de ouvir apitos de sirenas e logo o pulsar das máquinas, esses enormes, secretos corações do mar.³¹²

O almoço e o espaço são descritos com fascínio e com familiaridade. Ao mesmo tempo em que o mar é imponente e grandioso, ele também é próximo e íntimo, o que permitiria aproximar novamente a imagem marítima do infamiliar. O navio era um espaço não só próximo espacialmente do mar, mas que se igualava a ele: “Não se tinha a impressão de subir para bordo, mas de descer para o fundo das águas, quando se caminhava para ele”³¹³. Os pescadores, assunto desta e de outra crônica, também acoplam características do mar e são quase perpétuos: “Estão aqui desde sempre e para sempre, com linhas, cestos, bambus, num silencioso ritual (...) esperam, esperam, como se tivessem séculos de vida”³¹⁴. É como se, no cais, fosse possível uma morosidade e uma

³⁰⁸ FREUD. *O infamiliar*, p. 87.

³⁰⁹ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

³¹⁰ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹¹ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹² MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹³ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹⁴ MEIRELES. “Desenho”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1943.

paciência do tempo, inexistente em outros espaços. A partir dessa fenda temporal, esse almoço permite reestabelecer tal proximidade e separar-se, por um curto momento, do mundo rígido da terra: “Porque a gente do mar tem seus hábitos, sua fome segue outros ritos; no mundo das águas se esquecem os usos fixados em terra”³¹⁵.

Para descrever um dos oficiais que participavam do jantar, a narradora retoma narrativas históricas e fictícias do passado: “Era aquele que, em encarnações anteriores, andar com Simbad e Marco Polo, com Fernão Mendes Pinto e o Magalhães”³¹⁶. O que era para ser uma descrição de um dos indivíduos que estavam no almoço, transfigura-se em uma abstração e revisitação de figuras do passado. Assim, ao mobilizar as “encarnações”, cria uma sucessão entre os homens do mar. O procedimento é próximo da descrição do capitão:

As pálpebras do capitão levantavam-se e caíam como o pano de boca dos teatros: apareciam reis, balaustradas, dançarinas, coqueiros – em italiano, em inglês, em francês, em espanhol... Mas tudo estava tão coberto de tempo que, ouvindo-o, precisava-se ajustar a memória como um binóculo, no sonho.³¹⁷

O fim do trecho renova a semântica visual: o binóculo que possibilita o ajuste focal é aproximado do trabalho da memória na narrativa e, assim, do tempo. A cena do presente está “coberta de tempo” em razão do vínculo com as narrativas do passado. No fim do texto, em tom de despedida, é assinalado: “vencidos os mares, há sempre um lugar de encontros imaginários”³¹⁸. Nas crônicas, essa possibilidade compõe a oscilação existente entre os dados do mundo empírico e um descolamento deles. “O Bariloche” encontra-se na obra de viagem da autora, que viajou pela América em 1943, e, de certo, guarda uma série de fatos que evocam essa vivência. Todavia, esses acontecimentos são movimentados para um regime ficcional, por meio do qual são possíveis esses “encontros imaginários”.

Em uma crônica de 1941, “Conversei com as águas”, as águas são, desde o título, eleitas como interlocutoras – procedimento semelhante ao poema “Sobriedade”. Posteriormente, esse texto sofre acréscimos e é publicado com o título “Conversa com as águas”, em 1948, no *Jornal de notícias*, jornal que adotava uma perspectiva crítica alinhada com a geração de 45. Em relação à circulação, é significativo ainda que,

³¹⁵ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹⁶ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

³¹⁷ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943

³¹⁸ MEIRELES. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.

posteriormente, essa crônica integre tanto o volume *Crônica em geral* quanto o volume *Crônicas da educação* – sinalizando recortes de leitura distintos. O texto parte de uma cena corriqueira do mundo empírico: uma praça, com uma estátua (“solene, toda cercada de símbolos”³¹⁹) e uma fonte, além de ser um espaço de passagem de crianças voltando da escola. Assim, a “vontade de conversar” impeliu, então, a buscar um ouvinte:

E, quando abaixei meus olhos melancólicos, encontrei as águas, que são o contrário das estátuas, por fluidas e transparentes, e cuja eternidade não é a do estacionamento, mas a da sucessão. As águas são mais falantes que as estátuas: estão sempre murmurando, cantando, sorrindo, chorando. E, se não observam por muito tempo, pela sua natureza andarilha, observam muitas coisas, porque vão atravessando o mundo, das nuvens à terra e de um a outro oceano. E com as águas comecei a falar das crianças que estudam e que não estudam, e as águas sorriam e recordavam o rosto das meninas que se miravam à tarde no lago, e a mão dos meninos que atiravam pedras na onda plácida.³²⁰

As águas garantem a eternidade em razão de haver um fluxo contínuo, “andarilho”, e atravessam espacialmente o mundo. É por meio dessa sucessão – “o mar é, por si mesmo, uma novidade diferente a cada instante”³²¹ – que o mar mantém um jogo entre permanência e mudança. Ao contrário das estátuas inertes, a água apresenta, por meio de uma corrente contínua, sua parcela de perenidade, o que permite ver “sua eternidade lúdica” (“Mar absoluto”, v.50) e, concomitantemente, “o Eterno e a Variedade” (“Périplo”, v.11). Nesse encontro, a água escuta e também expressa as visões que têm do mundo – o diálogo fica “enternecido” pela observação da praça e das meninas dos internatos, que é “a coisa mais triste da nossa [das águas] lembrança”. Nesse texto, a transfiguração tem como centro a possibilidade do diálogo com as águas, que não são apenas interlocutoras da narradora, mas auxiliam no redimensionamento do seu olhar.

Em 1934, Cecília Meireles embarca em direção a Portugal, em uma viagem que durou 21 dias no navio “Cuyabá”. Em carta a Fernando de Azevedo, quase na véspera de seu egresso, a escritora declara que parte “com uma paixão meio mórbida pelo mar”. Nesse trajeto, Cecília escreve crônicas que seriam publicadas no jornal *A nação* (são vinte e um textos junto a ilustrações de Fernando Correia Dias, posteriormente publicados sob o título *Diário de bordo*), nas quais o mar, como era de se esperar, destaca-se como uma das figuras centrais. As observações giram em torno de imagens mais concretas – “apenas

³¹⁹ MEIRELES. “Conversa com as águas”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 27 de abril de 1948.

³²⁰ MEIRELES. “Conversa com as águas”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 27 de abril de 1948.

³²¹ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 95.

o corpo do mar se move e em que só as estrelas se distinguem”³²² ou “três dias sobre este mar azul, verde, cinzento, branco, roxo, negro, sob um céu de igual inconstância”³²³ –, mas também de uma reflexão abstrata sobre o mar, a sua “desamparada intensidade”³²⁴:

A grande ação do mar é o desprendimento a que nos obriga. Os *problemas da terra* perdem o sentido quando se está a bordo. O mar despreza a realidade humana. (...) Antes de nós vieram estas águas infatigáveis, que em seus flancos sustentam e condensam torrentes de ocultas vidas.³²⁵

O comentário evidencia, além da grandeza desse mar, o distanciamento existente entre ele e a terra, pautado na limitação desta. A partir dessa perspectiva, o mar não pertence à esfera terrena ou da “realidade humana”, visto que é disposto em outra categoria. O tópico é reiterado na crônica “Anti-Moisés”, e é na cena de uma pescaria que é constatada tal diferença. O peixe, que ia ser frito para o almoço, foi devolvido ao rio: “restituído ao seu reino... Salvo da terra... E nós regressamos devagar para o nosso mundo, este negro mundo dos homens”³²⁶.

Desse modo, onze anos antes da publicação de *Mar absoluto e outros poemas*, já é possível rastrear, na obra de Cecília Meireles, a presença dessa “geografia lírica”³²⁷ das águas, o que é manifesto no primeiro verso do livro publicado em 1945: “foi desde sempre o mar”. A viagem a Portugal possibilita uma vivência profunda desse mar – visto que a autora estava cercada dele por todos os lados – e o resultado é a intensificação da fatalidade desse encontro, que acarreta não só novas perspectivas literárias, mas mudanças mais entranhadas, no “espírito”: “eu não sei o que é isto: mas a vida a bordo *confirma toda a vocação de aventura espiritual que até aqui fora somente feitiço poético* (...). As novas dimensões que o oceano ensina às pupilas que desejam ver”³²⁸. Esse aprendizado é descrito por meio da visão, pois o mar ensina um novo modo de apreender o mundo, ou seja, é como se possibilitasse um novo direcionamento aos olhos já viciados.

Portugal possui uma centralidade no fado e nessa incorporação marítima – ressaltada pela origem nas ilhas açorianas –, que é apresentada também na crônica “Evocação lírica de Lisboa”³²⁹. A cidade personifica esse ímpeto marítimo: “Obrigam-te

³²² MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 19.

³²³ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 113.

³²⁴ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 115.

³²⁵ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 115 (grifos nossos).

³²⁶ MEIRELES. “O ‘Anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943.

³²⁷ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 145.

³²⁸ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 144 (grifos nossos).

³²⁹ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

a chegar perto, a pisar num chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração e o alimento do mar”³³⁰ e “olha para o interior das casas que são como aquários (...) por toda a parte sentes o cheiro da água, o apelo à navegação, um chão mole de praia próxima, um desejo de desprender velas”³³¹. As casas transformam-se em aquários nessa cidade inundada pelo mar e, mesmo no local mais escondido e distante, “ainda estarás ouvindo o rumor do mar pela pedra”³³² (ou “tudo é mar – e mais nada”). A descrição abstrata e irreal da cidade divide-se em dois segmentos: uma parte à mostra, clara e movimentada, e outra parte, na penumbra e escondida, “em cujas mesas amargas mãos inspiradas vão traçando versos”. Ambas são permeadas pelo cheiro e pelo ruído marítimo, na cidade tomada pela “largueza da água”³³³. Dessa experiência de êxtase, “sais como um mergulhador sentindo ainda às costas o peso desta riqueza oceânica”³³⁴.

Efetivamente, é possível rastrear essa presença marítima desde a publicação da tese *O espírito vitorioso*, em 1929. A escritora aborda o crescente distanciamento do homem da natureza e assinala que, a partir desse desprendimento, a relação muda de tom, ganha uma modulação mais melancólica:

Aquele mar que tinha sido uma bela imagem espelhante e undosa, onde se podiam modelar com as próprias águas as formas fugitivas das sereias, e de onde se elevavam sonoras as tubas dos tritões, aquele mar, que era um caminho para as viagens aventurosas, passou a ter uma alma trágica ou melancólica, e a suspirar sobre as areias insensíveis ou a esbracejar contra as rochas duras e as noites ásperas. O gosto das suas águas era o mesmo das lágrimas humanas: e ele pareceu coordenar nas suas ondas todos os prantos chorados no mundo.³³⁵

Por meio de uma perspectiva temporal, é construída uma mudança na imagem marítima. Esse elemento que havia sido grandioso e coberto de cenas míticas e de aventura, no presente, possuía “alma trágica ou melancólica” e se ressentia diante da transformação. Toda a margem marítima também se encontra nessa atmosfera modificada e desfavorável: “areias *insensíveis*”, “rochas *duras*”, “noites *ásperas*”. Em certa medida, o trecho também ressalta um maior distanciamento antes existente entre o plano terreno e o plano marítimo – este como um espaço distinto e mais transcendente que o primeiro.

³³⁰ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

³³¹ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

³³² MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

³³³ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

³³⁴ MEIRELES. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.

³³⁵ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 38-39.

Em “Caronte”³³⁶, de *Mar absoluto e outros poemas*, as águas são integradas à mudança de estrutura ou de plano. O poema retoma o lugar-comum da travessia do rio do Inferno; é Caronte quem realiza o transporte e leva as almas até a outra margem. A referência aparece desde o título, mas ganha outro contorno já na primeira estrofe:

Caronte, juntos agora remaremos:
eu com a música, tu com os remos. (v.1-2)

O elemento “música” do segundo verso permite a retomada da navegação de Orfeu: é o poeta que encanta até o barqueiro sisudo com sua lira, recurso que o permite descer vivo a esse outro mundo atrás de Eurídice. É a música que sensibiliza e permite a travessia ocorrer. O cotejo dessa referência com os temas centrais de *Mar absoluto e outros poemas* não pode deixar de mencionar a centralidade do olhar nas narrativas que compõem o mito de Orfeu. Na primeira estrofe, é apresentado Caronte como interlocutor do sujeito poético e é estabelecida uma relação de proximidade: “juntos” farão essa passagem. O verbo remar tem sua função especificada no segundo verso: o sujeito poético “com a música”, Caronte “com os remos”. Nesse sentido, a música aparece em simetria com o remo, um objeto utilitário. Assim, é como se, a partir dessa aproximação, a música também se tornasse um instrumento com serventia. Essa alusão não deixa de imprimir um caráter metalinguístico ao texto, potencializado pelo uso da primeira pessoa do singular.

Há uma dualidade constitutiva no poema e ela aparece do seguinte modo: na estrutura dialógica e na comparação entre dois mundos – “mundo vosso” (v.20), o dos mortos, e o dos vivos. A disposição dual é demonstrada também pela estrutura, os dísticos. Essa forma não pode deixar de ser aproximada do dístico elegíaco, embora não utilize seu esquema métrico, pois o vínculo estabelecido com Caronte só é possível após a morte, assumindo, assim, o tom da elegia. A descida é realizada com suavidade, é melancólica e taciturna, mas sem perder a “ternura [d]o fim” (v.11). A segunda e a terceira estrofes destacam:

Meus pais, meus avós, meus irmãos
já também vieram, pelas tuas mãos.

Mas eu sempre fui a mais marinheira:
trata-me como tua companheira. (v.3-6)

³³⁶ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 93.

Os versos mostram a inserção de uma dimensão familiar sucessiva: os familiares já estiveram nessa mesma barca, em tempos passados. Se vinculado a outros poemas do livro, esse tópico é importante, pois é dado um destaque ao campo familiar, ressaltado como hereditariedade e como devoção: “tão decidido a amar e obedecer a seus mortos” (v.15), em “Mar absoluto”. Há um destaque ao passado, pois, embora o sujeito poético apresente o evento da travessia no presente, não deixa de abordá-lo de modo retroativo. Além disso, é importante o emprego da mão como metonímia para o corpo, pois é com ela que Caronte rema e é também por meio da mão que os instrumentos musicais são tocados. Para reiterar o caráter metalinguístico já mencionado, observa-se que ainda é com a mão que se escreve o poema. A terceira estrofe insere uma adversativa em relação à segunda: embora exista essa aproximação familiar, há uma diferença: é a condição de “marinheira” que concede singularidade a essa voz e maior proximidade do barqueiro que seus familiares. A associação é realizada pela natureza semelhante, e ambos são fadados à navegação.

A partir da quarta estrofe, são inseridas as distinções entre os dois mundos:

Fala-me das coisas que estão por aqui,
das águas, das névoas, dos peixes, de ti.

Que mundo tão suave! que barca tão calma!
Meu corpo não viste: sou alma. (v.7-10)

Adentrando essa esfera outra (e o desejo em conhecer Caronte), a curiosidade do sujeito poético é demandada. Embora os elementos sejam os mesmos que no outro mundo – “águas, névoas, peixes” –, existe uma necessidade de especificá-los e, como consequência, de diferenciá-los. É a mesma matéria que se apresenta, contudo, em formas distintas nos dois mundos. Além disso, o uso dos adjetivos “suave” e “calma” concede uma atmosfera aprazível à profundidade: é a descrição de um lugar agradável. O poema, se lido a partir de uma tradição de textos que retomam a descida ou a travessia do rio do Inferno como tema, destaca-se pela exposição mais amena: o mundo dos mortos não é um lugar sombrio e soturno ou com atmosfera temerária. Não só essa descrição é incomum, como também o afeto estabelecido com o barqueiro, visto que parte do sujeito poético a intenção de aproximar-se afetuosamente de Caronte. Esse detalhe destoa de grande parte dos textos que descrevem o barqueiro de modo macabro – por exemplo: na *Eneida* e na *Comédia*:

Guarda estas águas e rios horrendo barqueiro Caronte,
de sujidade espantosa e com barba grisalha até o peito,
sem tratamento nenhum; como chispas fagulham-se os olhos,
sórdido manto pendente dos ombros um nó mal sustenta.³³⁷

Vi o lanoso beijo emudecer
do piloto do lívido palude,
mas nos olhos em brasa a raiva arder.

E as almas nuas, em sua lassitude
vi descorarem num tremor violento
ao ouvir de Caronte a fala rude.³³⁸

De olhos em brasa, Caronte os incita;
Lhes acenando todos os recolhe;
Bate co' o remo quando algum hesita.³³⁹

É nítida a caracterização amedrontadora de Caronte, que não estimula descrições amenas ou um relacionamento afetuosos. Há ainda uma descrição taciturna do espaço: “as águas tristonhas do lago do Estige”³⁴⁰ e “tivermos a orla triste do Aqueronte”³⁴¹.

No segundo verso da estrofe de “Caronte”, seguindo o *tópos* deste mundo após a morte, é declarada uma condição do sujeito poético: é apenas sua “alma” que desceu até essa esfera, e o corpo físico permaneceu morto, na outra. A existência é apresentada sob dois estados, a vida e a morte, sendo que este não é considerado o fim do primeiro. São apenas modos constitutivos distintos: enquanto o primeiro é baseado na corporeidade e na superfície, o segundo perde a corporeidade, dando lugar a uma espécie de espectro e ao espaço subterrâneo. É importante ressaltar que, diante dessa perspectiva, o sujeito mantém, em ambas as esferas, sua “personalidade”. É significativa a escolha do termo alma, já que é utilizado em muitos casos – como na penúltima estrofe – o termo sombra para a mesma designação. O termo alma enfatiza uma manifestação de subjetividade e, ainda, é mais simétrico com os outros termos da estrofe, mantendo-a em uma atmosfera amena. A suavidade permanece na estrofe seguinte:

Doce é deixar-se, e ternura o fim
do que se amava. Quem soube de mim? (v.11-12)

³³⁷ VIRGÍLIO. *Eneida*, Livro VI, v.299-302.

³³⁸ ALIGHIERI. *Comédia*, Canto III, v.97-103.

³³⁹ ALIGHIERI. *Comédia*, Canto III, v.109-111.

³⁴⁰ VIRGÍLIO. *Eneida*, Livro VI, v.388.

³⁴¹ ALIGHIERI. *Comédia*, Canto III, v.78.

A descrição da morte é também suave e calma: é “doce” e “terno” o fim da existência naquele outro mundo. A passagem do tempo ocasionando o fim não é motivo de tristeza para esse sujeito poético, que aceita a condição – atitude resignada, aliás, presente em vários poemas de *Mar absoluto e outros poemas*. A estrofe é finalizada com um questionamento que é a única referência ao mundo dos vivos.

Dize: a voz dos homens fala-nos, ainda?
Não, que antes do meio sua voz é finda. (v.13-14)

O verbo no imperativo reforça a ideia de um diálogo e estabelece um paralelismo com a quarta estrofe (“Fala-me”, v.7) e com a décima (“Dize”, v.19): é uma solicitação para que Caronte o responda. O advérbio “ainda” no primeiro verso reforça a ideia da passagem do tempo: a voz falou, no passado e no outro mundo, mas, agora, não diz mais. Se pensarmos no aspecto mítico do poema, a passagem da vida a morte propicia uma mudança na interlocução: os homens (já espectros) não falam, apenas balbuciam. Sobre esse vínculo, cabe mencionar um comentário realizado por C. M. Bowra de um constante “audible silence”³⁴², nos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. Nessa estrofe, o sujeito poético aparece muito próximo de Caronte, com o uso da primeira pessoa do plural de “fala-nos”, em oposição “a voz dos homens”: ele já se encontra transformado e desvinculado do outro mundo e dos vivos. A interlocução continua nas estrofes seguintes:

Rema com doçura, rema devagar:
não estremeças este plácido lugar. (v.15-16)

Na oitava estrofe, é ressaltado o movimento do barco. Assim como na quinta estrofe, as profundezas são descritas por termos amenos, pois é “plácido” e a navegação dos rios deve ser “doce” e “devagar”, evitando abalos e desequilíbrios. Essa abordagem destoa da descrição das águas marítimas e do ritmo da navegação de outros poemas do livro – o Estige é mais calmo que as águas marítimas deste mundo. A nona estrofe é uma referência ao pagamento a Caronte e à necessidade de se remunerar a travessia:

Pago-te em sonho, pago-te em cantiga,
pago-te em estrela, em amor de amiga. (v.17-18)

³⁴² BOWRA. *The Heritage of Symbolism*, p. 92. Tradução: “silêncio audível”.

O pagamento, comumente, trazido na boca, era monetário, continha valor de troca. No poema, a remuneração é realizada com termos abstratos e sem valor monetário, em oposição à concretude do óbolo de Caronte: sonho, cantiga, estrela e amor de amiga. Nesse sentido, o termo cantiga reitera o caráter metalinguístico e, assim, aproxima o poema de uma elegia, como se prestasse uma homenagem e, de certo modo, fosse o pagamento da travessia. A estrofe seguinte retoma o tema já abordado na sétima, a voz:

Dize, a voz dos deuses onde principia,
neste mundo vosso, de perene dia? (v.19-20)

Os versos explicitam o regime temporal dessa esfera, “perene dia”. A perenidade é disposta como associação ao eterno e ao perpétuo, isto é, a um regime de manutenção e permanência, que não se associa ao regime linear cronológico, de mudança. Em comparação com a sétima estrofe, há uma mudança de pontuação: nessa há o uso de dois-pontos após o verbo “Dize”, enquanto aqui usa-se a vírgula após o mesmo termo, uma pausa menos demarcada para abordar o “mundo vosso”. Além disso, a sétima é uma referência ao momento da passagem em que se desarticula e perde contato com o mundo dos vivos, mas o referente ainda é “a voz dos homens”. Na décima, a alusão é também a passagem, mas de outra perspectiva, pois agora é “a voz dos deuses” a referência. Essa construção ressalta que um mundo “finda” para o outro “principia[r]”. É como se o poema acompanhasse a duração da travessia, ocasionando a mudança de perspectiva do sujeito. As duas últimas estrofes sinalizam um fim dessa navegação, junto a um pedido a Caronte:

Caronte, narra mais tarde, a quem vier,
como a sombra trouxeste aqui de uma mulher

tão só, que te fez seu amigo;
tão doce – ADEUS – que cantava até contigo!

O vocativo no início do verso, assim como na primeira estrofe, demarca um paralelismo entre o início e o fim do diálogo – bem como entre o início e o fim do poema. As estrofes ainda sugestionam a voz, pois a primeira inclui o narrar, enquanto a segunda, o cantar. A solicitação inverte o movimento que vimos ocorrer no poema – foi o sujeito poético quem narrou esse trajeto e, no fim, ele pede ao barqueiro que narre “a quem vier” (a única menção ao futuro) a passagem dessa “sombra”. Nesse sentido, é significativo o *tópos* do canto em “Caronte”, poema que apresenta um esquema métrico irregular, pois

rompe com a simetria dos versos de arte maior com cesura na quinta sílaba. Entretanto, a despeito da quebra na regularidade, é mantido certo ritmo no poema, que, aliás, assemelha-se à condução da embarcação nas águas calmas do Inferno, sendo seu movimento informe isomorfizado pelo poema.

Essa narrativa da travessia é anunciada também nos *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke:

Só quem ergueu a lira
nas sombras do inferno,
pode, como o pressentira,
prestar louvor eterno.³⁴³

A alma “ergue a lira” e canta nessa descida, tentando entender esse outro mundo “tão suave” e “as coisas que estão por aqui”. O poema de *Mar absoluto e outros poemas* cumpre esse papel de “prestar o louvor eterno”, mas há ainda outra sugestão: não só cantar a eternidade, mas também por ela ser cantada. Em “Caronte”, as características ressaltadas dessa sombra são: o “só” e o “doce”, a primeira uma outra similaridade com Caronte, também solitário. Na última estrofe, é ressaltada a atipicidade desse vínculo, por meio de uma relação de causa e consequência: é a solidão do sujeito poético que permitiu a amizade e é a sua ternura que permitiu cantar “até” com o barqueiro do inferno. No aspecto formal, essas duas últimas estrofes são as únicas do poema que se intercomunicam no nível da oração, por meio de um *enjambement*. Além disso, o termo “ADEUS!” aparece deslocado da oração, por meio do travessão, e é ainda grafado em maiúscula, o que destoa do restante do poema e reitera o fim desse diálogo e dessa jornada. Relevante notar que, na *Comédia*, no início do canto já mencionado, é ressaltada a grafia em maiúscula dos dizeres na entrada no Inferno:

NO EXISTIR, SER NENHUM A MIM SE AVANÇA,
NÃO SENDO ETERNO, E EU ETERNAL PERDURO:
DEIXAI, Ó VÓS QUE ENTRAIS, TODA A ESPERANÇA!³⁴⁴

A despedida aludida implicitamente é a do mundo dos vivos, isto é, a partir desse portão, o indivíduo se separa do mundo antes conhecido e adentra no inferno. No caso do poema de *Mar absoluto*, a despedida insere-se no fim do poema e é um “ADEUS!”

³⁴³ RILKE. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 313.

³⁴⁴ ALIGHIERI. *Comédia*, Inferno, Canto III, v.7-9, p. 27.

direcionado a Caronte. Entretanto, a despedida espraia-se, funcionando como fim do poema e também como fim do vínculo com o mundo dos vivos.

Em cotejo com “Noturno”, no qual não sabemos quem é o capitão do navio, em “Caronte”, o sujeito poético não só sabe, mas aproxima-se dele com ternura e em sintonia. Além disso, veículos de navegação aparecem nos dois: o navio no primeiro, a barca no segundo. Em ambos, no último verso, é grafada uma única palavra em maiúscula, em “Noturno”: “teu NOME apareça” (v.30), que se refere ao capitão; e em “Caronte”: “tão doce – ADEUS – que cantava até contigo!” (v.24), despedindo-se. O recurso parece ser um índice da comunicação entre os dois poemas: o primeiro por um mar abstrato, o segundo pelos rios do inferno; o primeiro evidenciando o início de um percurso, o segundo, uma despedida dele. Em espaço similar, no poema “Noite no rio”, o “Barqueiro do Douro” aparece como vocativo e, assim como em “Caronte”, há um diálogo e o interlocutor é quem conduz a embarcação. Em ambos os poemas, temos acesso a um único polo da conversa, o que pronuncia o sujeito poético. Embora não acessamos o que dizem os barqueiros, existe uma diferença nos textos em questão: em “Caronte”, é possível delimitar certa correspondência, enquanto, em “Noite no rio”³⁴⁵:

(Seu remo batia,
sua voz cantava.
Não me respondia.
Remava, remava.

O barqueiro rema e canta (diferente de “Caronte”, no qual era o sujeito poético quem cantava), mas não responde às hesitações do diálogo. O clima “sombrio” (v.4) e lúgubre seria também uma possível via de distinção. Além da atmosfera “triste” e “angustiada”, causada pelas contingências da natureza, o Douro é envolto por esse clima “mal-assombrado”³⁴⁶. As águas do rio são aproximadas do tópico marítimo do temor, vinculado a uma aura sobrenatural (na figura, por exemplo, de monstros marinhos) e de morte (na imagem dos naufrágios). No poema, essa aura sobrenatural é evidente, não só pela escuridão e nebulosidade da cena, mas pela descrição do barco e de seu comandante. No poema “Saudade”³⁴⁷, o Douro é novamente uma imagem. Entretanto, a perspectiva não é mais de dentro das águas, e sim de sua borda, em um espaço semelhante ao já

³⁴⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 113.

³⁴⁶ Ver Alexandre Herculano. *Lendas e narrativas*, ebook.

³⁴⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 87.

mencionado em “Caramujo do mar” e “Beira-mar”. É a partir da areia que o rio é observado:

Na areia do Douro, orvalhada de ouro,
menina Ondina,
era lindo brincar.
Transparentes peixes, translúcidos seixos
entre os nossos dedos vinham desmaiar. (v.1-5)

A referência mitológica aparece na figura de uma criança: “menina Ondina”. É inusitado que a menina esteja em terra, e não nas águas. A associação marítima pode ser destacada na etimologia do nome, do latim onda, e ainda na presença importante nas narrativas envolvendo figuras míticas. Dentro da obra, as sereias já haviam aparecido como características do mar no poema “Beira-mar”; e, em “Reino da solidão”, a narradora observa cena similar: “deita-se a menina à beira do lago”³⁴⁸. Algumas menções possibilitam aproximação do mundo empírico: “as vinhas” (v.6), “os barcos rabelos” (v.11), o jogo com o nome do rio e uma possível origem “a areia dourada do chão” (v.25). A cor “dourada” também é mencionada por Cecília Meireles para descrever sua passagem pela região, no outono³⁴⁹. É interessante ainda a imagem da pastora, recorrente na obra da poeta, que aparece especificada no poema “Destino”, em *Viagem*, como “pastora das nuvens” e, em “Saudade”, pastoreando as águas:

Os barcos rabelos carregavam pelo
rio sossegado seus largos barris.
Ah, na areia clara quem sempre ficara,
menina Ondina,
pastoreando as ondas, pastora feliz! (v.11-15)

Em ambos os poemas, a imagem da pastora é modificada, saí de seu espaço habitual e migra para os ares e para as águas. Essa mudança é central, pois a pastora desvincula-se do campo e do mundo terreno e age em outros espaços centrais nessa obra. Além disso, a cena é descrita, bem como em “Noite no rio”, por sua bruma: “neblinas tão vastas, areia tão gastas” (v.21). O título já insere um vínculo com um tempo anterior e o rio é apresentado por ações que ocorreram no passado, suas “manhãs antigas” (v.16). É demonstrada uma espécie de corrosão do tempo, já indiciado pelas “areias tão gastas” (v.21) e especificado na última estrofe:

³⁴⁸ MEIRELES. “Reino da solidão”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947.

³⁴⁹ GOUVEA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 54-55.

E o rio corria, transportando o dia,
 menina Ondina,
 para o escondido mar.
 Levava esquecidas também nossas vidas,
 com os peixes, os seixos e as coisas divinas
 que morrem sem se acabar...

Com certo saudosismo, aproxima-se de um tempo remoto nessas cenas do passado, mas há ainda uma constatação da passagem do tempo isomorfizada na imagem da água, no seu fluir: o rio escorre, assim como escorre o tempo. E há ainda a verificação da eternidade cíclica de certas matérias divinas, “que morrem sem se acabar”. Em relação a esse poema, é significativo lembrar que Cecília Meireles traduziu *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, no início da década de 1940 – e do dramaturgo traduz também *Les aveugles*. A tradução não é publicada, mas é encenada em 1943. No início de *Pelléas et Mélisande*, há uma cena semelhante ao poema “Saudade”:

Oh! Oh! que se vê lá à beira d’água? Uma menina que chora à beira d’água? (Tosse) Ela não me ouve. Não vejo o seu rosto. (Aproxima-se e toca no ombro de Melisanda). Por que chora? (Melisanda estreme, ergue-se e pretende fugir). Não tenha medo. Você nada tem a temer. Por que chora você, aqui, sozinha?³⁵⁰

Assim como em “Saudade”, é na borda da água que é encontrada uma menina, a personagem Mélisande. A sereia, de certo modo, também integra o destino marinho, é um encargo do qual os navegantes não conseguem escapar. Essa figura mitológica ainda é apresentada na terceira estrofe de “Périplo”³⁵¹:

Olho das barcas que sem pálpebra buscaram
 entre sereias e medusas sua Estrela.

O veículo de navegação é personificado e é ativo na oração – são as barcas que estão “buscando” algo. As barcas são northeadas por seres míticos: elegem “sereias” e “medusas” como guias. Essa orientação, junto ao fato de a estrofe seguir com “rijos destinos” (v.8), não deixa de remeter, nesse campo de referências, à função das musas³⁵². Entretanto, tanto a sereia quanto a medusa conduzem os indivíduos por encantos violentos e que, de certo modo, os destituem de funções vitais: as sereias, por meio do canto, e as medusas, por meio do olhar.

³⁵⁰ MAETERLINCK. *Peléas e Melisanda*, p. 19.

³⁵¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 150.

³⁵² Sobre o vínculo entre sereias e musas, ver BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*.

“Périplo” é o último poema da primeira seção de *Mar absoluto e outros poemas*: ele recapitula e condensa o caminho percorrido para dentro e em conversão desse outro reino do mar. É como se propusesse um compêndio do aprendizado dessa jornada, o que vimos e aprendemos no “Deus-Mar” (v.11): “à lição tácita dos símbolos marítimos” (v.24). Os motivos do poema assemelham-se ainda aos motivos de “Caronte”, além de ambos possuírem estrutura semelhante (são compostos por vinte e quatro versos, agrupados em dísticos). Em “Périplo”, o sujeito poético assume “a deserta solidão” (v.1) do percurso e reitera a conversão em mar já demarcada no primeiro poema, pois são “meus navegantes, meus remotos pescadores...” (v.3). A fatalidade da sina é reiterada no último: “rijos destinos, obedientes a onda e céu” (v.8). Evidencia-se a construção de uma aproximação entre o reino do mar e o reino dos céus, ao apresentar ambos com uma oposição ao mundo terreno e uma temporalidade cronológica: são próximos do regime da eternidade e livres dos problemas mundanos. O mar permanece em dinamismo:

Deus-Mar, tranquilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
e sempre novo – indiferente e suscetível! (v.19-20)

Há uma constante oscilação entre opostos que permite apreender “o Eterno e a Variedade” (v.11). Essa última proposição é central, pois sintetiza a oscilação temporal existente em toda a obra: é uma hesitação entre duas estruturas temporais distintas. É como se essa esfera disponibilizasse distintos modos de assimilação temporal para o sujeito poético, não havendo apenas a comum disposição terrena cronológica do tempo, mas também outros modos de concepção e, ainda, de justaposição entre eles. Além disso, o mar ainda permite, de modo reiterado, a recordação e o vínculo com o passado – seja ele um passado subjetivo ou mítico.

Examinados em conjunto, “Mar absoluto” e “Périplo” operam uma correlação entre o início do percurso: ““Para adiante! Pelo mar largo! / Livrando o corpo da lição frágil da areia! / Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”” (“Mar absoluto”, v.25-27) e um trajeto solitário: “queremos sua solidão robusta, / uma solidão para todos os lados,” (“Mar absoluto”, v.35-36). E o final desse mesmo percurso, não mais na “sua solidão”, mas em “minha é a deserta solidão” (“Périplo”, v.1), e não mais convertendo-se em mar, mas deixando algo nele: “em ti deixarmos nossa vida, mudamente/ dada ao que for vontade e lei no teu mistério” (“Périplo”, v.17-18), evidenciando a entrega incondicional ocorrida nessa jornada por meio desse outro reino do mar absoluto. Em *Mar absoluto e outros poemas*, as águas, principalmente marítimas, simbolizam uma

eternidade movente, sintetizada em: “sua eternidade não é a do estacionamento, mas a da sucessão”³⁵³. É por esse motivo que, em “Périplo”, o mar é, concomitantemente, “antigo, / e sempre novo”. Nesse sentido, desestabiliza-se a recorrente estaticidade e incorpora um frequente movimento ao eterno. Junto a essa disposição, as águas, quase primordiais, propiciam um intenso contato com o passado, vínculo acoplado à familiaridade com os mortos e outras eras. Ao apoiar-se nesse fundamento, o sujeito solicita afetuosamente o barqueiro do inferno – “Caronte, junto agora remaremos”³⁵⁴ – ou evoca “a noção hereditária de viagens, naufrágios, parentes mortos em mares ainda sem nome”³⁵⁵. A partir dessas perspectivas, o mar é um espaço apartado da atmosfera mundana e, com sua “ausência humana”³⁵⁶, permite ao sujeito poético uma isenção dos “problemas da terra”³⁵⁷. Desse modo, tal como o caramujo, o sujeito poético é “morador das areias”³⁵⁸ e “celebra as ondas”³⁵⁹, ao conformar-se com o movimento marítimo e com o redimensionamento temporal que ele propõe. Ele aceita, assim, integrar-se às “coisas que morrem sem se acabar”³⁶⁰.

Além disso, no tocante à organização do livro, deve ser ressaltada a divisão em três seções: a primeira, sem título, e que, por isso, parece compartilhar o título do livro, *Mar absoluto*; a segunda, “Dias felizes”, e a terceira, “Elegia 1933-1937”. Nos dezessete poemas que compõem a segunda seção, em contraste com a primeira, o elemento mar é mencionado apenas duas vezes e aparece obliterado: no poema “As formigas”, no qual há as “coisas da terra” e “o vestígio e o prestígio do mar, / que elas não viram” (v.14-15), e no poema “Joguinho na varanda”, com os seus “mares incendiados” (v.7). A imagem do mar incendiado aparece na obra de dois poetas já mencionados: Camões e Omar Khayyam – e aparece também no poema “Guerra”, simbolizando o tumulto e violência: “este mar desvairado de incêndios e naufrágos” (v.24). A escassez de referências ao mar em “Dias felizes” pode significar que a tranquilidade desses dias é condicionada pela ausência daquele, cuja conotação predominante na primeira seção é melancólica e turbulenta. Um outro ponto merece observação: a seção parece antecipar muito do que é apresentado em *Retrato Natural*, o livro seguinte da escritora, publicado em 1949. Nesse

³⁵³ MEIRELES. “Conversa com as águas”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 27 de abril de 1948.

³⁵⁴ MEIRELES. “Caronte”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 93.

³⁵⁵ MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

³⁵⁶ MEIRELES. “Mar absoluto”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 23-26.

³⁵⁷ MEIRELES. *Diário de bordo*, p. 115.

³⁵⁸ MEIRELES. “Beira-mar”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 68.

³⁵⁹ MEIRELES. “Caramujo do mar”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 55.

³⁶⁰ MEIRELES. “Saudade”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 87.

livro, o mar é ainda matéria, embora menos estruturante do que em *Mar absoluto e outros poemas*. Essa propensão marítima só perde destaque na década de 1950, com a publicação de *Doze noturnos da Holanda* e *O aeronauta*, livros que configuram uma mudança elementar: a poeta migra do mar para o céu. Em uma entrevista em 1952, comentando as vindouras publicações, a poeta assinala que “por muito tempo, o mar foi meu verdadeiro país. Com certa saudade, vejo-me obrigada a confessar que nos ares me vi em um país ainda mais íntimo”³⁶¹. Nesse sentido, mar e céu aproximam-se como retiros do mundo terreno e é justamente o jogo entre tempo e eternidade uma das marcas dessa distinção.

³⁶¹ “Entrevista com Cecília Meireles”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 de junho de 1952.

2.2. Esta sou eu: a inúmera

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta (...)
 Mas um dia afinal eu toparei comigo...
 Mário de Andrade

Yo no soy yo.
 Soy este
 que va a mi lado sin yo verlo
 Juan Ramón Jiménez

Em *Mar absoluto e outros poemas*, a partir de uma autoindagação, é apresentado um mundo particularizado, com destaque para a subjetividade e a solidão. Em perspectiva isolada, é estabelecida uma distância do “outro” e do “mundo dos homens”, o que confere certo desajuste ao sujeito poético. Nessa busca existencial de si próprio, o exílio espiritual e o ensimesmamento operam como solução para a ausência de harmonia entre o eu e o mundo. Esse desacordo é apresentado no poema “Desejo de regresso”³⁶²:

Deixai-me nascer de novo,
 nunca mais em terra estranha (v.1-2)

O fundamento dessa distância é uma fragmentação, seja ela no exterior (um mundo em frangalhos) ou no interior (um sujeito fraturado). Esse esfacelamento mobiliza uma desarmonia e também uma instabilidade – daí ser rara uma imagem fixa desses elementos que se apresentam em constante modificação. É o sujeito multifacetado em “Autorretrato”³⁶³ (“Se me contemplo/ tantas me vejo”, v.1-2) ou o mundo desvairado em “Guerra”³⁶⁴ (com seu “armar e desarmar de andaimes”, v.28). Na abordagem do “eu”, o enfoque é, em grande parte dos poemas, a contemplação, que parte de um distanciamento do tempo cronológico para uma aproximação do “tempo/ do pensamento” (“Autorretrato”, v.4-5). O movimento de investigação subjetiva pleiteia uma conduta contemplativa e solitária, mobilizando concentração e, se quisermos utilizar o termo da tradição hindu, atenção plena. Em oposição à aparência e à materialidade da exterioridade, a vida interior, isto é, o “eu”, ainda é ocupado por uma essência (mais próxima da alma ou da mente do que do corpo físico) que opera, principalmente, o potencial de criação ou imaginação do indivíduo. Desse modo, esse prisma, além de mobilizar uma relação mais próxima da metafísica, integra-se ao campo metalinguístico

³⁶² MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 49.

³⁶³ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 32-34.

³⁶⁴ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 125.

da produção artística. E, ao aproximar-se desse modo discursivo, existe uma dramatização do sujeito poético na criação de uma autoimagem.

Embora não seja exatamente o mesmo uso, é difícil pensar a mobilização do “eu” na obra de Cecília Meireles sem pensar no paradigma do poeta que reivindica a expressão ou pretende um exílio do mundo empírico, marcante no romantismo e também no simbolismo. O tema é abordado na crônica “Educação dos artistas” por meio da constatação da “grande dificuldade ou mesmo incapacidade completa [dos artistas] de se adaptar à vida comum”³⁶⁵, atitude que ocorre “desde os pálidos tempos do romantismo até agora”³⁶⁶. Essa “incapacidade” responde a uma diferença entre o “eu” e o tempo que habita. A alusão metalinguística transparece essa discrepância, o que produz um obstáculo para a poesia e para o poeta:

Quem me deseja ouvir, nestas paragens,
onde todos somos estrangeiros? (“Contemplação”³⁶⁷, v.17-18)

Essa dissonância é um empecilho na comunicação e na recepção do canto, impedimento que atravança o desejo de interlocução que atravessa a obra de Cecília Meireles. Além disso, o tópico do *locus amoenus* integra esse exílio, pois é a ideia de que a natureza aprazível é um refúgio natural e oferece um espaço livre das mazelas humanas. Essa fuga é simulada no poema “Romantismo”³⁶⁸:

Seremos ainda românticos
– e entraremos na densa mata,
em busca de flores de prata,
em aéreos, invisíveis cânticos. (v.1-4)

Nesse poema, a ida aos “verdes reinos encantados” (v.7) reverbera também a distinção entre concretude e abstração e, na tendência para o segundo, mobiliza o campo do espírito. No artigo “Carta del Brasil”, a escritora demonstra reticência com sua contemporaneidade por uma devoção à matéria e um preterimento do espírito. Assim, em relação a essa oposição, essa obra opõe-se ao movimento recorrente e integra a semântica do desacordo com o mundo. Desse modo, é mantida, também nessa temática, uma oscilação entre distanciamento e proximidade. Esse enimesmamento parece ser um

³⁶⁵ MEIRELES. “Educação dos artistas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1941.

³⁶⁶ MEIRELES. “Educação dos artistas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1941.

³⁶⁷ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 28.

³⁶⁸ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 86.

preito ao indivíduo, não na chave do individualismo ou da profecia, mas da busca de um conhecimento subjetivo. Em *Mar absoluto e outros poemas*, o olhar para si mesmo é revisitado por meio do monólogo interior ou da observação de si enquanto espectador, isto é, cria-se uma projeção externa para se contemplar. Sobre o último ponto, Sophia de Mello Breyner Andresen assinala:

Mas Cecília Meireles fala deste mito de si própria com uma tal exatidão, uma tal distância que o desliga de si, que o coloca em sua frente como um objeto e que finalmente trata o seu subjetivismo duma maneira tão objetiva que tudo se passa como se ela estivesse falando não de si própria, mas sim da essência de todas as coisas.³⁶⁹

A apresentação desse tema não deve ser desassociada das concepções que compreendem o sujeito de modo fragmentado, e não unitário ou completo. É sugestivo notar que, embora haja mesmo uma multiplicidade, há certa coesão na construção desse “eu”, que mais tende a uma retomada e atualização do que à proposição de várias identidades. A navegação do mar absoluto vincula-se a essa tentativa de compreensão existencial, e a viagem oferece o movimento necessário para essa indagação. Por sua disposição, assim como “Mar absoluto” e “Noturno”, “Contemplação”³⁷⁰ fornece uma base para a leitura da obra. O poema opera – por meio de incertezas e negações, abordagem que compõe o campo da isenção – uma posição desinteressada e neutra:

Não acuso. Nem perdoou.
Nada sei. De nada.
Contemplo. (v.1-3)

A posição serena da contemplação deriva da ausência de participação em um tempo primordial, “quando os homens apareceram” (v.4) e “quando as nuvens começaram a existir” (v.60): “eu não estava presente” (v.5, 6, 8, 11). Em “Sugestão”³⁷¹, alguns termos compõem a categoria central da indiferença: “isenta” (v.2 e 22), “sem pergunta” (v.4), “desinteressado” (v.6), “silêncios (v.11). Esse domínio é apresentado ainda no poema “Constância do deserto”³⁷²:

Em praias de indiferença
Navega o meu coração. (v.1-2 e 15-16)

³⁶⁹ ANDRESEN. “A poesia de Cecília Meireles”, p. 37.

³⁷⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 28-30.

³⁷¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 39.

³⁷² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 133.

O desinteresse e a isenção são recursos que atuam nesse “modo sereno” de encarar o “destino” e de olhar os objetos de outro modo, requisitando profundidade, e não apenas a “superfície”. Em “Carta del Brasil”, o tema aparece e, embora o enfoque rechace o apego material, é a isenção que sobressai: “Os ideais de renúncia, de abstenção, desprendimento, quando puderam sobreviver, foram contemplados com olhos de suspeita e desdém”³⁷³. O motivo é o abandono do “espírito” (aquele espírito da formação humanista) devido à devoção à “matéria”. Já em “Contemplação”, é a condição de “estrangeiro”, revelada pelo desajuste e pela distância “dessas paragens”. Além disso, a magia do mundo é também destaque no poema, fato que potencializa a dificuldade do conhecimento, pois, diante desse parâmetro, é mais difícil estipular certezas do “insondável universo!”³⁷⁴:

Já vês que me enteneço e me assusto,
entre as secretas maravilhas. (v.24-25)

Nossas viagens têm cargas ocultas, de desconhecidos vínculos.
Entre o desejo de itinerário, uma lei que nos leva
age invisível e abriga
mais que o itinerário e o desejo. (v.44-47)

As “cargas ocultas” e a “lei” sinalizam o destino, sujeição central, indicando que embora exista desígnio por parte do sujeito, ele é direcionado pelo fado, para cumprir o que havia previsto o “invisível”. A existência da predestinação é vinculada a esse “mundo mágico”, às “secretas maravilhas”, às “cargas ocultas” e ao “invisível”, definidores “destas paragens”: “que faremos, errantes entre as invenções dos deuses?” (v.57). Essa perspectiva é próxima do fascínio que a escritora afirma na crônica “História de uma letra”, na qual aborda a retirada de um dos “l” no sobrenome por uma questão cabalística:

Está claro que creio em tudo isso. Eu justamente creio em tudo. Creio até no contrário disso. A minha faculdade de crer é ilimitada. Não compreendo por que as pessoas creem numas coisas e noutras não. Tudo é crível. Principalmente o incrível. Não estou fazendo paradoxo. A vida é que já é mesma paradoxal, desde que seja vista não apenas pela superfície.³⁷⁵

A visualização desse outro lado da vida, que não está na “superfície”, é perspectiva recorrente nessa obra – tema que pode ser vinculado às recorrentes metáforas ou alusões

³⁷³ Tradução nossa. MEIRELES. “Carta del Brasil”, *Realidad*, 1947.

³⁷⁴ MEIRELES. “Mesa do passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947.

³⁷⁵ MEIRELES. “História de uma letra”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1944.

à visão. É significativo que esse direcionamento do olhar participe daquela “lei” que, mesmo sendo “invisível”, conduz o sujeito. Esse lado oculto e misterioso opõe-se à nitidez e à materialidade das ações do mundo desencantado, que possui ordenações lógicas e racionais. Como contraponto, os parâmetros do “mundo mágico” são distintos e inapreensíveis (construção também presente em poemas como “Irrealidade” ou “Noite no rio”). Esse lado misterioso relaciona-se ainda com o aspecto cambiante (se quisermos, de metamorfose) do “eu”. Na crônica “Passado”, a narradora é multifacetada devido a modificações propiciadas pela passagem do tempo. No primeiro parágrafo, já somos inseridos nesse mundo “ao revés”, o qual revisita o passado para “envelhecer”:

No caminho, mudo de nome e de cara. Envelheço, não para adiante, como todos envelhecemos, mas ao contrário – minha cronologia vai-se fazendo ao revés, no cômputo para antes de Cristo.

Logo no começo, passo a chamar-se Umbelina e, com largas tranças e vestido sério, deixo espairar meus olhos arroxeados pela doce paisagem de Barbacena.³⁷⁶

Deve ser destacado o fato de o primeiro “eu” que encontramos nesse “caminho” ser denominado “Umbelina”. Etimologicamente derivado de *umbra*, o nome poderia ser definido como pequena sombra e vinculado ao tema do duplo. A construção referencial é realizada ao mesmo tempo através da primeira e da segunda pessoa, respectivamente: “Eu, Umbelina” e “passo a chamar-se Umbelina”. Assim, nesse texto, temos acesso ao duplo movimento comentado: o sujeito interpelando-se por meio do monólogo e sendo espectador de si mesmo. A metamorfose prossegue à medida que a narradora avança retrospectivamente no tempo: “Por estas pontes, eu, pálida matrona indignada, desiludida de ouro, saudosa de outros pousos, me renovo em lírica Leonor, mais antiga e mais jovem, tanto é a minha própria confusão labirinto, casulo, nevoeiro.”³⁷⁷ ou “E agora me chamo d. Mécia, e estou a uma janela carunchosa acendendo archotes para a passagem do Morto que a alta lua sabe por onde vem”³⁷⁸. As várias personalidades que ela revisita mesclam fato e ficção, como a alusão a Leonor, Umbelina (em *O Romanceiro da Inconfidência*, a personagem é também invocada e “beija os dedos de Umbelina”³⁷⁹) e Doroteia, em Vila Rica, ou D. Mécia, no contexto do Reino de Portugal. O dado é relevante, pois a narrativa

³⁷⁶ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

³⁷⁷ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

³⁷⁸ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

³⁷⁹ MEIRELES, “Romance LXXXV”, *O romanceiro da Inconfidência*, p. 254.

é epifânica e parte de uma pedra: “o quartzo mostra-me a cidade de Ouro Preto”³⁸⁰. Essa possibilidade é intensificada pelo aspecto geográfico da crônica, que não demonstra apenas uma viagem no tempo, mas também no espaço. A capacidade de trânsito entre temporalidades é a causa dessas transformações, isto é, o tempo (em retrospecto) é o agente da mudança. Além de o movimento ser contrário à progressão do tempo cronológico, a passagem do tempo não segue a duração habitual – é mais veloz:

De tal modo fiquei noutra tempo, noutra corpo, que apenas posso abrir os olhos para ver chegar o bispo, entre damascos e brocados, reluzindo ouro e prata na lenta marcha ritual. E escuto dizer que já o dia seguinte, com a mesma naturalidade com que saberia ser um século antes ou depois.³⁸¹

Há uma quebra na extensão do tempo histórico. A aptidão para “ficar” em outros corpos e períodos, por meio de outros regimes de duração, vivendo outras vidas, é que compõe esse sujeito multifacetado. Esse movimento poderia ser aproximado da capacidade de “outrar-se”, neologismo utilizado por Fernando Pessoa para afirmar que “em prosa é mais difícil de se outrar”³⁸², restrição que, a partir da crônica “Passado”, não pode ser mobilizada na leitura da obra de Cecília.

A abordagem dessa subjetividade desintegrada em *Mar absoluto e outros poemas* interpela duas operações: o embate entre o uno e o múltiplo e o embate do duplo. A partir dessas construções, não há mobilização do sujeito como unidade, mas sim como imagem instável. A subjetividade figura mais como conflito do que como harmonização. Além desse enfoque, o “eu” aparece em poemas metalinguísticos e, nesse caso, é reconhecível não só um esboço de uma poética, mas também a criação de uma imagem de poeta. Nesses tratamentos, é sugestivo que seja destacado um polo negativo: na dificuldade de delimitação do “eu” ou no fracasso da escrita, o propósito é frustrado, e são constatadas mais limitações do que êxito.

Em “Distância”³⁸³, o “eu” é duplicado a partir de uma dramatização:

Quem sou eu, a que está nesta varanda,
em frente deste mar, sob as estrelas,
vendo os vultos andarem? (v.1-3)

³⁸⁰ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

³⁸¹ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

³⁸² PESSOA. *Percurso em prosa*, p. 157.

³⁸³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 50.

O “eu” refere-se tanto à voz do sujeito poético quanto a quem está na varanda. Embora sejam alusões ao mesmo indivíduo, nessa estrofe, ele aparece duplicado, como se fosse um espectador de si mesmo. Assim, o poema apresenta duas perspectivas: uma visualizada a partir da varanda e outra que é superior a ela, o que permite uma apreensão ampla da cena. São duas modulações de altura, acrescidas pela altitude da lua. A descrição do espaço focaliza elementos naturais, “o mar” e “as estrelas”, mas destaca também os “vultos”, que centralizam a estrofe seguinte:

Sabem, acaso, os vultos, quem vão sendo?
Sentem o céu, as águas, quando passam?
Ou não veem, ou não lembram? (v.4-6)

Os “vultos” são o objeto de análise e é sugestivo que eles sejam descritos, assim como o sujeito poético em outros poemas, como algo transitório, indicado pelo uso do gerúndio no verbo “ser”. Aqui, em oposição ao “quem sou eu”, que sugere maior fixidez, o “quem vão sendo” indicia desenvolvimento e instabilidade. Os pressupostos erigidos acerca dos “vultos” utilizam características humanas, a capacidade de racionalização, sensibilidade, visão e memória, o que os aproxima do mundo terreno e afasta do mundo das sombras. Na terceira estrofe, o foco retorna para o “eu”:

Como alguém deste mundo para a lua
dirige os olhos, meditando coisas
e assim no vago mira, (v.7-9)

Enquanto na primeira estrofe, o sujeito poético olhava para “vultos”, aqui ergue e direciona o olhar “para a lua”. A descrição utiliza termos como “meditando” e “vago”, que aludem a certa abstração “deste mundo” e a uma concentração na esfera celeste, representada pelo satélite. A estrofe é representativa de uma parte da poética ceciliana que propõe intenso diálogo entre um estar no mundo (na “varanda”) e uma abstração dele (mira a “lua”) – é uma disposição “aérea”, mas que não apaga a localização física na terra. Além disso, as três primeiras estrofes do poema giram em torno de indagações e, a partir das dúvidas (indiciadas pelo “quem”, “quando”, “como”), é que as hipóteses são construídas. Todavia, há uma assertividade na quarta e na última estrofes que dá seguimento a essa elevação:

– Para este mundo vão meus pensamentos,
tão estrangeiros, tão desapegados,
como se esta varanda fosse a Lua. (v.10-12)

A passagem da terceira para a quarta estrofe é o ponto de inflexão do poema, no qual há transição das hesitações para a afirmação – articulação demonstrada no uso da vírgula antes do travessão. A especificação dos “pensamentos” como “estrangeiros” e “desapegados” integra a abstração, pois ficam em posição de isenção, alheios. Além disso, os pronomes demonstrativos localizam espacialmente a cena, principalmente em “esta varanda” e em “este mar”, pois sugerem uma descrição do espaço em que se insere o sujeito poético. Entretanto, o dêitico em “neste mundo” e “deste mundo” não apenas localiza espacialmente, mas insere o debate entre o mundo sensível e o mundo inteligível – este indicado pela presença atraente da lua e pela contemplação celeste. O “este” / “deste” é o mundo em que a varanda está inserida. Embora o sujeito poético permaneça nesse espaço, ele direciona seu olhar para outro mundo. Nesse sentido, o poema é, então, um duplo movimento de olhar, construído em dois planos distintos: enquanto o “eu” que está na varanda olha para a lua, o “eu” que observa de fora a cena olha para a varanda. O último verso, porém, demonstra uma transfiguração: a varanda transforma-se em lua. Nesse ponto, há mudança nas perspectivas, pois é como se os dois olhares do “eu”, antes dissociados, se cruzassem, por meio do emparelhamento da varanda e da lua. Além disso, é significativo o uso do “como se”, em um tom especulativo, sugerindo a transfiguração, pois essa expressão escancara o caráter ficcional da aproximação, isto é, na empiria, não há aproximação entre varanda e lua, mas o poema simula essa semelhança.

Tanto em “Distância” quanto em “Beira-mar”, o sujeito poético aparece duplicado, consegue se projetar para fora e, assim, interage consigo a partir de outro lugar. Em “Beira-mar”, o sujeito poético é aludido por meio de duas flexões verbais: há um movimento que parte do “Sou moradora das areias” (v.1) até “Deus te proteja, Cecília” (v.14). A abordagem aproxima-se da conhecida proposição de “je est un autre”, de A. Rimbaud: “Pois EU é um outro. Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento; contemplo-o; escuto-o”³⁸⁴. O movimento não é operado na chave da alteridade, mas sim na de um descolamento do “eu” para melhor compreender-se, pois ele testemunha o seu “pensamento” de fora de si.

Em *The poetry of experience*, Robert Langbaum propõe que há uma modulação da poesia romântica que requisita um vínculo cerrado com a experiência. Embora o conceito em sua totalidade não seja fortuito para a análise da obra de Cecília Meireles,

³⁸⁴ RIMBAUD. “Canto de guerra parisiense”, p. 157.

existem duas questões que nos auxiliam a compreender essa poética: a primeira é a particularização vinculada ao destino, visto que a subjetividade é vinculada ao fado, em um percurso que cabe somente a esse indivíduo; a segunda é a presença de uma exploração do eu, geralmente a partir do dialogismo, que mobiliza um conhecimento de si – é o que o crítico denomina como uma “dramatização do eu”³⁸⁵. A perseguição de uma sina, voltando a atenção para o “eu” e não para a exterioridade que compõe o percurso, é um modo de conhecimento reiterado na obra de Cecília Meireles.

Por outro prisma, a morte é também componente central dessa auto-observação. Em “Autorretrato” e “Mulher ao espelho”, o “eu” não é percebido enquanto unidade em razão de motivo específico: a proximidade da morte evidencia sua multiplicidade. O argumento pode ser intensificado com a constatação de que “a hora da morte é muito inspiradora”³⁸⁶. Em “Autorretrato”³⁸⁷, é o “concerto/ com a morte” (v.58-59) o motivo da indagação. Por meio de um embate entre o uno e o múltiplo, o sujeito poético se descreve:

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou eu, no tempo
do pensamento. (v.1-5)

O “contemplo” demonstra uma relação atenta, que se vincula ao “tempo do pensamento”, ambos realizados em introspecção. Essa especificação acrescenta um dado ao título, já que insere uma perspectiva metafísica, distinta do apelo imagético e mais “concreto” de um “autorretrato”. O plural na descrição é mantido na estrofe seguinte:

Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
E é tudo imenso... (v.6-9)

O “desprender” indicia uma libertação, como se o exame atento desatasse “elos”, “alças”, “enredos”, que integram o “tantas” da primeira estrofe e é ainda signo de uma isenção, de um desconectar-se de algo. Esse posicionamento, recorrente na obra, integra-

³⁸⁵ LANGBAUM. *The poetry of experience*, p. 48-52.

³⁸⁶ MEIRELES. “A véspera do livro”, entrevista a Walmir Ayala, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1958.

³⁸⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 32-34.

se à etimologia de absoluto, à isenção de obrigações e à dissolução de pertencimento. É sugestivo que o único verso não finalizado em “o” de todo o poema utilize o termo “enredos” no plural. O recurso não é apenas a manutenção de um paralelismo com o “alças”, pois essa correlação inexistente na estrofe seguinte (“formas” / “desenho” e “falas” / “desejo”). Assim, o duplo sentido do termo é explorado, pois, por um lado, pertence à semântica de “elos” e “alças”, no sentido de emaranhar-se (do latim *rete*, elementos interligados); e, por outro, evoca o significado de acontecimentos, aludindo à estrutura narrativa. Trata-se mesmo de enfatizar, junto ao “tantas”, a pluralidade de composição desse sujeito. Em outros dois poemas do livro, o termo é também utilizado no plural. Em “Retrato obscuro”³⁸⁸, é apontado, na descrição de um indivíduo, a partir do tema do duplo:

Entre pássaros e flores,
é preciso procurar aprender suas mãos:
inclinam-se, giram, passam,
pertencem a outros enredos,
têm ofícios longe da terra. (v.10-14)

Os “outros enredos” são integrados aos “ofícios” com distância da terra, o que pode ser vinculado ao recorrente uso do termo “mundos” na obra, também pluralizado. Por meio de um “Retrato obscuro” e de um “baço espelho” (v.22), no “curto espaço entre o nascimento e a morte” (v.32), é que o sujeito poético e seu duplo são apresentados por meio de um estranhamento, “mesmo quando se parece comigo, fico sem saber se sou eu” (v.43). No outro poema, “Amor-perfeito”³⁸⁹, a flor, tem “enredos” em consonância com sua estrutura: “Ó cinco pétalas, ó enredos/ de sentimentais paraísos” (v.23-24). Nesses dois casos, o enredo é utilizado na acepção de múltiplas narrativas. Em “Autorretrato”, alusão similar permanece na estrofe seguinte:

Formas, desenho
que tive, e esqueço!
Falas, desejo
e movimento
– a que tremendo,
vago segredo
ides, sem medo? (v.10-16)

Enquanto na segunda estrofe os elementos eram conectores, são elementos inteiriços na terceira e, assim, o sujeito poético desvincula-se também de características

³⁸⁸ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 81.

³⁸⁹ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 109.

definidoras. A ligação entre a segunda e a terceira estrofe é sugerida pelas reticências no final da segunda e também por um enquadramento realizado com o verbo ir: no primeiro verso da segunda estrofe, “vou” e, no último verso da terceira estrofe, “ides”. Embora o verbo seja o mesmo, a conjugação sofre alteração, passando da primeira pessoa do singular para a segunda do plural. Esta é operada por um recurso no qual o sujeito poético se vê de fora e, assim, se trata como “outro”. Ademais, os três últimos versos da terceira estrofe são separados com travessão, que indicia tanto uma apostrofação quanto um uso de discurso direto, o que justificaria uma outra voz no poema. Esse artifício de descolamento mobiliza o componente dramático no poema.

O uso de abstenções sugere uma ausência de ação por parte do sujeito poético, que apenas antecipa o “sonho inteiro”, mas não ordena nem governa. A negativa é mantida na estrofe seguinte:

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio
há esforço e gênio
e suave exemplo
de mais silêncio. (v.22-27)

Entretanto, o uso de negação nessa estrofe não simboliza inação, ao contrário, demonstra certa energia e obstinação, uma espécie de resistência. O aspecto dinâmico do poema já havia sido assinalado no gerúndio de “vou desprendendo” (v.6), mas ganha intensidade na sexta estrofe:

Não permaneço.
Cada momento
é meu e alheio.
Meu sangue deixo,
breve e surpreso,
em cada veio
semeado e isento.
Meu campo, afeito
à mão do vento,
é alto e sereno:
AMOR. DESPREZO. (v.28-38)

Todo o trecho sugere movimento. Os termos “breve” e “vento” geram a ideia de fugacidade, pois ambos sugerem passagem efêmera. Além disso, ao mesmo tempo em que a estrofe expõe inconstância, ela insinua certa centralidade do instante, pois, se não há permanência, há tentativa de reter o “momento”: é essa uma espécie de consagração

da eternidade, a retenção de um fugaz momento. Sobre a alusão ao “vento” – e ao “alento” em estrofe seguinte – é significativo assinalar que, na tradição dos Vedas, o vento é o único elemento que propicia uma comunicação entre os planos terreno e celeste. Esse jogo é um preâmbulo para a estrofe seguinte:

Assim compreendo
o meu perfeito
acabamento. (v.39-41)

Somente após a explanação dessa brevidade e desse esquivo é que o sujeito poético afirma “compreender” algo. Enquanto na primeira estrofe ele “não entend[e]”, aqui não há só compreensão, mas uma espécie de resignação. Desse modo, o poema simula o processo de auto observação do “eu”, ao acompanhar o encadeamento desse monólogo. Além disso, é ao assumir a transitoriedade na sua constituição que assinala o “perfeito/ acabamento”, indiciando uma etapa concluída dessa existência. Se o poema é lido como uma sondagem de si pela proximidade da morte, a ideia de um sujeito múltiplo conduzindo-se para a morte e para a unidade tem seu sentido potencializado. O encaminhamento do múltiplo para a unidade é mote no poema “Eu sou trezentos”³⁹⁰, de Mário de Andrade, em chave próxima à utilizada em “Autorretrato”:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal me encontrarei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo. (v.9-13)

A referência ao esquecimento, e assim ao rio *Lete*, alude ao exato momento dessa passagem. É a morte o motivo do “condensa” e do “abrigo”. A leitura de “Autorretrato” mobiliza também essa proximidade com rituais de passagem da vida para a morte, nos quais o banho no Lete representa uma condição para a ascense do mundo eterno, perspectiva que se integra com o uso do “esqueço” (v.10) e com as “sombras” (v.16). Na estrofe seguinte, essa destinação é aclarada:

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego;
e, una, contemplo
o jogo inquieto

³⁹⁰ ANDRADE. *Poesias completas*, vol. 1, p. 295.

em que padeço. (v.42-48)

A estrofe sintetiza o motivo da inquietação do “eu”, pois, por trás dessa busca subjetiva, há um embate entre estruturas de temporalidade. No jogo entre “múltipla” e “una”, ecoa a distinção entre os planos terrestre e celeste, bem como o tempo cronológico e o tempo cíclico. Além disso, é o ponto em que é sugerido certo contato com a teoria platônica e é uma alusão a dois planos: o sensível e o inteligível. É significativo que sejam invertidos os termos, já que a unidade se associa à estrutura celeste e à multiplicidade da estrutura terrena. Assim, por meio de um quiasma, é como se houvesse um descolamento, no plano sensível, para que “múltipla” enfrente o “mundo eterno”; e na ascensão do plano inteligível, “una” enfrente o “jogo inquieto” terreno. O uso do termo “deus supremo” (v.56) – termo importante não só em Platão, mas em toda a tradição neoplatônica – indica, novamente, aquela “lei” que nos rege. Nessa estrofe, em oposição às outras, os dois movimentos são concomitantes, os dois estados coexistem, o “tantas” (v.2) não se refere apenas a um indivíduo multifacetado, mas a um “eu” que se alterna entre uno e múltiplo. A oscilação entre o eterno e o efêmero já havia sido sugerida na tese apresentada em 1929, *O espírito vitorioso*:

Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuímos em nós o gosto profundo e absoluto da outra.³⁹¹

O deslocamento entre a “aparência transitória” e a “inviolável eternidade” é o movimento desejado, pois, somente assim, apreenderia em “absoluto” as duas estruturas. É importante destacar que, em cotejo com o poema “Distância”, o mundo sensível e o inteligível pertencem a esferas diferentes, isto é, são estruturados por formas distintas. Essa diferença ocasiona a distinção temporal: no mundo sublunar, o tempo é linear, enquanto, no mundo supralunar, é movimento cíclico e eterno, ou seja, o início e o fim coincidem. Desse modo, a instabilidade do sujeito poético é acrescida da oscilação entre dois mundos, o terreno e o eterno, motivo do “jogo inquieto” no qual o sujeito está inserido.

³⁹¹ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 10-11.

Por fim, em “Autorretrato”, a repetição do termo *contemplo*, já utilizado no primeiro verso do poema, reitera a condição do sujeito poético de espectador de si mesmo. Na estrofe seguinte, o gerúndio mantém o aspecto movente do sujeito:

E recupero
o meu alento
e assim vou sendo. (v.49-51)

O “recupero” reaquista os verbos “venço” e “padeço”, ao sugerir uma retomada de energia junto ao termo “alento”, que alude à respiração e vincula-se ao fôlego. Além disso, em sentido figurado, é utilizado, como eufemismo da morte, “o último alento”, expressão central no *Bhagavad Gita* e no *Upanishad*, ao indicar seu destaque na composição do indivíduo:

O vento, que é alento, é imortal,
Já este corpo acaba só em cinzas.
OM!³⁹²

O “alento” é a forma que permanece e permite que exista, no sujeito, um vínculo entre os dois mundos. Além disso, o processo de conhecer o “eu” é um preâmbulo para a possibilidade de ascese do indivíduo. Desse modo, é repetidamente assinalada a importância da compreensão do “si interior”, que contempla estágios do “ser”, “sendo” e “não ser”. O foco é, então, o processo inconstante do sujeito, e não sua conservação ou seu arremate.

No poema “Mudo-me breve”, a proposição é similar: “ver o que sou e não sou, no que estou sendo” (v.10)³⁹³, isto é, no interlúdio entre os dois estados. Em “Autorretrato”, o gerúndio do verbo ser sugere o movimento contínuo, coadunado com o “não permaneço” (v.28), concedendo importância a esse estágio inacabado. Além disso, a construção “vou sendo” é similar a “vou desprendendo” (v.6) e estabelece uma outra moldura ao poema, pois, entre a segunda e a sétima estrofe, acompanhamos, por uma espécie de solilóquio, a sondagem do “eu”, até que, na oitava estrofe, a “morte” explicitamente solapa essa busca:

Ah, como dentro
de um prisioneiro

³⁹² *Upanishad*, p. 285.

³⁹³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 143.

há espaço e jeito
 para esse apego
 a um deus supremo,
 e o acerbo intento
 do seu concerto
 com a morte, o erro... (v.52-59)

Assim, o “eu” encaminha-se para seu fado: o “concerto/ com a morte”. Nessa estrofe, há um primeiro encerramento do poema, ao constatar o fim da vida terrena. A estrofe subsequente (e última) possibilita também um outro arremate, que ocorre de modo distinto:

(Voltas do tempo
 – sabido e aceito –
 do seu desterro...) (v.60-62)

Em primeiro lugar, esse trecho desloca-se pelo uso dos parênteses, um recuo em relação ao restante do texto. Em segundo, e intensificando essa distinção, há uma mudança de enfoque, pois o sujeito poético não é mais, explicitamente, o eixo, e sim o tempo. Há um paralelo entre a estrutura desses últimos versos e o final de “Minha sombra”³⁹⁴:

que assim te deixe
 – ó companheira, –
 sem companhia!... (v.34-36)

Em ambos os casos, a concepção assinala a morte. Entretanto, em “Autorretrato”, o “voltas do tempo”, agente da ação, integra-se ao aspecto circular do “o”, que finaliza praticamente todos os versos do poema, um indício do tempo cíclico e também eterno. Além disso, o “desterro” permite alusão à terra e ao plano terrestre (ou mundo sensível), e não somente ao significado mais recorrente, o exílio da pátria – é um afastamento do mundo terreno (em oposição ao “mundo eterno”, v.44).

Enquanto em “Autorretrato”, a multiplicidade é consequência de uma subjetividade múltipla, em “Compromisso”³⁹⁵, a constatação de multiplicidade é fruto de um relacionamento com o outro ou com o “bando” (v.50):

Esta sou eu – a inúmera.
 Que tem de ser pagã como as árvores

³⁹⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 41.

³⁹⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 37-38.

e, como um druida, mística. (v.29-31)

Essa declaração, se somada ao “secular compromisso” (v.1) e “sobrenatural obrigação” (v.4) que abriga os opostos (“pagã” e “druida”, “vivo por homens e mulheres”, “gente do mar e da terra”), tem como objetivo central o “vive por nós!” (v.14):

querem, em mim, suas mãos
o inconseguido. (v.7-8)

O termo “mãos”, sem perder a acepção metalinguística, alude a um sentido mais geral: as mãos como membros que realizam ações. A existência desse ímpeto dos “antepassados” (v.6) é que incita devoção:

Conduzo meu povo
e a ele me entrego.
E assim nos correspondemos. (v.41-43)

O uso do possessivo indica o pertencimento e a fusão a esse “povo”. De certo modo, esse poema não assimila a denominada “crise da tradição” (bem como grande parte da obra da autora). Pelo contrário, ele revisita a tradição e se associa a ela, é esse o “bando sonâmbulo” que acompanha o sujeito poético. Entretanto, mesmo entrelaçado aos outros, a função é solitária, algo próximo do que Jorge de Lima identificou em Valéry como uma “solidão habitada”. Assim, o jugo é introvertido:

Sou minha assembleia,
noite e dia, lucidamente. (v.39-40)

O “eu” são muitos “eus” seccionados, especificado aqui com o termo “assembleia”, que denota reunião de indivíduos, mas que ganham unidade no sujeito poético: é esse o seu “compromisso”.

Nos poemas que realizam essa auto indagação, é comum a criação de uma imagem – concreta ou abstrata – desse “eu”. Tanto “Autorretrato” quanto “Retrato obscuro” aludem explicitamente a essa composição, quase sempre imagética, que visa a reprodução de algo. A crônica “Nazaré”, ao abordar o trabalho de Arpad Szènes, confere ao pintor dois tipos de retratos: os “retratos absolutos, que nem uma pestana, nem um fio de barba escapa. Mas isso é com as pessoas simples, que não vão além de barbas e pestanas” e o “retrato poético”:

Disse-me um dia: “O seu olho direito parece uma árvore; e, o esquerdo, uma sardinha: espere um pouquinho, que eu vou pintar o vento na árvore!” Está claro que, depois, ninguém me reconhece. Mas este não é um retrato para carteira profissional, essas maravilhas em que todos temos cara de assassinos. Não, este é um retrato poético. E como é bom sentir-se a gente desde já misturada à terra, ao mar, ao vento, aonde irá ter, um dia, inevitavelmente!³⁹⁶

A diferença entre o “retrato absoluto” e o “retrato poético” ecoa a oposição entre superfície e interioridade, ou aparência e essência. A preferência pelo “transmundo” é acentuada, se o trecho é cotejado com a conhecida abertura da *Arte poética*, de Horácio:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobrilos de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?³⁹⁷

O comentário realizado sobre os quadros de Szênes poderia ser dito também sobre a obra de Cecília Meireles, pois é clara uma predileção pelo “retrato poético”, tendente mais a uma elaboração abstrata do que a mera reprodução – perspectiva que se apresenta em diversos poemas e crônicas, na construção de “retratos”, “desenhos”, “imagens”, “espelhos” e “reflexos”.

Em “Mulher ao espelho”³⁹⁸, é apresentado um incômodo diante do espelho e, por um prisma distinto, a variedade é também constatada. O poema é composto por uma inflexão agressiva e enérgica (pouco comum à poética cecilianiana), no qual a “mulher morta” (v.4) realiza um retrospecto de suas várias facetas ao longo da vida. É sugestivo que, embora o espelho integre o tema do duplo, aqui ele apareça aludindo à multiplicidade. Se cotejado com outros poemas que parecem sugerir o momento imediatamente anterior à morte, é relevante a escolha de um defunto poeta, pois esse recurso amplia as possibilidades de desaprovação, mais cerceadas em vida. O poema expõe uma vida em farsa, com “cor fingida” (v.9), seguindo “a moda” (v.14). A partir dessa ausência de identificação e da constatação da vida ilusória terrena, o reflexo do espelho transforma-se em tormento:

Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho. (v.23-24)

³⁹⁶ MEIRELES. “Nazaré”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1943.

³⁹⁷ HORÁCIO. *Arte poética*, p. 55.

³⁹⁸ Todas as referências encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 116.

Em vida, o encargo sofrido é sintetizado pela afirmação: “serei como queira/ a moda” e, de modo indiferente, foi “esta ou aquela” (v.1). Assim, o sujeito transforma-se em seu próprio fardo. O jogo entre unidade e multiplicidade surge quando, após a morte, a mulher é reduzida à categoria de “morta”, transformada, por meio do nivelamento com os outros, em “pele e caveira” (v.15). Essa condição, além de equiparar os indivíduos, retira, de certo modo, a subjetividade – e eles tornam-se mais semelhantes do que diferentes.

Embora o poema sugestione uma questão com tonalidade social – qual seja, a construção e a representação da imagem das mulheres, e mais especificamente o enquadramento dessas mulheres (nos exemplos “Margarida e Beatriz” ou “Maria e Madalena”) –, é difícil afirmar, principalmente pelo recorrente uso do espelho na obra do poeta, que é um poema engajado, como assinala Darlene J. Sadlier³⁹⁹. O ponto central do poema não é uma crítica a normas sociais (embora a questão não esteja distante do horizonte do texto), mas sim a fragilidade do indivíduo em relação a sua identidade. A frustração é intensificada, se recorrermos à distinção entre a ilusão da vida terrena e a verdade da vida eterna, entre o estar “dilacerado” (v.17) e “falará com Deus” (v.20).

Na crônica “Espelhos”, a imagem refletida é também tema. A cena inicial apresenta crianças que observam seus reflexos em um lago, disposição que remete à mitologia existente em torno de Narciso, que “sorrias para a água”⁴⁰⁰:

As crianças debruçavam-se no lago, – e paravam de conversar. Tudo estava lá dentro: árvores, pássaros, nuvens e os passantes, com o seu destino. Pena que às vezes soprava alguma brisa, pousava algum inseto, caía alguma folha: então, a transparência começava a oscilar, e as crianças viam seu próprio rosto desmanchado em reflexos moles, que iam serenando pouco a pouco, e voltavam a ajustar o seu contorno. Alguma dizia: “Chi! Minha cara está derretendo!” – mas aquilo era um espetáculo sério, – e as crianças se sentiam desconsideradas quando alguma falava assim. As crianças, em torno do lago, tomavam lições do infinito.⁴⁰¹

O episódio corriqueiro do encontro com as águas propiciava “lições do infinito”. A apresentação remonta a uma brincadeira comum entre crianças e que, na crônica,

³⁹⁹ SADLIER. *Cecília Meireles & João Alphonsus*, p. 19-22.

⁴⁰⁰ MEIRELES. “Epigrama”, *Vaga música in Poesia completa*, vol. 1, p. 398.

⁴⁰¹ MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

transforma-se em “espetáculo sério”. Embora o texto seja iniciado por uma descrição concreta, rapidamente transforma-se em uma meditação metafísica:

E, embora nenhuma falasse nisso, todas perguntavam a esses olhos miraculosamente líquidos e curvos: “Como é que podemos aparecer assim?” E ainda pensavam: “Se nós nos vemos como estamos vendo, como estaremos sendo vistas pelos olhos que nos veem?”⁴⁰²

O monólogo hipotético das crianças levaria em consideração não apenas o modo como elas estavam se vendo, mas como os outros as enxergavam, motivado pela distorção das águas instáveis. O comentário é bastante sutil, pois é construído como uma descoberta inocente da infância, mas carrega, no pano de fundo, não só um tema caro à escritora, mas uma consideração densa sobre identidade e alteridade. Além disso, a brincadeira enigmática tem um fim marcado, “a noite comia tudo: o mundo, o lago, as crianças”⁴⁰³. O fim da luz natural provoca a entrada no ambiente interno, munido de luz artificial e de outros reflexos, nos espelhos, nas pratarias – e, até mesmo, “miravam-se nos olhos umas das outras”⁴⁰⁴. O aspecto transcendente é gerado também pela imagem no espelho:

E quando, submersa no seu espelho, alguma das crianças remotamente pensa “EU” – seu pensamento é um balbucio... Não há nenhum ponto de referência. Giram os espelhos, no seu recuado sonho, como páginas de livro. Não há duas figuras semelhantes, não há duas palavras que concordem, não há nenhum olho que esteja vendo e não há nenhuma luz que ilumine exatamente.⁴⁰⁵

O “EU” é “balbucio” sem “referência”, sem parâmetros definíveis. A operação aqui não apresenta apenas a virtualidade da imagem do espelho, mas a própria virtualidade da subjetividade, isto é, a existência como possibilidade e construção, mas inexistente *per se*, pois é difícil fixar a essência. Assim, o “giro” dos espelhos não deixa de ser também um giro dos indivíduos compelidos a encarar o “EU”.

Em “Espelhos”, a perspectiva temporal é central, pois, para além da transformação do indivíduo no curso do tempo, é constatada a ausência da capacidade de retenção de imagens do espelho:

Nenhum espelho tem memória: – e todos aqueles por onde alguma vez passaram – de novo se esvaziaram de suas figuras, e pressurosos refletiram outros passantes, logo apagados numa vertiginosa sucessão.

⁴⁰² MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

⁴⁰³ MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

⁴⁰⁴ MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

⁴⁰⁵ MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

Assim, os fregueses dos antiquários veem apenas cristais e molduras douradas de sol, os dentes translúcidos, a polpa vermelha dos risos de um século. Na lâmina transparente não há um vestígio de seda, um ângulo da perspectiva de salas, um ritmo de passo, uma pálpebra, um cílio. Todos os outros espelhos densos, opacos, foscos, diluem como os de cristal, suas visões, – porque o movimento do mundo é apenas um estremecer de sombras.⁴⁰⁶

A fugacidade do tempo é também operada nesse objeto que nada retém, visto que não possui “memória” nem “vestígio”. A multiplicidade, a partir da existência de múltiplas temporalidades, é apresentada em “Trânsito”⁴⁰⁷:

Tal qual me vês
há séculos em mim:
números, nomes, o lugar dos mundos
e o poder do sem fim. (v.1-4)

A proposição não é distante da crônica “Passado”, na qual o sujeito é habitado por “séculos”. Assim, é como se o início e o fim demarcados pelo tempo cronológico não o atingissem. O progresso histórico e o fim dos tempos não o acometem, já que, de certo modo, o sujeito retém outra duração do tempo. Na segunda estrofe, é sugerido um componente não explicitado pelo poema, como se existisse uma pergunta do tu que já havia aparecido em “me vês”:

Inútil perguntar
Por palavras que disse:
Histórias vãs de circunstância,
coisas de desespero ou de meiguice. (v.5-8)

Em oposição ao “sem fim” (v.4) e ao “mais além” (v13), essa estrofe delimita questões que participam de outra estrutura de mundo, a “circunstância”. Essa alusão inferioriza a disposição factual, ao rés do chão, compreendendo apenas “histórias vãs”. Esse rechaço permanece na estrofe seguinte:

(Mísera concessão,
no trajeto que faço:
postal de viagem, endereço efêmero,
álibi para a sombra de meu passo...) (v.9-12)

O componente circunstancial é um desvio, apenas uma “concessão” que produz “endereço efêmero” (v.11). A alusão ao “postal de viagem” sugere um recorte, é um *take*,

⁴⁰⁶ MEIRELES. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.

⁴⁰⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 138.

uma captura específica de um instante. Ao demonstrar juízo de valor, nessa estrofe, é esclarecido, por meio de uma negação, o caminho principal: é algo que não segue a estrutura de “circunstância” ou efemeridade do mundo terreno. Além disso, é significativo que essa curta passagem seja compreendida como “álibi”, pois transforma-se em uma prova de permanência naquele espaço. É um sujeito em “trânsito” que realiza uma “concessão” à vanidade terrena, mas que obedece a eternidade:

Começo mais além:
 onde tudo isso acaba, e é solidão.
 Onde se abraçam terra e céu, caladamente,
 e nada mais precisa de explicação. (v.13-16)

O pronome “isso” é uma referência a essa estrutura mundana – a “circunstância”, “o endereço efêmero”. O espaço a que pertence o sujeito poético é distante, o além mundo, onde age o “poder do sem fim”. O termo “explicação” é central, pois, de certo modo, o poema é composto por justificativas – o que é sugerido graficamente pelos dois pontos. Todas as estrofes são explicações, como se o texto encenasse um gesto que não é necessário no espaço a que pertence o sujeito poético. Desse modo, há um direcionamento do polo receptor do poema: esse “tu” com quem o sujeito poético dialoga pertence a um regime terreno e, por isso, ainda insiste na necessidade de explicações.

Mais uma vez, o tempo é o agente da mudança e é o motivo da terceira estrofe de “Canção”⁴⁰⁸:

Da virtude de estar quieta
 compondo o meu movimento.
 Por indireta e direta,
 perturbo estrelas e vento.
 Sou a passagem da seta
 e a seta, – em cada momento. (v.13-18)

A “passagem da seta” e “a seta, – em cada momento” são dois parâmetros distintos: o primeiro é o escoamento do tempo, isto é, um constante “movimento”; o segundo confere destaque ao instante, pois a “cada momento” é possível delinear uma imagem fixa, “quieta”. A construção merece dois apontamentos. O primeiro é o paradoxo de Zenão, que se refere ao movimento e utiliza como argumento a imagem da flecha (ou seta) para tentar comprovar que, na existência de pontos infinitos, a flecha estaria, no instante, parada. A consequência é que a fixidez da seta impediria a existência do

⁴⁰⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 142

movimento. Essa teoria é retomada em um poema já aludido de Valéry, “Le Cimetière Marin”⁴⁰⁹:

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
M'as tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole et ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!

A flecha transforma-se em “flecha alada” e seu curso ganha explicitamente altura, entre o “voar” e o “não voar”, movimento não distante de “Canção”, poema no qual o sujeito poético “perturb[a] estrelas” (v.16). O segundo apontamento é um soneto de Góngora, “De la brevedad engañosa de la vida”⁴¹⁰: é a “seta veloz” a imagem da efemeridade do tempo explicitada na última estrofe, ou seja, o símbolo da passagem do tempo. Assim, em “Canção”, a metáfora da seta como definidora do sujeito poético mobiliza referências que abordam a relação do objeto com seu movimento, seja ele destacado como “instante” ou como corrosão do tempo.

Por fim, cabe mencionar alguns poemas em que o “eu” e a elaboração poética são centrais. Em “Sugestão”, a alusão à cigarra mobiliza um campo metalinguístico pela aproximação do seu canto às musas. Platão, em *Fedro*, apresenta o vínculo:

Conforme se narra, essas cigarras eram outrora seres humanos, isto antes do nascimento das Musas. Por ocasião do nascimento destas e com o surgimento da canção, alguns desses seres humanos foram tão tomados pelo prazer de cantar que se entregaram a tal ponto a um cantar reiterado e incessante que se esqueceram de se alimentar e beber, com o que finalmente acabaram perecendo sem se dar conta disso. São eles a origem da raça das cigarras que surgiu mais tarde, tendo elas herdado esse dom das Musas, ou seja, desde que nascem não necessitam de sustento, cantando continuamente sem alimento ou bebida, até morrerem, nesta oportunidade se dirigindo às Musas e comunicando quem honra cada uma delas sobre a Terra.⁴¹¹

Nessa descrição, a cigarra, como a musa, participa de certa isenção em relação ao mundo, preocupando-se apenas em cantar. O encaminhamento dessa ação é a morte. Em “Sugestão”⁴¹², a atitude admoestada – “sede assim” – encontra exemplaridade nas ações dos animais que se encaminham para a destruição, com uma disposição isenta:

À cigarra, queimando-se em música,

⁴⁰⁹ VALÉRY, *Le Cimetière marin*, p. 30. “Zenão, cruel Zenão, estátua e estrada/ Me perfuraste com a seta alada/ Que vibra e corta o espaço sem voar? / O som me faz nascer e a flecha me mata!”, p. 31.

⁴¹⁰ GÓNGORA. *Poesía*, p. 101.

⁴¹¹ PLATÃO. *Fedro*, p. 77, 259c.

⁴¹² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 39.

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
 serena, isenta, fiel. (v.16-22)

Procedimento semelhante ocorre em “Transformações”⁴¹³:

Folha sou de galho
 Onde uma cigarra,
 Nutrida de orvalho,

rasgou sua vida
 em música – ao vento –
 desaparecida... (v.5-9)

Os verbos “queimando-se” (“Sugestão”, v.17) e “rasgou” (“Transformações”, v.7), ambos complementados pela expressão “em música”, referenciam essa autocondução para a aniquilação, expondo a contradição da necessidade do canto e de sua mortalidade.

A referência ao cantar alude a certa construção da imagem do poeta – o poema, ao abordar o canto, aborda, ainda que implicitamente, quem o canta. Em “Evidência”, destaca-se⁴¹⁴:

Nunca mais cantaremos
 com o antigo vigor:
 o entusiasmo era inútil,
 e desnecessário o amor. (v.1-4)

Nesse poema, o canto é obstruído, mais especificamente impossibilitado por alguma característica do presente. Essa limitação é também comparada a elementos instáveis da natureza:

O coração é vaga nuvem.
 E vaga areia, a voz. (v.15-16).

O caráter titubeante em “vaga” assimila-se à inconstância da “nuvem” e da “areia” – esta de composição movediça aproximada da “voz” – e delinea a instabilidade do canto,

⁴¹³ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 92.

⁴¹⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 136.

construção que faz lembrar o título do livro anterior, *Vaga música*. O temário do canto junto à proposição do “entusiasmo” é apresentado também em “Viola”⁴¹⁵:

Minha cantiga servia
para dizer coisas densas
que apenas eu mesma ouvia.

Foi a palavra quebrada
por muito encontro guerreiro:
ferozes golpes de espada
na tênue virtude alada
de um coração prisioneiro.

Cantar não adianta nada. (v.1-9)

Nos dois poemas, o fazer poético é abordado por meio de uma perspectiva temporal: no passado, algum canto era possível, já no presente “nunca mais cantaremos” ou “foi a palavra quebrada”. É sugestivo que uma atmosfera de violência se apresente em ambos os textos – em “Evidência”: o “vigor” (v.2), “o entusiasmo” (v.4) e “os companheiros nestes muros” (v.11) e, em “Viola”, o “guerreiro” (v.5), os “ferozes golpes de espada” (v.6) e o “prisioneiro” (v.8). Essa insinuação é intensificada a partir do cotejo com outros poemas da obra que trazem a guerra como mote e demonstram o desequilíbrio instaurado pelo “vigor” ou pela “espada”. O período de produção da obra é designado como “triste, caduco e indigente” e, aos que não veem benefícios na bomba atômica, permanece o desacordo: “a nós, tristes habitantes de fronteira um pouco atrasados para alcançarmos o horizonte”⁴¹⁶. Desse modo, a violência pungente é um dos fatores que obliteram, no presente, a possibilidade do canto. Como consequência, a autoimagem do poeta é abordada a partir de certa inadequação: aparece, nesses casos, destoadada de seu contemporâneo: “o mundo está todo desarrumado. Será possível que não se veja?”⁴¹⁷. A proposição da inutilidade do canto é oriunda da dificuldade de comunicação, mais especificamente da recepção – “apenas eu mesma ouvia”. A recusa em cantar é o descompasso entre os poetas e os outros ou um atrito entre o poeta e a contemporaneidade hostil, constatado no limitado alcance comunicativo da poesia. O desacerto se agrava quando retomamos uma perspectiva constante nos textos de Cecília Meireles: “A arte não

⁴¹⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 128.

⁴¹⁶ MEIRELES. “[Ainda sobre a bomba atômica]”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1945.

⁴¹⁷ MEIRELES. “Dia a dia” (II), *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1945.

é um luxo: é uma forma de comunicação”⁴¹⁸. Assim, diante de um mundo esfaçalhado e de um impossível apaziguamento, o sujeito e o canto também se esfacelam⁴¹⁹.

No poema “Inibição”⁴²⁰, “a voz proibida” é detida por uma causa distinta e associa-se mais a uma questão da tradição literária do que a dados empíricos:

Vou cantar uma cantiga
vou cantar – e me detenho:
porque sempre alguma coisa
minha voz está prendendo.

Pergunto à secreta Música
porque falha o meu desejo
porque a voz é proibida
ao gosto do meu intento. (v.1-8)

Os termos “detenho” (v.2), “prendendo” (v.4), “falha” (v.6) e “proibida” (v.7) compõem a semântica do impedimento. Há “desejo” (v.6) e “intento” (v.8), mas algo impossibilita a concretização, inviabilidade já demonstrada pelo travessão no segundo verso, que cumpre, junto ao “e”, função adversativa. Enquanto a primeira estrofe expõe o problema, as duas seguintes explicam o motivo. O movimento lembra certo discurso de modéstia do poeta ao iniciar a obra, uma desculpa pelos versos, porém, aqui, é acrescido de uma inflexão lastimosa pela posição passiva da “inibição” da *poesis*. Em diálogo estabelecido com a “secreta Música” (v.5), o sujeito poético acata a impossibilidade:

E em perguntar me resigno,
Me submeto e me convenço.
Será tardia, a cantiga?
Ou ainda não será tempo... (v.9-12)

A conformação (em oposição à assertividade do primeiro verso “Vou cantar”) é acentuada pelo questionamento temporal, ou seja, a hesitação é integrada a um possível anacronismo, na possibilidade de o poema pertencer ao passado ou ao futuro, mas não a este tempo. Assim, a “inibição” do sujeito poético é um descompasso com algo exterior: há predisposição interna para cantar, mas “alguma coisa” (v.3), de fora, impede. Em relação a essa questão, é importante assinalar a regularidade formal do texto, os quartetos compostos por redondilha maior, com ritmo toante, apresentam um modo específico de

⁴¹⁸ MEIRELES. “Rumo: Sul”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁴¹⁹ Vagner Camilo constata movimento similar nas obras contemporâneas de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Ver *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, p. 409.

⁴²⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 98.

composição de cantigas, por vezes rechaçado em detrimento de uma maior liberdade formal, menos circunscrita a modelos previamente estabelecidos. É significativo que, no poema, circula uma ideia bem próxima da poesia como expressão: manifesto na semântica do “desejo” e do “intento” como referentes ao trabalho poético (próximo daquelas metáforas da expressividade de que nos fala M. H. Abrams)⁴²¹ e também no uso dos termos “cantiga” e “voz” como sinônimos (em um esquema paralelístico espelhado: “cantiga”, “voz”, “Música”, “voz” e “cantiga”). A *poesis*, como se vê, ocorre, mas algo a impede de ser projetada para o exterior, fato que, se atrelado aos poemas anteriores, recai sobre a dificuldade de comunicação.

Em “Voz do profeta exilado”⁴²², o penúltimo poema da primeira seção de *Mar absoluto* – poema que realiza certa recapitulação ou fixação da obra –, existe um tom de encerramento bem próximo a “Périplo”. Desde o primeiro verso, é enunciado o caráter dialógico, visto que há um tu com o qual o sujeito poético interage. O percurso solitário – mas, ainda sim, habitado – é central, oscilando entre “solidão” (v.8) e “gentes perdidas” (v.13). Destaca-se a quinta estrofe:

Em que outros países, de que estranhos
mundos, alguém espera pela
minha voz, salva de martírios,
condutora da tua Estrela? (v.16-20)

A “voz” do sujeito poético encontraria recepção em “outros países” e em “estranhos mundos” – por negação, não neste país nem neste mundo. A constatação interliga-se a “Contemplação”⁴²³. Em ambos os poemas, constrói-se uma hesitação – se “alguém espera” ou “quem me deseja ouvir” – e o interlocutor não se encontra “aqui”. A disposição dos textos em polos opostos da obra produz um efeito de desenvolvimento desse desacerto com este mundo. Assim, junto à autoindagação, a abordagem metalinguística constata cisão entre o eu e mundo. O conflito entre tempo e eternidade, além de ser identificado no próprio sujeito, é também operado no tópico do canto, seja por haver uma desarmonia com este tempo ou em razão de a permanência do poema permitir a sobrevivência e o vínculo entre os séculos.

⁴²¹ Ver ABRAMS. “Analogias entre arte e mente” in *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*.

⁴²² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 149. O poema é dedicado a Haydée de Meunier, poeta com quem Cecília Meireles correspondeu e manteve proximidade, ao lado de Gabriela Mistral.

⁴²³ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 28-30.

2.3 Éramos duplos, éramos tríplices, éramos trêmulos

A sombra e a lua companheiras casuais

Li Po

Saiba que os poetas como os cegos
podem ver na escuridão

Chico Buarque

Para o título de seu último livro, Cecília Meireles recorre a um arcaísmo, *Solombra*, termo do qual derivou “sombra”. A obra é publicada em 1963 e, um ano depois, em uma entrevista a Pedro Bloch, a escritora afirma: “O que me fascina é a palavra que descubro, uma palavra antiga abandonada e que já pertenceu a tanta gente que a viveu e sofreu!”⁴²⁴. A imagem da sombra é elemento importante desde as publicações iniciais: aparece, de certo modo, no título de seu primeiro livro *Espectros*, no poema publicado no número 1 da revista *Festa* – e ainda é o título de um poema publicado no número 10 da mesma revista. Além disso, na década de 1940, Cecília escreve textos dramáticos, que permanecem até hoje inéditos, como é o caso de *O jogo das sombras*⁴²⁵, escrito em 1947. Sobre esse texto, a escritora assinala: “Assim, minha primeira peça, ‘O jogo das sombras’, tem poucas personagens. As figuras estão falando ao mundo que passa, projetado em sombra”⁴²⁶. Dessa forma, é apresentado o mundo por meio da projeção de suas sombras.

No recorte realizado neste trabalho, a sombra costuma ser apresentada, sobretudo, por meio de três elaborações: a primeira é a relação entre o indivíduo e sua sombra, a segunda é o vínculo entre a existência de ambos e a passagem do tempo e a terceira é o imaginário relacionado ao par opositor escuridão e luz. Nos três casos, o tópico é aproximado da visão: é por meio do olhar e de suas possibilidades de vislumbre e de cegueira que as sombras se manifestam. Em relação a essa questão, é significativo ressaltar que a sombra/ névoa/ vulto são também utilizados como metáfora para a relação entre os historiadores ou os contemporâneos com seu tempo: o contemporâneo olha e vê o presente enevado⁴²⁷.

Em *Solombra*, o tema central é “o tempo que destrói o próprio tempo”⁴²⁸. É a partir desse decurso ruinoso e irrefreado, alicerçado na fugacidade inevitável do tempo,

⁴²⁴ “Entrevista a Pedro Bloch”, *Revista Manchete*, 1964.

⁴²⁵ O texto é também citado apenas como *Sombras*. GOUVÊA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 97.

⁴²⁶ “Cecília Meireles”, *Revista da semana*, Rio de Janeiro, 1947.

⁴²⁷ KOSELLECK. “‘História’ como conceito mestre moderno” in *O conceito de História*, p. 196.

⁴²⁸ HANSEN. “Solombra ou a sombra que cai sobre o eu” in *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 39.

que é apresentado o jogo entre luz e sombra – e é também a partir dessa variação que vemos o tempo passar. O deslocamento da sombra é uma decorrência da variação na posição da luz e, em alguns casos, é a variação da luz solar e da lunar que indica a passagem do dia. É esse sistema que, durante séculos, permitiu o funcionamento e a utilidade do relógio de sol. O assunto é abordado por Drummond, na crônica “O relógio de sol e de nuvens”, em *Contos plausíveis*. O objeto é apresentado como um contraponto ao relógio de pulso e é assim definido:

Ter relógio de sol em casa é ter uma máquina antiga, que nos aproxima dos chineses e egípcios e nos confere dignidade intemporal. Sentimos fisicamente a presença do tempo pelo fugir das sombras, e assimilamos o magno sentido da sombra, que é um estado de criação anterior à luz, e, portanto, à vida. Previvemos a aventura humana ao sentir que tudo se resume em jogo de luz e sombra, sobre a pedra indiferente, que, mesmo dominada, nos domina.⁴²⁹

O relógio é um ícone do horário definido. Contudo, o relógio de sol, no conto, consegue simbolizar a atemporalidade, ao permitir a aproximação do narrador a um passado distante e um modo “intemporal” de observação da passagem do dia. Na crônica “Influenza”, de Cecília Meireles, publicada em 1944, “o mundo vira-se de cabeça para baixo”⁴³⁰ por conta do nariz que está de “férias” e, devido a essa indisposição, surge a seguinte imagem:

E aparece uma pedra, com a sua sombra. Mas em seguida já não é mais uma, apenas, como a do Carlos Drummond: são muitas, todas a seguir, todas com sua sombra projetada cuidadosamente com a minúcia de um desenho técnico e a sugestão de um quadro genial. (Mas por que não me aparecem palavras em lugar de figuras, se eu não sou pintor e não posso aproveitar nada disso?)⁴³¹

O comentário de Cecília refere-se ao caráter inerente da sombra e ao apelo visual “cuidadoso” na reprodução. É significativo que a sombra em si é informe (de certo modo, como o mar), isto é, depende de um objeto para adquirir um formato – é a “sombra que acompanha o dia e bebe todas as formas”⁴³². O comentário relaciona-se com o tópico “*ut pictura poeisis*” presente na *Arte poética* de Horácio, ao apresentar uma analogia entre os dois campos, principalmente, no que se refere ao modo de concepção das duas artes. Fato

⁴²⁹ ANDRADE. *Contos plausíveis*, p. 134.

⁴³⁰ MEIRELES. “Influenza”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1944.

⁴³¹ Na crônica, é operado um lugar-comum literário: surgem fantasmas para a narradora, que se apresentam como uma espécie de consolo moral, tema semelhante a um livro traduzido por Cecília na década de 1940: *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, que foi publicado com o título *Um hino de Natal*, em 1947

⁴³² MEIRELES. “Adivinhações” (IV), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1943.

é que, claramente, não há desperdício de imagens, figuras e sombras na obra da escritora. Além disso, é relevante constatar que Drummond, citado no texto de Cecília provavelmente por conta do poema “No meio do caminho”, ressalta, na crônica já citada, a materialidade e concretude da pedra, mas também a imagem abstrata da sombra projetada sobre ela.

Além disso, no mesmo livro, Drummond apresenta a magia e o encantamento existentes em torno da ideia da sombra. Na crônica “Duas sombras”, o enredo gira em torno de um indivíduo que, por possuir duas sombras, vira atração turística de uma cidade. O texto indica, no pano de fundo, esse fascínio pela sombra, seja pela ausência – “há casos de pessoas que perderam a sombra”⁴³³ – ou pela sua duplicação. No primeiro caso mencionado, é possível encontrar um diálogo com *A história Maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert Von Chamisso. Sobre esse fascínio exercido pelas sombras, Roberto Casati afirma:

As sombras são sedutoras porque são tão estranhas, e a linguagem metafórica nutriu-se abundantemente do tesouro de imagens que nascem da sombra. As sombras são imateriais, são privadas de consistência, e é por isso que ser a sombra de si mesmo significa não conservar mais do que uma aparência do que se era.⁴³⁴

A descrição realizada por Casati, bem como a construção da sombra na obra de Cecília Meireles, permitem aproximar, novamente, essa imagem do que Freud denominou de o infamiliar, *das Unheimliche*, ao oscilar entre estranhamento e familiaridade, isto é, entre assombro e reconhecimento. Não por acaso, a análise de Freud tem como ponto de partida o conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, e, analogamente, o tema do duplo e da visão também perpassam a condição infamiliar da sombra.

Além da explícita atração exercida por essa imagem estranha e, ao mesmo tempo, familiar, destaca-se, sobretudo, em *Mar absoluto e outros poemas*, o jogo entre tempo e eternidade por meio dessa figura, especialmente em “Minha sombra”, “Convite melancólico”, “3º motivo da rosa” e “Nós e as sombras”. A relação com essa imagem ocorre mediante a disposição de dois modos de se compreender a existência: as sombras enquanto referência ao passado (“aparência do que se era”) e as sombras enquanto referência a outro regime que não o terreno, isto é, o além mundo. Esse tópico vincula-se

⁴³³ ANDRADE. *Contos plausíveis*, p. 76.

⁴³⁴ CASATI. *A descoberta da sombra*, p. 44.

ainda à perspectiva da ausência e, nesse sentido, a sombra é a ausência de luz e também a ausência do corpo físico.

O poema “Minha sombra”⁴³⁵ revela um diálogo do sujeito poético com sua sombra⁴³⁶. Há uma dupla apresentação, como se a sombra existisse de modo independente e, ao mesmo tempo, dependente do corpo que a projeta:

Tranquila sombra
que me acompanhas,
em pedras roxas,
no ar te levantas,
acompanhando
meus movimentos,
pisada e escrava
por tanto tempo!

Vejo-te e choro
da companhia:
que nem sou tua
nem tu és minha.
E me pertences
e te pertenço,
mais do que à vida
e ao pensamento.

Sombra por sombra
toda abraçada
levo-te como
anjo da guarda.
Tens tudo quanto
me quero e penso:
-- frágil, exata.
(Amor. Silêncio.)

Ao despedir-me
do mundo humano
sei que te extingues
sem voz nem pranto,
no mesmo dia.
Preito como esse
tu, só, me rendes,
sombra que tinha!

Imensa pena,
que assim te deixe,
-- ó companheira, --
sem companhia!...

⁴³⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 41-42.

⁴³⁶ Jorge de Lima possui um poema com o mesmo título e tópico semelhante: “A minha sombra vai comigo/ Fazendo o que eu faço/ Seguindo meus passos” (“Minha sombra” in *Novos poemas*, 1929).

Em cotejo com as crônicas já apresentadas, é importante destacar a imagem da pedra na primeira estrofe, uma “pedra roxa” que sugere a proteção simbolizada por esse elemento e o vínculo com a sabedoria e os poetas. A “tranquila sombra” (v.1) não é próxima apenas espacialmente do sujeito, isto é, não é apenas um efeito da luz sobre um corpo, é também próxima afetivamente, é seu “anjo da guarda” (v.20). E é a partir desse modo dicotômico de existência da sombra - como sombra e como sombra de alguém - que o sujeito poético constata companheirismo e pertencimento. O tratamento da sombra como “companheira” não deixa de soar estranho, se pensarmos no medo e na incompreensão relacionados às sombras ou ao “mundo das sombras”. Essa construção desfavorável pode ser observada em Platão e não é incomum a constatação de elementos sombrófilos percorrendo o imaginário cultural. Já o pertencimento trava uma relação ambivalente entre o corpo do sujeito e a sombra por ele projetada na segunda estrofe. É “pisada e escrava” (v.7) e também “abraçada” (v.18). Esse vínculo paradoxal pode ter origem no próprio estatuto ambíguo da sombra:

A sombra é uma imagem do corpo, está firmemente presa a ele. Mas é uma imagem abstrata e imaterial: a sombra não tem cor, é plana (talvez seja o único objeto não abstrato verdadeiramente bidimensional). A sombra cresce e decresce, desaparece e reaparece, é presa ao corpo e, no entanto, não se deixa capturar.⁴³⁷

A sombra acompanha os movimentos do corpo físico, constituídos por materialidade e concretude, mas associa-se a ele por meio de uma imaterialidade, sem deixar de se vincular ao corpo, pois a sombra não é concretamente ligada a ele. Além disso, a personalidade da sombra é almejada pelo indivíduo, “me quero e penso” (v.22). Assim, a conexão com a sombra é uma relação de similitude, de espelhamento: o sujeito poético se vê na sua própria sombra, invertendo a proposição comum na qual a sombra é a duplicata dele. É como se esse vulto que o acompanha pudesse, em certa medida, antecipar o indivíduo, e não somente sucedê-lo. Até a terceira estrofe, o poema constrói uma relação de vínculo entre o indivíduo e a sombra, baseada na contiguidade entre eles. A partir da quarta estrofe, essa proximidade permanece, mas indivíduo e sombra se apartam. É, então, ao longo do poema, que esse afastamento acontece, pois o sujeito “desped[e-se] / do mundo humano” (v.25-26). É com a morte que a desagregação ocorre. A passagem é indicada pelos tempos verbais:

⁴³⁷ CASATI. *A descoberta da sombra*, p. 45.

Tranquila sombra
Que me acompanhas (v.2)

sombra que tinha! (v./32)

Na primeira estrofe, o sujeito refere-se à sombra no presente, já, na quarta, refere-se a ela no passado. Assim, encontramos a dissociação entre eles nos verbos. A quarta estrofe é que se ocupa da contiguidade que o distanciamento irá provocar, em um processo que evidenciará a concomitante morte do sujeito e de sua sombra. O simultâneo extinguir-se é visto como um modo de homenagem: é um “preito” (v.30) que a sombra oferece ao indivíduo. Alicerçado nessa reverência, o poema também se transforma em uma espécie de tributo: é uma homenagem do indivíduo a sua sombra. Essa consideração aumenta o desalento dessa dupla morte. O desconsolo da última estrofe é fruto da constatação dessa relação causal, visto que a morte do sujeito causa a morte da sombra, deixando-a “sem companhia!...” (v.36). Formalmente, o poema possui quatro estrofes com oito versos cada e uma última estrofe, com apenas quatro versos. Nesse sentido, a última estrofe parece isomorfizar a “extinção”, pois ela gera um efeito inconclusivo, como se tivesse ficado - por forças maiores - inacabada. Esse efeito é acentuado pelo uso das reticências no último verso, que simbolizam a suspensão ocasionada pela morte.

O poema “Nós e as sombras”⁴³⁸ retoma o tópico da relação entre os indivíduos e as sombras por meio da narrativa de uma cena do passado:

E em redor da mesa, nós, viventes,
comíamos, e falávamos, naquela noite estrangeira,
e nossas sombras pelas paredes
moviam-se, aconchegadas como nós,
e gesticulavam, sem voz.

Éramos duplos, éramos tríplexes, éramos trêmulos,
à luz dos bicos de acetileno,
pelas paredes seculares, densas, frias,
e vagamente monumentais.
Mais do que as sombras éramos irrealis.

Sabíamos que a noite era um jardim de neve e lobos.
E gostávamos de estar vivos, entre vinhos e brasas,
muito longe do mundo,
de todas as presenças vãs,
envoltos em ternuras e lãs.

Até hoje me pergunto pelo singular destino
das sombras que se moveram juntas, pelas mesmas paredes...
Oh, as sem saudades, sem pedidos, sem respostas...

⁴³⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 144.

Tão fluidas! Enlaçando-se e perdendo-se pelo ar...
Sem olhos para chorar...

A cena das três primeiras estrofes é uma rememoração descrita: com a iluminação – “à luz dos bicos de acetileno” (v.7) – aparecem os “vivos” (v.1) e suas “sombras” (v.3). As imagens “trêmulas” são resultado da luz oriunda do acetileno – bem distinta da luz de fonte elétrica. Em cena semelhante ao poema, na crônica “Jantar à luz de vela”, é ressaltada a capacidade de “a pequena chama ondulante mostra[r] o que raramente se vê”⁴³⁹. Ou em *Olhinhos de gato*, a descrição da iluminação com bicos de gás: “uma sombra balouçante, pelo palpitar das estrelas”⁴⁴⁰. Sobre esse tópico, Casati afirma:

Assim, pois, as novas fontes de luz são mais luminosas, mas têm outra propriedade. São estáveis. (...) Como por encanto, as sombras também param de tremer na rua e nas paredes das casas. O século XIX não apenas derrotou as sombras como criou novas sombras. São sombras congeladas produzidas por um fragmento de matéria levado à incandescência. (...) Até poucas gerações atrás, as sombras sempre estiveram em movimento. Nenhuma sombra ficava parada de verdade. A luz da vela e o fogo projetam sombras trêmulas ou agitadas nas paredes da casa.⁴⁴¹

As várias fontes luminosas produzem sombras com formatos díspares, mas a principal distinção é que a oscilação das fontes antigas fabrica sombras “trêmulas”, o que proporciona um aspecto mais vivaz à projeção. Victor Stoichita, analisando a gravura “A academia de Baccio Bandinelli”, assinala essa “agitação”, que, provocada pela lamparina, propicia uma cena tão vívida que “temos a impressão de que os simulacros ganham vida e conversam entre eles”⁴⁴². A configuração instável da sombra depende ainda do material do objeto que a luz encontra, e é uma das distinções da arquitetura do ocidente e do oriente que Junichiro Tanizaki apontou no seu *Em louvor da sombra*. O escritor anota que

Em ambiente escuro, a lustrosa superfície de laca reflete o tremular da chama, faz-nos saber que leves aragens visitam vez ou outra a placidez do aposento e convida-nos a devanear. Se laca aí não houvesse, o mundo de sonhos gerado pela misteriosa luz do candeeiro, cuja oscilação é o pulsar da própria noite, na certa perderia grande parte da sua sedução.⁴⁴³

⁴³⁹ MEIRELES. *O que se diz e o que se entende*, p. 43.

⁴⁴⁰ MEIRELES. *Olhinhos de gato*, p. 67.

⁴⁴¹ CASATI. *A descoberta da sombra*, p. 25.

⁴⁴² STOICHITA. *Breve história da sombra*, p. 133.

⁴⁴³ TANIZAKI. *Em louvor da sombra*, p. 33.

Essa distinção da luz quando projetada nos materiais é abordada também em “Jantar à luz de vela”, de Cecília Meireles:

A luz das velas é cheia de delicadezas. A adamascado das toalhas transfigura-se em brocado precioso; qualquer pequeno desenho dos talheres ou dos cristais adquire primores novos: a mesa resplandece, concentrada no halo dessa claridade ao mesmo tempo intensa e discreta, simples e sobrenatural. É então que se pode verdadeiramente ver o que há de veludo nas rosas, e de sementeiras e searas na crosta dourada do pão. Caminhos brancos de seda e quartzo se abrem nos peixes, desfolhados como malmequeres. Festas muito antigas estacionam espelhadas nos claros vinhos.⁴⁴⁴

Na crônica de Cecília, em oposição “ao clarão das grandes lâmpadas”, a luz da vela transfigura os objetos. E, assim, devido a essa fonte, é possível “verdadeiramente ver”, pois a vela permite observar aspectos invisíveis diante de outras fontes luminosas. Em “Nós e as sombras”, diante dessa luz instável, em um “mundo de sonhos”, registra-se a cena de um encontro: “as sombras movem-se pelas paredes, e enchem a casa de muita gente”⁴⁴⁵. O poema é iniciado pelo termo “e”, um conectivo aditivo que pressupõe uma continuidade. Nesse sentido, em uma aura de mistério, o poema dá prosseguimento a algo que não sabemos o que é. O clima obscuro é intensificado com o foco nas sombras. Estavam, os vivos e as sombras, em uma “noite estrangeira” (v.2) e “muito longe do mundo” (v.13). Toda a descrição da cena é imprecisa: a cena é vaga e trêmula. Esse clima é potencializado no último verso da segunda estrofe: “mais do que as sombras éramos irrealis” (v.10). Não é só o espaço da cena que nos parece turvo, os “vivos” também pertencem a essa atmosfera pouco nítida. Essa tonalidade é reiterada pelo fato de ser noite, o período das visões turvas e dos acontecimentos sobrenaturais. No poema, à noite, quando se caracteriza “um jardim de neve e lobos”, são intensificados esse afastamento do mundo e a percepção de outra configuração, a partir das sombras nas paredes. O foco não são os vivos, mas a imagem virtual que eles criam nas “paredes seculares” que pertencem a este mundo. A principal diferença é a ausência de voz, pois as sombras conseguem duplicar apenas o movimento, mas não seu som. Na crônica já mencionada, esse elemento estrutural também assinala um tópico importante: “as paredes estão muito longe, no fim do mundo”⁴⁴⁶. Ainda nesse texto, é destacado o imponente gestual das sombras, “e os gestos e as suas sombras têm outra eloquência, imperceptível ao clarão

⁴⁴⁴ MEIRELES. *O que se diz e o que se entende*, p. 42.

⁴⁴⁵ MEIRELES. *Olhinhos de gato*, p. 41.

⁴⁴⁶ MEIRELES. *O que se diz e o que se entende*, p. 43.

das grandes lâmpadas”⁴⁴⁷. Tanto as paredes quanto os gestos das sombras são imagens importantes nos dois textos, pois deslocam o destaque da cena, da mesa com os vivos para a parede com suas sombras trêmulas.

A caracterização dos indivíduos como “vivos” é reiterada na terceira estrofe, a fim de frisar mesmo essa condição de existência: eles estão “vivos”. Ainda nesse verso, a presença de “vinhos e brasas” (v.12) retoma a cena festiva da reunião e acrescenta uma outra fonte de luz: as brasas de um carvão, que serviriam como claridade, mas também como fonte de calor, pois estão envolvidos em “lãs” (v.15). Nesse contexto, é sugestivo que a etimologia, tanto latina (*umbra*) quanto grega (*skiá*), possa aludir também ao não convidado, indicando uma presença não solicitada, o que simula um aceno ao indivíduo, mas não explicitamente a sua sombra. Em “Nós e as sombras”, é como se as sombras, não explicitamente convidadas, fossem transformadas no centro do encontro. Além disso, ocorre, ao longo de todo o poema, a intercalação entre elementos concretos e descrições abstratas. Na última estrofe, são retomados dois vestígios: o dos vivos nas paredes e a cena em uma perspectiva temporal. Diferente do poema “Minha sombra”, o interesse pelas sombras é ainda mais especificado, não são as sombras que apenas permaneceram próximas aos sujeitos, mas as que tiveram existência naquelas paredes, naquela noite, juntas.

Além da ausência de voz, as sombras ganham outras negações: “sem saudades, sem pedidos, sem respostas” (v.18), isto é, ao contrário dos vivos, as sombras não sentem nem a passagem do tempo nem a espera em relação ao outro – sendo essa negação de componentes das sombras também apresentada no poema “Transeunte”. Elas também não possuem olhos e, conseqüentemente, não os possuem para uma finalidade: “sem olhos para chorar...” (v.20). Nessa estrofe, o vínculo entre indivíduos e as sombras é esclarecido: as sombras podem aproximar-se imgeticamente do contorno dos vivos, mas, em oposição a eles – e especificamente ao sujeito poético –, as sombras não duplicam suas sensações, e, nesse caso, ficam livres do sofrimento e da saudade. Na última estrofe, quatro dos cinco versos são finalizados com reticências, indicando suspensão devido à dúvida em relação ao paradeiro das sombras, mas também demonstrando certa emotividade, caracterizada ainda pelo uso da interjeição “oh” e da exclamação. Esses dados demonstram que, ao contrário das sombras, o sujeito poético possui “saudades, pedidos, respostas” e “olhos para chorar”.

⁴⁴⁷ MEIRELES. *O que se diz e o que se entende*, p. 42.

A semântica das sombras não é apenas vinculada ao rés do chão, ela orienta-se também para o céu: a astronomia é uma ciência vinculada às sombras. Em “3º motivo da rosa”⁴⁴⁸, é possível depreender essa perspectiva. A presença do poeta Omar Khayyam indica a vinculação ao céu: o poeta, também astrônomo, construiu e trabalhou em um observatório. Além disso, a sombra aparece por um outro prisma, como vínculo com um passado remoto, uma permanência desse antigo tempo no presente. É a figura dessa reminiscência que o sujeito poético interpela:

Mas por onde anda a sombra antiga
do amargo astrônomo do Irã? (v.18-19)

A indagação recai sobre a “sombra antiga” (em uma acepção que se refere à morte) e é ela o objeto da busca do sujeito poético. Em *Rubaiyat*, na quadra 100, há uma procura semelhante, permeada por uma atmosfera fúnebre:

Onde estarás, reflito, neste instante,
Ó tu, que me estendeste a copa cheia
De vinho, e porque chamo ainda, saudoso
E só, no ermo sem fim desta hora morta?⁴⁴⁹

No poema de Cecília, é na figura do poeta e do astrônomo persa que o motivo da fugacidade da vida é explicitado. É o poeta quem diz: “É curta a vida, minha irmã” (v.17) – sendo que o uso do termo “irmã” evoca a já mencionada linhagem espiritual e poética. Entretanto, a brevidade referida é a do corpo físico (tema recorrente em Khayyam), pois o sujeito poético busca a permanência por meio de sua “sombra antiga”. Assim, a transcendência é um modo de proximidade e sobrevivência da “tua carne eterna e vã” (v.22). Em uma crônica escrita na ocasião da morte de Mário de Andrade, há também um diálogo com a sombra do escritor:

Como é possível, Mário, que eu te escreva esta elegia! Agora há pouco falava contigo, e agora falo com tua sombra (...). Sombra amiga de Mário, choraremos discretamente para não te ofendermos na alegria que estejas inventando.⁴⁵⁰

Na crônica “Passado”, a narradora, que viaja em retrospecto pelo tempo, destaca também “a sombra de um cavalo imaterial”⁴⁵¹. É uma abordagem da imaterialidade que

⁴⁴⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 84.

⁴⁴⁹ KHAYYAM. *Rubaiyat*, p. 89.

⁴⁵⁰ MEIRELES. “Elegia a Mário de Andrade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1945.

⁴⁵¹ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.

não perde o vínculo com sua concretude: revisitar a sombra “do amargo astrônomo do Irã” é encontrar a face metafísica desse corpo, que não perdeu sua personalidade. Esse vínculo permite contato com tempos outros e, principalmente, com a existência após a morte. Esse ímpeto de “comunicar com as almas dos mortos”⁴⁵² é, para Freud, uma tentativa de ajuste entre o infamiliar e o familiar, ao compor o desejo de reconhecer, na passagem da vida para a morte, uma permanência do corpo metafísico.

Em “3º motivo da rosa”, é apresentado, por meio da constatação de uma existência dupla, o jogo entre corpo físico e espectro, relação que permite à morte não ser uma interrupção completa da vida, mas sua continuação. Além desse caráter transcendental, há um aspecto metalinguístico, pois o poema também sugere uma permanência. A cantiga é uma homenagem e um modo de permitir que se continue a existir:

Por isso, deixo esta cantiga (v.20)

Para que vivas (v.24)

Se, por um lado, o corpo físico possui uma sombra, as almas são, por outro lado, pura sombra. A descida ao mundo dos mortos é feita apenas pela alma ou pela sombra (que aparecem quase como sinônimos nesse contexto), isto é, pela parcela metafísica, e nunca pelo corpo físico. No poema “Caronte”⁴⁵³, é a alma (“meu corpo não viste: sou alma”, v.10), vista como sinônimo de sombra (“como a sombra trouxeste aqui de uma mulher” v.22), que atravessa o inferno junto ao barqueiro. A abordagem dessa disposição já estava presente nos gregos e se confirma de modo recorrente na tradição literária – na *Odisseia*, Odisseu desce ao Hades e encontra sua mãe: “Três vezes lancei-me, e pegá-la o ânimo perdia, / três vezes de minhas mãos, como sombra ou sonho, voou”⁴⁵⁴; na *Eneida*, Eneias desce ao mundo dos mortos para reencontrar o pai: “Três vezes tenta cingi-lo nos braços; três vezes a sombra/ inatamente apertada aos braços se lhe escapa, tal como/ aura ligeira ao passar ou o roçar ao de leve de um sonho”⁴⁵⁵.

O tema evoca uma menção a Platão, para quem as sombras são ainda mais virtuais e distantes do mundo das ideias. No livro sétimo de *A República*, Platão “imagina seres humanos habitando uma espécie de caverna subterrânea”⁴⁵⁶ e propõe que, na caverna, os indivíduos, por meio de uma única cavidade, devido ao jogo de luz e sombra, vejam um

⁴⁵² FREUD. *O infamiliar*, p. 89-91.

⁴⁵³ MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 93.

⁴⁵⁴ HOMERO. *Odisseia*, Livro XI, v.206-209.

⁴⁵⁵ VIRGÍLIO. *Eneida*, Livro IV, v.700-703.

⁴⁵⁶ PLATÃO. *A República*, p. 289.

mundo específico: as sombras de um teatro de marionete. O ponto de chegada do argumento é que a visão – enquanto meio de obtenção de conhecimento (e há um vínculo linguístico no grego entre os termos ver e conhecer) – pode ser falha. Não basta ver, o importante é como e o que se vê, isto é: “não é a arte de introduzir visão na alma. A educação tem como certo que a visão já está presente na alma, mas essa não a dirige corretamente e não arroja o seu olhar para onde deveria; trata-se da arte de redirecionar a visão adequadamente”⁴⁵⁷. A cena inicial do livro serve para compor a seguinte analogia:

A região visível deveria ser comparada à morada, que é a prisão e a luz da fogueira nela ao poder do sol. E se interpretares a subida e o exame das coisas acima como a ascensão da alma à região inteligível, terás captado o que espero transmitir, uma vez que isso é o que querias ouvir.⁴⁵⁸

É a partir da cena da caverna que se cria a distinção entre dois mundos no livro de Platão: o mundo dos sentidos e o mundo das Ideias. No primeiro, as formas e objetos são ilusórios, feitos apenas à semelhança das formas Perfeitas que compõem o segundo. Por meio dessa reflexão, Platão tenta compreender o melhor modo de se conhecer – ou quais deveriam ser as habilidades utilizadas na República para que os indivíduos alcançassem o conhecimento imutável e verdadeiro:

Vem então juntar-te a mim neste pensamento: não é de se surpreender que os que atingem esse ponto não estão predispostos a se ocuparem de assuntos humanos e suas almas experimentam sempre a premência da ascensão e o anelo da permanência acima; pois, afinal, isso é indubitavelmente o que esperaríamos.⁴⁵⁹

É essa conversão e ascensão que possibilitariam um modo de conhecimento mais genuíno. Compreender apenas a partir da concepção de visão poderia gerar conclusões ilusórias, como é o caso das sombras dos objetos: é por meio da elevação e da contemplação, na fuga dos “assuntos humanos” em direção ao “pensamento puro” que seria atingido o mundo das Ideias. Nessa tônica de Platão, as sombras estariam vinculadas à matéria ao rés do chão, ao mundo dos sentidos.

A visão – como um sentido de percepção do mundo – é tema central na obra de Cecília Meireles. Em “Vimos a lua”⁴⁶⁰, a luminosidade aparece nesse elemento natural,

⁴⁵⁷ PLATÃO. *A República*, p. 294.

⁴⁵⁸ PLATÃO. *A República*, p. 292.

⁴⁵⁹ PLATÃO. *A República*, p. 293.

⁴⁶⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 78.

não oriunda de fonte artificial ou de uma analogia. O mote do poema é a aparição desse satélite: “Vimos a lua nascer, na tarde clara” (v.1). A “glória” (v.10) dessa aparição é motivo de definições sublimes em relação à lua. Ao mesmo tempo, “[v]imos também a nuvem nascer” (v.4), o que será motivo de impedimento da contemplação total da cena:

Mas a nuvem pequena corria veloz pelo céu.
Reuniu exércitos de lá parda,
levantou por todos os lados o alvoroço da sombra. (v.11-13)

A sombra é uma consequência da formação de um enevoamento. É sugestivo que as nuvens apareçam ativas, organizando um “exército”. Além disso, a cena é vista através de “janelas [que] abriam-se para florestas cheias de cigarras” (v.3), fornecendo um enquadramento da imagem. No começo do poema, na figura metalinguística da cigarra, há um indício da chuva que só aparece nas estrofes cinco e seis⁴⁶¹. O vínculo com o céu e com as alturas é um lugar-comum romântico que sofre uma quebra no poema, pois a contemplação é impossibilitada. Entretanto, mesmo com essa barreira visual:

Por detrás das nuvens, porém
sabíamos que durava, gloriosa e intacta, a lua. (v.17-18)

As nuvens impedem a visualização, mas não a imaginação da cena – e, então, a lua mantém sua grandeza. O ato de olhar para o céu aparece reiteradamente como sinônimo de uma certa abstração, como se esse movimento desvinculasse o sujeito da terra. É conhecida, por exemplo, a narrativa em que Tales de Mileto, ao observar os astros, cai em um buraco – que é frequentemente mencionada para ilustrar essa oposição entre o plano terreno e o plano celeste. Essa demarcação entre as duas esferas demonstra como o erguer os olhos possibilita uma perspectiva universalizante, visto que os espaços terrenos são vários e distintos, mas o céu é o mesmo. Além do espaço, há ainda o componente temporal, pois o céu é visto como uma estância de modificação mais lenta ou de ausência de modificação – e, assim, de maior proximidade com a permanência, ao propiciar ver hoje o mesmo céu de séculos atrás. Nesse sentido, o céu possibilita a comunhão espacial e temporal. Em “Pássaro azul”⁴⁶², há também uma sugestão dessa contemplação aérea. O poema sugere a existência de dois espaços-tempos: um vivenciado pelo pássaro azul, as

⁴⁶¹ Embora não seja a questão do item, é importante lembrar da comum associação entre o canto das cigarras e a poesia, tópico que também aparece no poema “Sugestão”: “à cigarra, queimando-se em música”. O tópico aparece no *Fedro*, de Platão: “São elas a origem da raça das cigarras que surgiu mais tarde, tendo elas herdado esse dom das Musas, ou seja, desde que nascem não necessitam de sustento, cantando continuamente sem alimento ou bebida, até morrerem”. PLATÃO. *Fedro*, p. 77.

⁴⁶² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 83.

“alcandoras divinas” (v.1) e os “antigos tempos” (v.2) e outro conhecido pelo sujeito poético “pesado e triste” (v.13). Este faz referência ao tempo cronológico do mundo terreno e humano, enquanto aquele é a eternidade do plano celeste e aéreo, da “estirpe” do pássaro. A última estrofe do poema sugere uma fuga, ao se admoestar o animal a não retornar à terra:

Mas não voltes aqui, pois é pesado e triste
o humano clima, para o teu destino aéreo.
Eu mal te posso amar, com o sonho do meu corpo
condenado a este chão e sem gosto terrestre. (v.13-16)

O ambiente terrestre destoa negativamente do espaço onde o pássaro azul habita naturalmente. No segundo e no terceiro quartetos, o termo “procuro” (v.7 e 9) demonstra uma busca ativa do sujeito por esse animal. Embora exista esse empenho, no último quarteto, o sujeito poético não tem dificuldade em liberar afetivamente o pássaro, como se abdicasse da sua busca pessoal pelo contentamento do animal. O poema realiza uma referência ao livro *L'Oiseau Bleu*, de Maurice Maeterlinck, peça na qual a busca por um pássaro azul é o centro do enredo. Ao final do texto, quando o pássaro é finalmente “encontrado”, ele foge ao ter sua gaiola aberta – “se desprende e voa”⁴⁶³. O tema da visão atravessa toda a peça, ressaltando que os humanos, na terra, não conseguem ver tudo que está disponível: “são sempre assim, mas a gente não sabe porque não vê”⁴⁶⁴. A fada, que conduz as crianças ao País da Saudade e ao País do Futuro, demonstra que essa viagem vai “reanimar os olhos”⁴⁶⁵. O argumento é que o homem não vê com profundidade o mundo a sua volta e, assim, não acessa o “reino da verdade”⁴⁶⁶.

Os astros são imagens centrais em *Mar absoluto e outros poemas*: não só a lua, mas também a estrela, ambas servindo como motivo de contemplação e orientação. No escuro o vislumbre desses astros luminosos ajuda na localização, oferece companhia e uma certa fraternidade universal – abordagem que evoca a capa da primeira edição de tal obra, em que há uma estrela acima do barco, um guia na navegação marítima. A visão e a lua são ainda elementos centrais no poema “Estátua”. Em uma “tarde divina” (v.1) e “livre de assuntos humanos” (v.29), em uma cena quase descolada do tempo, um

⁴⁶³ MAETERLINCK. *O pássaro azul*, p. 242.

⁴⁶⁴ MAETERLINCK. *O pássaro azul*, p. 152.

⁴⁶⁵ MAETERLINCK. *O pássaro azul*, p. 73.

⁴⁶⁶ MAETERLINCK. *O pássaro azul*, p. 76.

indivíduo encontra a estátua. A partir da luz da lua e da chegada da noite, a cena transfigura-se:

Nítida, redonda lua
prolongou seu corpo imóvel
numa perfeição mais pura.

Fez parecer que sorria
seu rosto para meu rosto:
divindade quase em vida. (v.19-24)

A lua cheia permite “perfeição pura” da estátua e “fez parecer” uma comunicação. É a luminosidade que modifica a feição fixa da estátua, como se a divinizasse. Embora estática, o jogo entre luz e sombra concede movimento aos lábios, que agora sorriem. Na crônica “Conversa com as águas”, o olhar é também destacado: “os olhos das estátuas são olhos eternos, e veem, com seu olhar imóvel, todas as coisas que se agitam na nossa mobilidade triste de prisioneiros da vida misteriosa”⁴⁶⁷. A disposição fixa e imutável (portanto, eterna) da estátua permite à narradora contemplar a diversidade de cenas integrantes dessa perspectiva. Essa imponência aparece também no poema “A menina e a estátua”, fator que, contudo, não impede o diálogo por parte da criança. Há uma tentativa, frustrada, de interação com a figura inerte. “A menina quer brincar com a estátua da fonte” (v.1) e recebe de volta apenas “silêncio” (v.15). A partir dessa impossibilidade, diante de um “deus misterioso” (v.18), a criança, sem retorno, abandona a estátua inalterada. É significativa a altivez da criança no poema, em contraposição à modéstia da narradora adulta na crônica. Em “Paraíso”, a narrativa acontece em um tempo outro, encantado, não regido majoritariamente pelo calendário e pelo tempo cronológico. Nesse outro mundo, onde tudo “era fabuloso e verdadeiro”⁴⁶⁸, os indivíduos ainda eram menos perpétuos que as estátuas, “e olhando uns para os outros, compreendíamos já ter vivido muito! Mas, diante das estátuas pensávamos no tempo que nos faltava ainda para nos igualarmos”⁴⁶⁹. O fator comparativo recai sobre a disposição temporal, é um jogo entre a eternidade e a fixidez da estátua e a cronologia e a inconstância humana.

O tema pode ainda ser associado ao poema “Bebo sozinho ao luar”⁴⁷⁰, de Li Po, traduzido por Cecília Meireles:

⁴⁶⁷ MEIRELES. “Conversa com as águas”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 27 de abril de 1948.

⁴⁶⁸ MEIRELES. “Paraíso”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1948.

⁴⁶⁹ MEIRELES. “Paraíso”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1948.

⁴⁷⁰ Li Po. *Poemas chineses*, p. 36.

Levanto a minha taça, oferecendo-a à lua:
 com ela e a minha sombra, já somos três pessoas.
 Mas a lua não bebe, e a minha sombra imita o que faço.

A sombra e a lua, companheiras casuais,
 divertem-se comigo, na primavera.

Em um acontecimento festivo e com ausência humana, o sujeito poético elege a sombra e a lua como companheiras. Nesse poema, a lua, sem impedimentos, projeta a sombra do indivíduo, fator que permite somar uma pessoa ao encontro. Assim, não há solidão, pois o sujeito poético encontra companhia na lua e na sombra de seu corpo que ela projeta – de maneira similar, em “Natureza morta”, a cena solitária torna-se preenchida: “varanda cheia de luar”⁴⁷¹.

Embora a obra de Cecília Meireles esteja inserida dentro de uma tradição por muitos assinalada como ocularcentrista, essa não parece ser a questão demarcada pela escritora. A visão não encarna positividade, mas sim modos de apreensão tanto do mundo externo quanto do interno, em um movimento apresentado mais com falhas e com impossibilidades do que certezas. Na crônica “A casa”, a narradora observa, “das minhas altas varandas”⁴⁷², a demolição de uma casa. A posição é privilegiada, pois “quem transitava pelas ruas não sabia do acontecimento”⁴⁷³. A apresentação é antitética, pois a varanda partilha daquele ideal sublime romântico da altura, enquanto o processo observado é corriqueiro e ordinário. Nesse caso, a varanda permite maior proximidade com o mundo celeste, mas utiliza dessa localização para voltar-se para o chão e perceber uma cena que os passantes terrenos não visualizam. Assim, transfere para o rés do chão as características etéreas da sua própria posição, ao transfigurar o processo da destruição da casa. Desde o início, já é assinalada uma devoção ao espaço – “tenho amado casas”⁴⁷⁴ – e, assim, o que era um processo material de demolição é transfigurado em um espetáculo pessoal de afeto:

Pensei que das minhas altas varandas se inclinava um coração de amor para a casa solitária, e deixei-me ir vivendo essa nova ternura; com suas ausências, seu natural impedimento de distância, e a impossível comunicação (...). Mas um dia a casa tirou todas as suas telhas. E entendi que era para mim que as tirava, e que o seu modo de dizer-me: “Eu também te amo.” (...) E a fachada deixava passar aquela

⁴⁷¹ MEIRELE. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 129.

⁴⁷² MEIRELES. “A casa”, *A Manhã*, 29 de junho de 1947.

⁴⁷³ MEIRELES. “A casa”, *A Manhã*, 29 de junho de 1947.

⁴⁷⁴ MEIRELES. “A casa”, *A Manhã*, 29 de junho de 1947

confidência para as alturas, para as minhas varandas. Lá embaixo, os transeuntes se moviam absolutamente cegos, com esses passos tontos que os homens têm, vistos de longe (...). Não sei quem levou para longe aqueles motivos de ruína (...). A casa foi me dizendo adeus pouco a pouco, e muito amorosamente.⁴⁷⁵

A partir desse espaço elevado, a narradora projeta esse aspecto sublime no chão, e toda a descrição da decomposição da casa é etérea e espiritual. O espaço da varanda é ainda compartilhado com o mundo externo, uma espécie de redução dos quintais: “As crianças penduram a cabeça melancólica na beirada da varandinha retangular dos altos edifícios – quando há varanda...”⁴⁷⁶. Além disso, essa cena no presente mobiliza um trânsito temporal: a narradora recria as situações vivenciadas no passado da casa e elucubra quais serão as novas.

Em “Confidência”, o aproveitamento da imagem das alturas é semelhante, por ser um espaço quase apartado da terra: “Ah, muito doce era ficar à janela, tão alta sobre a cidade, como esquecida, desnecessária, libertada. Pensava na vastidão do mundo. Não, ninguém me encontraria. Como um exílio voluntário”⁴⁷⁷. Nesse “exílio”, a narradora comunica-se com o mundo através da observação visual dele:

Os rapazes do escritório, curvados sobre as suas pranchetas (...). Na sala de espera do consultório (...) avisto apenas os sapatos dos clientes (...). A bela moça que de repente se despe, sem se lembrar da janela aberta (...). O pequeno bar íntimo. Habitantes sem cara: só do peito para baixo. De modo que as gargalhadas não têm boca. (...) E têm um ar macabro, essas reuniões de degolados.⁴⁷⁸

Além dessa paisagem – pouco atraente à narradora –, um dia, “os olhos descobriram uma janela onde voluntariamente pousar. Como um retrato na sua moldura, ali estava o homem pensando. Na minha direção. Tão quieto! Tanto tempo!”⁴⁷⁹. Rotineiramente, no mesmo horário, o episódio se repetia. Do recorte da janela da narradora, ela descobriu uma cena também emoldurada: um homem que também se deixava ficar na janela. O cômodo próximo à janela foi reorganizado e a narradora arrumava-se para ver e ser vista todos os dias, entre os enquadramentos da janela. Ela tinha um encontro que reiterava a altura e o estrangeirismo desse espaço: “que pensaria deste nosso encontro tão alto, quase no último andar? – Enfim, em terra estrangeira, em

⁴⁷⁵ MEIRELES. “A casa”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.

⁴⁷⁶ MEIRELES. “Mais poesia”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942.

⁴⁷⁷ MEIRELES. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

⁴⁷⁸ MEIRELES. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

⁴⁷⁹ MEIRELES. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

língua estrangeira, tudo é tão diferente! Pensei, pensei. Compreendi que é assim que se fazem os poetas”⁴⁸⁰. A narrativa sofre uma quebra no final, quando o leitor descobre que essa cena era vista unilateralmente pela narradora: “Porque meu vizinho era cego. Cego, sim. Não figuradamente, como somos quase todos, não: cego de ambas as vistas, cego dos olhos – e nunca soube da janela, de mim, dos meus broches, da minha alma”⁴⁸¹. Na cena construída a partir do olhar, o indivíduo que tanto desperta a atenção, possivelmente, não conhecia esse mundo e, de certo modo, não participa desse apelo visual da narradora. Essa falha é ainda potencializada pela compreensão de que, “figuradamente”, somos todos cegos, isto é, todos possuímos algum empecilho na abordagem do mundo por meio desse órgão (tópico que se vincula, novamente, a Platão).

A ideia do recorte da janela aparece na já mencionada entrevista, concedida a Pedro Bloch: “Quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim”⁴⁸². Além da janela, ela insiste também na necessidade de “aprender a olhar”: não basta a visão por si só, é necessário um direcionamento (e essa é uma das lições centrais das imagens marítimas). A partir dessa perspectiva, as concepções da visão são desestabilizadas, pois não é apenas uma capacidade orgânica ou biológica, mas, antes, uma assimilação e um aprendizado.

Na crônica “Uns óculos”, publicada em 1944, a narradora, ao mobilizar traços biográficos, anuncia ser “uma mulher de olhos tortos”⁴⁸³. Essa característica, embora negativa para os outros, é vista como fortuita por ela, que desdenha da visão normal que nada enxerga verdadeiramente: “Esses despropósitos visuais deram-me um grande tédio de olhar, à força de me causarem tanto otimismo em ver”⁴⁸⁴. A distinção estabelecida entre os dois verbos – olhar e ver – é um ponto de contato entre o órgão (olho) e a ação (olhar), é como se o verbo “olhar” fosse vinculado apenas à capacidade biológica, enquanto o “ver” agregasse o dado da reflexão ao biológico. O mundo visto pelos olhos tortos proporciona imagens distintas das imagens dos olhos normais: “Ah! todos pensam que são imagens de poesia que ando querendo misturar com a realidade. E é apenas o mecanismo do meu cristalino, agindo sob o rigor das leis que os físicos ensinam... Mas

⁴⁸⁰ MEIRELES. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

⁴⁸¹ MEIRELES. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.

⁴⁸² “Entrevista a Pedro Bloch”, *Manchete*, 16 de maio de 1964.

⁴⁸³ MEIRELES. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

⁴⁸⁴ MEIRELES. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

não há dúvida que é mesmo muito bonito”⁴⁸⁵. Ao descrever um jantar em uma boate, que mesclava um restaurante com um espetáculo musical, Cecília Meireles assinala:

Com não trouxe binóculo, sou, com estes olhos estropiados, a mais feliz das criaturas aqui presentes. Porque, quando uma dançarina dá um pinote, para a frente e espeta o punho na cintura, em grande ar de desafio – eu vejo três pinotes, três punhos e três cinturas. Três de tudo.⁴⁸⁶

É significativo que seja assinalado um instrumento óptico de “correção”, objeto largamente explorado no fim do século XIX e início do XX, não apenas em razão de sua função biológica, mas também fotográfica. O recente apetrecho, principalmente se considerarmos a perspectiva adotada na crônica, cumpre duplo papel, pois, ao mesmo tempo em que corrige a realidade, também a distorce. É sugestivo o “binóculo” ser o mesmo dispositivo que engata a sensação de infamiliar em “O homem da areia”, quando o vendedor Coppelius, ou Coppola, aparece para Nathanael e lhe vende um binóculo único: é um instrumento que, metaforicamente, modifica o mundo dito real⁴⁸⁷.

Em relação à visão, há também o tema pertinente à percepção peculiar dos poetas, que são capazes de visualizar e perceber a realidade de modo distinto da percepção dos não poetas. Essa especificidade é apresentada na crônica “Carta a um poeta português”:

Já não diria, apenas como V., – que belo seria ver os poetas de mãos dadas; diria coisa mais difícil: que belo seria ver os homens todos de mãos dadas com os poetas. Porque, afinal, – que somos, senão eles mesmo transfigurados, com alguma clarividência e uma possibilidade um pouco maior de sofrer?⁴⁸⁸

É da “clarividência” dos poetas – que, na etimologia latina, remete ao verbo ver – que surge a capacidade de ver “imagens de poesia”. O poeta como vidente é uma imagem recorrente na literatura, pois entende-se que, a partir dessa capacidade, ele possa acessar a outras temporalidades: recapitula o passado e prevê o futuro. Essa distinção entre os “poetas” e os “homens” é apresentada na crônica “Os artistas”. O debate gira em torno da concepção de utilidade, e, assim, “a atividade artística é mais detestada porque praticamente não conduz a nada”⁴⁸⁹. A relação entre os artistas e os não artistas é complexa devido à diferença em relação ao modo de se definir o mundo, pois o “público

⁴⁸⁵ MEIRELES. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

⁴⁸⁶ MEIRELES. “Rumo: Sul” (XII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁴⁸⁷ HOFFMAN. “O homem da areia” in *O infamiliar*, p. 246-249.

⁴⁸⁸ MEIRELES. “Carta a um poeta português”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1945.

⁴⁸⁹ MEIRELES. “Os artistas” *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1945.

quer saber para que serve um quadro”⁴⁹⁰ e essa não é uma questão para o pintor que o elaborou. Na crônica “Primeira fábula da Ursa Maior”, os poetas aparecem junto aos profetas e aos loucos e a definição erige-se sobre uma visão distinta: “os que se recusam a ver as coisas apenas com a cara que elas apresentam à primeira vista”⁴⁹¹. Por esse motivo, as “altas varandas”, com visão mais ampla do que o rés do chão, são espaços centrais para a contemplação. A atenção visual concedida às sombras é integrante de tal recusa. Ao evidenciar as sombras, e não os objetos ou os vivos, a busca é pelo lado subjacente, não aparentado “à primeira vista”.

Essa disposição é intimamente articulada às múltiplas perspectivas temporais. Nesse sentido, a comunicação entre a passagem do tempo cronológico e o vislumbre da eternidade redimensionam o “olhar”. Assim, as sombras são, sincronicamente, índices da passagem luminosa do tempo e índices de um modo de existência eterna. Essa proposição é interligada ao “preito” que essa obra em questão oferece às sombras, principalmente nos poemas “Minha sombra” e “Nós e as sombras”. Ao lado da “tranquila sombra/ que me acompanhas”⁴⁹² e “muito longe do mundo, / de todas as presenças vãs”⁴⁹³ é que o sujeito poético, de modo fluido como os vultos, depara-se e afeiçoa-se com as “festas muito antigas [que] estacionam”. Nesse recorte, o embate entre tempo e eternidade dispõe de um vínculo com um mundo imaterial – e eterno – e com o passado, comunicação acentuada por meio da visão “torta” que se direciona à profundidade, e não mais à superfície.

⁴⁹⁰ MEIRELES. “Os artistas” *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1945.

⁴⁹¹ MEIRELES. “Primeira fábula da Ursa Maior: a mulher, o pavão e a pomba”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1946.

⁴⁹² MEIRELES. “Minha sombra” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 41.

⁴⁹³ MEIRELES. “Nós e as sombras” in *Mar absoluto e outros poemas*, p.144.

2.4 A guerra é feita pelas nossas mãos

El cantor va sobre la tierra
En blanca paz ò en roja guerra

Ruben Darío

Escuto vocês todos, irmãos sombrios

Drummond

Cecília Meireles espreita o tema da guerra em diversos poemas e crônicas. Ela integra, assim, um grupo de escritores brasileiros que se aproximaram desses eventos. Essa relação já foi comentada no livro *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, de Murilo Marcondes de Moura. Um dos destaques dessa obra é como a abordagem da guerra apresenta, por vezes, a distância espacial entre os sujeitos poéticos e os campos de batalha, como se observa no primeiro verso de “Notícias”, de *A rosa do povo*: “Entre mim e os mortos há o mar”⁴⁹⁴. Independentemente dessa distância, a participação do país na Segunda Guerra a partir de 1942 – “embora muitos não o vejam, nós somos um país em guerra”⁴⁹⁵ – somada à sensação de “guerra total” intensificaram o vínculo com o conflito:

Como esta, na verdade, foi, – segundo seu próprio objetivo, – uma guerra total, aos mais longínquos pontos do mundo propagou seus efeitos. Estamos numa era em que as notícias correm com velocidade quase absoluta, e na verdade todos estivemos presentes, todos fomos testemunhas e participantes do cataclisma.⁴⁹⁶

Na obra de Cecília, essa longitude não impede, porém, um intenso vínculo espiritual. Em “Dia da vitória”, essa proximidade com o outro explicita uma anulação da distância física, tanto no sofrimento perante os conflitos quanto na comemoração do fim da guerra:

O sono da primeira noite de paz é diferente, mesmo quando se está muito longe dos campos de batalha. Porque, enfim, *a distância não é nada para os que sabem sentir*. E dormir tranquilo quando as casas estavam desabando, os campos de concentração enchendo-se, os navios rebentando-se no mar, os aviões caindo do céu, chegava a ser, de certo modo, imoral. *Temos o direito de ser tão indiferentes ao nosso semelhante?* Temos o direito de assim aceitar o refúgio da ausência, do esquecimento, do sono?⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ ANDRADE. *A rosa do povo*, p. 120.

⁴⁹⁵ MEIRELES. “A longa viagem de volta”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1945.

⁴⁹⁶ MEIRELES. “Se fosse possível”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 2 junho de 1945.

⁴⁹⁷ MEIRELES. “Dia da vitória”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1945 (grifos nossos).

A partir de uma concepção humanista, não há como ser “indiferente” ao problema do outro. Essa abordagem ecoa um ideal de humanidade que se apoia na compaixão e se aproxima da perspectiva abordada por J. J. Rousseau, autor que tem presença acentuada (embora quase nunca explícita) nas teorizações da escritora a respeito da educação ⁴⁹⁸. Junto ao humanismo e à compaixão, a ideia de fraternidade (no contexto, palavra mais em desuso do que as outras presentes no temário da Revolução Francesa) intensifica esse “sentir”. A esse respeito, é importante mencionar um comentário realizado por Hannah Arendt que frisa: “O fato de a humanidade se manifestar mais frequentemente nessa fraternidade em ‘tempos sombrios’”⁴⁹⁹. Embora a análise da filósofa faça um recorte da fraternidade entre grupos semelhantes – enquanto, em Cecília, sobressai uma fraternidade mais irrestrita –, é patente o destaque possibilitado pelos “tempos sombrios”. Em “Murilograma a Cecília Meireles” ⁵⁰⁰, Murilo Mendes demarca o desencontro entre a escritora pacifista e “pastora” e a aspereza de seu tempo, perspectiva que só poderia redundar em “anhos e cruces”:

O século é violento demais para teus dedos
Dúcteis afeiçoados ao toque dos duendes:

O século, ácido demais para uma pastora
De nuvens, aponta o revólver aos mansos

Inermes no guaiar & columbrando a paz.
Armamentos em excesso, porque sombras de menos

Se entojam agora ao homem, antes criado
Para dança, alegria & ritmos de paz.

O poema é construído de modo antitético, e, assim, o posicionamento em um tempo “violento” e “ácido” só poderia ser de reticência diante os “armamentos em excesso”, resposta sintetizada no “guaiar” – em alusão a um canto lamentoso – e na “paz”. Em comentário ao engenho da bomba atômica, Cecília Meireles aponta que a destruição material propiciada pelo explosivo é fruto de uma destruição imaterial que já havia ocorrido, uma desagregação mais profunda:

Era o nosso sentido de amor humano. Era a compreensão das criaturas;
– o esforço, ao menos, dessa compreensão. Era a disciplina de viver em
comum na terra, suportando-nos e melhorando-nos pacientemente. (...)

⁴⁹⁸ Ver CORREA. “Criança, ciência e arte” in *Cecília Meireles: a poética da educação*, p. 121-132.

⁴⁹⁹ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 20.

⁵⁰⁰ MENDES. *Convergências* in *Poesia completa e prosa*, p. 688-689.

Era o respeito a condição humana. A alegria de ser fraternal. A impossibilidade de ser feliz, só pela ideia de que algum sofrimento estivesse palpitando escondido no mundo.⁵⁰¹

O trecho compreende a definição de um ideal humanista de fraternidade – e é sugestivo que apareça a expressão “condição humana” como especificadora do que foi perdido. A questão pode ser vinculada ao tom cosmopolita ou universalizante na obra da autora. Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger defende que a produção literária das primeiras décadas do século XX abarca uma poesia mais cosmopolita (comentário exemplificado com a obra de Fernando Pessoa), o que integra o campo do “internacionalismo”, ao invés do nacionalismo. Ao assinalar esse movimento, o teórico aponta como essa perspectiva mobilizou grande parte dos poetas que abordaram a guerra em suas obras. Desse modo, foi a partir do internacionalismo que “a moderna poesia de guerra, portanto, tornou-se quase um sinônimo de poesia antibélica”⁵⁰². Entretanto, com os prelúdios da Segunda Guerra, esses ideais foram desestabilizados:

Já entre as guerras, tornou-se claro que o internacionalismo de 1912, a solidariedade e a unanimidade dos escritores modernistas, em toda parte, não poderiam ser restauradas. O próprio pacifismo e a fraternidade dos revolucionários sociais recrudesceram num compromisso ideológico que ergueu barreiras mais intransponíveis do que as fronteiras nacionais.⁵⁰³

O comentário de Hamburger demonstra que, a nível mundial, há uma passagem do pacifismo incondicional para sua limitação. Embora isso possa ser dito sobre a maioria dos escritores, a obra de Cecília Meireles não se ajusta ao diagnóstico. A escritora interpela: “Mas falta alguma coisa, para unir-nos mais. Como nos comunicaremos, tanto quanto pede a vida humana, assim de um lado e de outro da fronteira?”⁵⁰⁴. As divisas são tidas como constructos arbitrários e, nesse sentido, são um empecilho para a mobilização da fraternidade, já que inserem uma distância a mais entre o “eu” e o “outro”.

A perspectiva pacifista e internacionalista é o ponto de partida na crônica “Imagens do natal melancólico”, na qual a ausência de correspondência é o motivo da melancolia da data (um marco da fraternidade e do afeto), pois, ao mesmo tempo que as mulheres visitam as lojas para comprar presentes, “a rádio está contando histórias tristes,

⁵⁰¹ MEIRELES. “Oh! A bomba...”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945 (grifos nossos).

⁵⁰² HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 208.

⁵⁰³ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 212.

⁵⁰⁴ MEIRELES. “Rumo: Sul” (XVIII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

em lugares gelados, com soldados caídos por frios campos brancos”⁵⁰⁵. Assim, a existência dos conflitos armados impossibilita a celebração aprazível e a esperança, já que, mesmo longe, sabe-se que, em algum lugar, indivíduos são impedidos de comemorar. A centralidade das notícias também é uma questão importante, pois as recentes tecnologias propiciam um modo de aproximação: “Gira-se na parede o botão do rádio. Como irá o mundo?”⁵⁰⁶. Na crônica “Dia a dia”, a perspectiva de distanciamento é similar: “Debruço-me sobre o mapa, ouvindo o noticiarista. De um lado e de outro, o mundo avança para esmagar Berlim”⁵⁰⁷. A cena de um indivíduo – que, ao ouvir as notícias radiofônicas, recorre ao mapa para melhor compreendê-las – pode ser vinculada ao constante “remapeamento” das fronteiras e, ainda, da Segunda Guerra como “uma aula de geografia para o mundo”⁵⁰⁸. O intervalo geográfico impede a verificação próxima dos dados, mas permite conhecê-los por meio dos mapas e das notícias (e, para lembrarmos novamente Drummond, das cartas e dos telegramas).

Por meio da oscilação entre a distância física e temporal e a proximidade espiritual, em *Mar absoluto e outros poemas*, a guerra é imagem central em: “Lamento da noiva do soldado”, “Balada do soldado Batista”, “Lamento do oficial pelo seu cavalo morto”, “Guerra”, “Os homens gloriosos”, “Joguinho na varanda” e “Jornal, longe”. “Lamento da noiva do soldado”⁵⁰⁹ aborda também uma distância física: a mulher que fica no local de origem, enquanto o homem vai à guerra. Essas diferentes funções compõem um tema maior: a diferente atuação dos homens e das mulheres nos espaços públicos e privados. Essa cena remonta a uma tradição antiga e remete à espera de Penélope pelo retorno de Odisseu. Entretanto, mais especificamente, o poema dialoga com a tradição dos cancioneros galego-portugueses e é, na cantiga de amigo, que o sujeito poético feminino tematiza a ausência do amado. A estrutura de tercetos, com estribilho (o “ti”), não é alheia a esses poemas. Murilo Marcondes de Moura ressalta outras proximidades: “é o mesmo tom interrogativo, a mesma concentração de sentimentos”⁵¹⁰.

A mobilização da cantiga de amigo permite uma apreensão ampla da guerra, não restrita ao contexto de publicação da obra, fator que é somado à ausência de referências específicas às guerras contemporâneas. Essa abordagem é recorrente na obra da autora e

⁵⁰⁵ MEIRELES. “Imagens do natal melancólico”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de dezembro de 1944.

⁵⁰⁶ MEIRELES. “Rumo: Sul”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁵⁰⁷ MEIRELES. “Dia a dia”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.

⁵⁰⁸ HOBBSAWM. *A era dos extremos*, p. 32.

⁵⁰⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 59.

⁵¹⁰ MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 262.

mantém o jogo de proximidade e de distanciamento, pois, ao mesmo tempo que ela não descarta a guerra enquanto um evento do mundo empírico, tampouco propõe-se a abordar apenas ela, de modo a apresentar o contemporâneo. O poema apresenta, então, uma guerra não circunscrita temporalmente. É utilizado um episódio da vida privada, mas a ausência de nomeação ou especificação permite assinalar a generalização da cena, ou seja, o caso privado não é apenas particular, pois torna-se ilustrativo de uma das várias e recorrentes violências da guerra. A separação entre os amantes aparece na distinção entre o aqui – “nesta casa perdida” (v.1) e o lá – “longe e solitário” (v.14). Mesmo à distância dos conflitos, não há tranquilidade no espaço privado e é, como consequência da guerra, um local “perdido”. A diferença é reforçada na comparação entre os ambientes:

Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu
coração... Longe e solitário... Neve, neve...
E eu ferveo em lágrimas, aqui! (v.13-15)

A estrofe revela espaços distintos, entre a “neve” do amado e o “ferveo” do sujeito poético. Ainda nesse sentido, o *enjambement* plasma o cair da neve, ao deslocar o restante da oração para o verso seguinte. Por fim, a sonoridade do poema é composta pela rima em “ti”, que é quebrada na última estrofe, sendo substituída pelo advérbio “aqui”, troca interpretada por Moura como uma substituição da situação do amado (ti) para a situação da “noiva” (“aqui”)⁵¹¹. O poema de Cecília dialoga com a vasta tradição que identifica o motivo da separação dos amantes na apresentação dos soldados no quartel ou na batalha. Em *Amores*, de Ovídio, livro importante na tradição da lírica amorosa, o infortúnio é identificado pela compatibilidade etária entre o potencial da guerra e o amor: “a idade apropriada para a guerra é também a que convém aos prazeres de Vênus”⁵¹². O tema também é o mote em um poema de Tu Fu, traduzido por Cecília Meireles:

Criar uma filha para casá-la com um soldado. Antes abandoná-la na
estrada, ao nascer!

Senhor, trancei meus cabelos no dia do casamento, mas o nosso leito
não teve tempo de se aquecer. Ao cair do sol, tornei-me vossa esposa,
e logo nos separamos, às primeiras luzes da aurora!

Agora, penso na morte que vos ameaça a cada instante.
Vivo em agonia. Meu coração se despedaça.⁵¹³

⁵¹¹ MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 262.

⁵¹² OVÍDIO. *Amores*, p. 123.

⁵¹³ Tu Fu. *Poemas chineses*, p. 96.

A reticência perante o casamento da filha com um soldado deve-se ao rápido abandono e à solidão. E, diferente de “Lamento”, a tradução de Cecília destaca ainda um tópico também presente nas cantigas e muito destacado na lírica amorosa: “separamos, às primeiras luzes da aurora”. O *tópos* da alba, indiciada pela luminosidade ou pelo canto dos pássaros, é a causa da separação dos amantes e, nesse caso, ela sugestiona uma separação precipitada (“logo”), ao ser atravessada pela guerra. Nesse sentido, a corriqueira separação matutina é acrescida da necessidade de ir à guerra e é central o “abandono”, imaginado pelo pai na primeira estrofe e concretizado pelo marido na segunda (um desamparo próximo a noiva “perdida”, em “Lamento”).

A apresentação da guerra de modo amplo, como ocorre em “Lamento da noiva pelo soldado”, é a abordagem principal do tema pela escritora. Não há referência a nenhum conflito específico, – é a guerra como um modo milenar de resolver divergências por meio da violência e da aniquilação do outro. Essa perspectiva destoa, por exemplo, de alguns poemas que compõem o livro *A rosa do povo*, publicado no mesmo ano, nos quais existem referências mais diretas aos conflitos envolvendo a Segunda Guerra. A comparação não é qualitativa, é apenas um modo de ilustrar distintas abordagens da temática. Na obra de Cecília Meireles, é como se a guerra fosse vista em um espectro mais atemporal e universal do que circunscrito geográfica ou historicamente. Desse modo, embora contextualmente sua obra seja próxima de vários conflitos armados (Primeira Guerra Mundial, Guerra Civil Russa, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, Guerra do Contestado, Tenentismo e Revolução Constitucionalista), não são apenas esses os referentes: é a guerra como um modo antigo e reiterado de resolução de conflitos. Na crônica “Dia a dia”:

Quando chegar o momento do encontro em Berlim, os apologistas das guerras dirão jubilosos que bem valeu tanto sangue, pelos resultados de conhecimento mútuo que desse encontro decorreram. Foi assim doutras vezes, desde as Cruzadas. Cortava-se uma cabeça e aprendia-se o que era um turco ou um cristão. Furava-se com uma lança. Mas ficava-se conhecendo um árabe! Por esse método tem-se aprendido todas as raças humanas, povo a povo. Os apologistas da guerra – tão felizes, no seu triunfo!⁵¹⁴

A condição das Cruzadas e da Segunda Guerra Mundial é similar pela aniquilação do semelhante. Não é uma definição histórica ou política observando as especificidades

⁵¹⁴ MEIRELES. “Dia a dia”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.

e diferenças de cada um dos embates, é uma abordagem de uma estrutura abrangente da guerra. Além disso, há uma crítica aos apoiadores da guerra, que tentam vislumbrar repercussões positivas:

E acabo de ouvir dizer: “Como os nossos soldados vão conhecer a Itália! Voltarão sabendo o que é arte!” O leitor não se espanta? Pois eu, sim, me espanto, – porque estou pensando nestes expedicionários de corpo despedaçado, que, dos leitos do hospital, levantam para os visitantes uns olhos tão tristes como se ainda estivessem perdidos, atolados em pântanos de lama, de sangue, de escuridão. Então, para aprender o que é arte, que é a mais alta expressão da vida, teremos de pagar este amargo tributo de desgraça e morte? Que macabros dias são estes, em que se faz este satânico negócio: “Queres saber onde é Berlim? Dá-me um pedaço da tua cabeça!” “Queres avistar a velha Roma? Mas tenho direito, depois, a um dos teus olhos!” – Nem Shylock se lembraria de tal comércio! Ah, quem nos conduziu a tamanha barbárie, a tão grande miséria, a tal extremo de humilhação?⁵¹⁵

Desse modo, para os apologistas, a guerra se justificaria não apenas pelo combate ao inimigo, mas pelo desenvolvimento oriundo dela, como se o conflito fosse o motivo de um engrandecimento subjetivo – além dos avanços científicos e tecnológicos. Essa posição criticada pela escritora carioca aparece em uma crônica de Rubem Braga⁵¹⁶, “No Palazzo Venezia”, publicada pouco tempo antes, em dezembro de 1944:

Vi cidades em ruínas e populações ainda espantadas pelo terror alemão. Mas foi em Roma que encontrei um sentido para esta guerra; foi em Roma que eu vi o símbolo eterno desta luta de hoje. (...) Ali mesmo, onde o apóstolo da força da opressão meditava seus crimes bárbaros e cínicos, o governo militar aliado abriu uma exposição das obras-primas da pintura europeia dos séculos XV, XVI e XVII.⁵¹⁷

O cronista, que vai à Itália junto a FEB como correspondente do *Diário Carioca*, vê, quase ao fim do conflito, nessa “festa de liberdade e de beleza”⁵¹⁸, a razão de ser da guerra. No espaço em que “ruínas antiquíssimas alternam com ruínas recentíssimas”⁵¹⁹, exploram-se os resquícios gloriosos da tradição e os escombros também gloriosos da

⁵¹⁵ MEIRELES. “Dia a dia”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.

⁵¹⁶ A menção é irônica se lembrarmos do comentário realizado por Rubem Braga sobre a obra de Cecília Meireles: “Cecília Meireles tem um jogo sutil e um pouco enjoado, e sentimos perfeitamente que às vezes faz versos porque se sente capaz de fazê-los, e não porque tenha na verdade alguma coisa a dizer; tanto assim que lendo alguns de seus poemas hábeis e inócuos, sentimos uma espécie de susto ao encontrar alguma coisa sentida, um trecho de realidade íntima, de tristeza ou alegre efetiva, no meio de tantas fugas aéreas, tanto doce lero-lero de imagens vagas”. BRAGA. “Salve a rosa leve”, *Leitura*, julho de 1944.

⁵¹⁷ BRAGA. “No Palazzo Venezia”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1945.

⁵¹⁸ BRAGA. “No Palazzo Venezia”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1945.

⁵¹⁹ BRAGA. “*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1944.

libertação da Itália. Nesse caso, a guerra se justificaria pela sua libertação final, o que propiciaria, além de uma exposição engrandecedora em Roma, “um outro Renascimento”. Em “Sossego”, Cecília Meireles afirma: “Os homens necessitam de sossego. Se até as guerras, dizem, se inventam apenas para se alcançar a paz!”⁵²⁰. O comentário é irônico, ao destacar, nesse comum posicionamento, uma espécie de paradoxo, como se a proposição de qualquer conflito armado anulasse a possibilidade de um tempo pacífico no futuro.

A guerra é um dos temas mais recorrentes nas crônicas de Cecília Meireles ao longo da década de 1930 e 1940 e a posição central apresentada nos textos é evidente: uma defesa irrestrita do pacifismo – ou, como a própria escritora define, o “pacifismo inflexível”⁵²¹. É válido frisar que o pacifismo, na verdade, comporta vários movimentos que possuem esse ideal como premissa, mas que encenam muitas diferenças. Assim, é preciso destacar as especificidades dessa convicção na obra da autora. Qualquer que seja o motivo, há reprovação da guerra. O posicionamento distingue-se tanto dos apologistas da guerra quanto dos não apologistas, mas que assinalavam, no contexto, o conflito armado como única solução frente à grande ameaça do avanço do nazifascismo.

Essa parece ser a posição de Rubem Braga: “tenho orgulho de ver os caboclos brasileiros trabucando na Toscana pela libertação do mundo”⁵²². Lutar na Segunda Guerra Mundial era um modo de evitar a dominação do oponente e futuros conflitos. O argumento de Braga poderia ser objetado por um verso de Drummond, de “Entreato de paz”: “Mas amanhã revive a velha história:/ matar para vencer?”⁵²³. A questão levantada pelo cronista é que a guerra é um problema, mas o inimigo é um problema maior e, portanto, justifica-se o empenho pela sua paz final. Embora destacasse os enormes males dos regimes totalitários, Cecília Meireles não relativizou o ímpeto pacifista nem diminuiu as duras críticas aos conflitos violentos. O pacifismo integra uma percepção humanista e universalizante, além de proporcionar um vínculo que não ocorre pelo eixo do nacionalismo. Ele integra, assim, a “mania de sofrer pelo mundo inteiro”. A partir da fraternidade, somos mais semelhantes do que diferentes e, portanto, é pouco sensato tratar o “irmão” apenas como “outro”. Essa perspectiva integra a crítica ao tom nacionalista de exaltação da guerra. A divisão das fronteiras nacionais não seria um problema se o mundo

⁵²⁰ MEIRELES. “Sossego”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1943.

⁵²¹ MEIRELES. “Rumo: Sul” (XXIV), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁵²² BRAGA. “No Palazzo Venezia”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1945.

⁵²³ ANDRADE. *Discurso de Primavera e algumas sombras*, p. 115-116.

fosse concebido como unidade. Com saudosismo, a escritora assinala esse desejo, “transportando-nos a épocas remotas em que o mundo era um só, para todos os habitantes”⁵²⁴. Desse modo, além do humanismo, é a identificação do elo existente entre a preservação do Estado-Nação e a criação e manutenção dos exércitos permanentes que transforma a aceitação do patriotismo em um impasse. Por ser praticamente um sistema de retroalimentação, é difícil sustentar os ideais do pacifismo junto aos ideais do nacionalismo. Nesse sentido, o verso de Horácio se torna um bordão repetido incessantemente nas primeiras décadas do século XX: “dulce et decorum es pro patri mori”.

Em relação a essa questão, é importante mencionar o projeto de não violência pregado por Mahatma Gandhi. Na crônica “Gandhi”, Cecília Meireles assinala sua admiração:

O mais alto ideal de educação humana contém-se, neste momento, nas mãos de Gandhi, nessas magras e ressequidas mãos que poderiam sustentar o mundo inteiro (...). Desde o início da campanha da desobediência civil, todos estamos vendo como esse herói sem armas levantou as virtudes seculares de um povo desprovido de tudo, recordando-lhe apenas como se pode ser tudo, sem nada se ter (...). E os próprios excessos de grandeza que quase puderam ser censurados, nesse heroísmo intransigente, não eram mais violência, – mas a insuportável força do espírito pensando e perturbando a pretensão de todas as forças que, para se manterem, foram mumificadas em leis.⁵²⁵

Gandhi é um dos nomes centrais do movimento pacifista da primeira metade do século XX, mas ele não desvinculava a existência desse ideal do nacionalismo (mesmo que sem a conotação substancialista hindu e, principalmente, na conjuntura da independência da Índia, sem ou hindu). Desse modo, a ideia de que “all men are brothers” não propunha apagar as fronteiras. Nesse sentido, é extremamente significativo o caminho interpretativo trilhado por Gandhi quando comenta o *Bhagavad-Gita*. Em primeiro lugar, a cena de guerra inicial é lida a partir de um viés metafórico e não literal: “it described the duel that perpetually went on the hearts of mankind”⁵²⁶. Em segundo lugar, ele diminui a contradição existente entre o conflito violento do primeiro capítulo e a centralidade do ideal de *ahimsa*. Mesmo que possam ser aproximados pelo viés do

⁵²⁴ MEIRELES. “Aventura teatral”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 junho de 1945.

⁵²⁵ MEIRELES. “Gandhi” *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1932.

⁵²⁶ GANDHI. *The Bhagavad Gita according to Gandhi*, p. xvii. Tradução nossa: “ele descreveu o duelo que perpetuamente agiu sobre os corações da humanidade”.

pacifismo, Cecília distancia-se do pensador indiano pelo rechaço irrestrito ao nacionalismo.

A perspectiva da escritora é similar a Rabindranath Tagore, pensador que também se aproxima de Gandhi pela não violência, mas entra em embate pela ponderação em relação ao patriotismo, principalmente no âmbito da educação. A admiração por Tagore é explicitada em diversos textos, como em “O aniversário de Gandhi”, no qual Cecília assinala a reverência aos dois pensadores indianos: “Em um dado momento, a Índia projetou-se no Ocidente com um esplendor fora do comum: dois homens a tornavam assim radiosa e atraíam para ela o respeito e a admiração dos povos – Rabindranath Tagore e o Mahatma Gandhi”⁵²⁷. Além disso, para Loundo, as “afinidades” foram intensificadas, pois Tagore possuiu exatamente os mesmos interesses da escritora: “Conjunção rara dos imperativos por ela perseguidos – poesia, espiritualidade e educação –, Tagore foi desde cedo elevado à condição de guia e parceiro existencial”⁵²⁸. Tanto Cecília quanto Tagore compreendem o culto militar vinculado ao culto nacional e, assim, a defesa da nação como um dos motivos dos conflitos armados. Desse modo, sublinham que lutar contra o ufanismo é uma das parcelas da luta contra a guerra. A dificuldade dessa tarefa é explorada no papel de educadores e pensadores da educação. No texto “The congress”, de 1939, Tagore assinala:

It is comparatively easy to raise an army for violent warfare. A year's drilling is sufficient to fit men to be sent to die seat of war, but to train the spirit in die methods of non-violence takes more time. We have had enough of attempts to get together a table of untrained enthusiasts. Such crowds may be used to break down the work of rivals, but they cannot build up anything of value. They go to pieces when met by determined counter-attack. Those nations of die world who are now in fighting trim, rely for their strength of die education of masses of their people.⁵²⁹

O destaque é o tempo gasto a fim de se propiciar uma educação com bases pacifistas, pois é um trabalho a longo prazo. Em contraposição à rápida organização e aos rápidos efeitos da guerra, a paz é trilhada de modo mais vagaroso. A educação aparece em ambos os escritores como preocupação central e saída para a elaboração da paz⁵³⁰. Na

⁵²⁷ MEIRELES. *Ilusões do mundo*, p. 150.

⁵²⁸ LOUNDO. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética in *Ensaaios sobre Cecília Meireles*, p. 145.

⁵²⁹ TAGORE. “The Congress” in *The Mahatma and The Poet: letters and debates between Gandhi and Tagore 1915-1941*, p. 173.

⁵³⁰ Na obra de Tagore, a questão é também desenvolvida no texto em que destaca seus ideais educacionais e a construção de sua escola. Ver TAGORE. “Minha escola em Bengala” in *Meditações*.

crônica “Pró-paz...”, Cecília afirma: “A paz não se decide: constrói-se. Não pode ser o produto imediato de uma resolução instantânea”⁵³¹. Por meio dessa ponderação, para ambos os pensadores, não é a extinção do exército ou da indústria bélica que irá proporcionar uma sociedade pacifista.

Na obra de Cecília, tais proposições devem ser vinculadas, ainda na década de 1930, ao já notório fracasso do Tratado de Versalhes (entre outros fracassos de outros tratados), que estipulou, nos termos de Hobsbawn, uma “paz punitiva, assegurada privando-se a Alemanha de uma marinha e uma força aérea efetivas; limitando-se seu exército a 100 mil homens”⁵³². O cerceamento militar (que foi imposto, não espontâneo) não foi suficiente para evitar a irrupção de um novo ímpeto de guerra. Ainda na crônica “Pró-paz...”, a escritora assinala:

A redução quantitativa e qualitativa do material bélico seria sempre uma possibilidade a mais, nos interesses pacifistas. Mas a orientação educacional, a formação humana, o desarmamento do espírito ficarão sempre como o ponto definitivo a resolver, para uma conclusão verdadeiramente crível e durável.⁵³³

O pacifismo tem como tarefa o difícil “desarmamento do espírito”. Desse modo, o objetivo é, a partir da educação, minar o ímpeto militarista e violento. A questão também é priorizada por Virginia Woolf: “Que tipo de educação ensinará as jovens a odiar a guerra? (...) Qual objetivo da educação; que tipo de sociedade, que tipo de ser humano ela deve procurar produzir”⁵³⁴. No contexto, a educação fazia esforço exatamente contrário, impregnada desse ideal glorioso da guerra e do militarismo. No Brasil, nas reformas escolares do fim do século XIX e início do XX, foi priorizada, nos programas obrigatórios das escolas, a formação moral e cívica, que contou com acréscimo de disciplinas como Ginástica e Exercícios Militares. Além disso, foram criados, vinculados às escolas, Batalhões Infantis que reproduziam a estrutura militar⁵³⁵.

Por outro lado, também houve estímulo ao desenvolvimento moral apto ao militarismo, principalmente, ao espírito ilustre que envolvia as funções bélicas. Jorge Nagle constata o desejo de nacionalizar a educação⁵³⁶ nesse movimento e o rigor

⁵³¹ MEIRELES. “Pró-paz...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1932.

⁵³² HOBBSAWN. *A era dos extremos*, p.41.

⁵³³ MEIRELES. “Pró-paz...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1932.

⁵³⁴ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, p. 78-79.

⁵³⁵ Ver SOUZA. “A militarização da infância: Expressões do nacionalismo na cultura brasileira”, *Cad. CEDES* vol. 20 no. 52, Campinas, nov.2000.

⁵³⁶ NAGLE. *Educação e Sociedade na Primeira República*, p. 254-256.

militarista seria benéfico na missão: “A disciplina é imprescindível para que haja pátria: disciplina e ordem”⁵³⁷. Desse modo, todas as práticas escolares eram voltadas para esse objetivo, com uma “ampla divulgação de livros didáticos de conteúdo moral e cívico, ou melhor, de acentuada nota patriótica”⁵³⁸. Além disso, o escritor assinala a preocupação com a formação nacionalista como um foco dado à construção estritamente política da educação. Como contraponto, Nagle aponta o movimento da Escola Nova (ou do escolanovismo) – do qual Cecília Meireles participou ativamente –, que desloca a preocupação para o caráter psicopedagógico da educação.

Essa incompatibilidade dos procedimentos existentes nas escolas e das propostas modernizadoras da educação defendidas por Cecília Meireles engendra uma posição de contestação, sintetizada por Valéria Lamego como ação de “combater e destruir”⁵³⁹, em *A farpa na lira*, obra que analisa a participação jornalística de Cecília na década de 1930. Além disso, ao longo das décadas de 1930 e 1940, o militarismo torna-se elemento central para o Estado brasileiro, culminando em um governo tutelado pelas Forças Armadas em 1937. O caminho traçado até chegar ao Estado Novo foi de implementação de medidas que pretendessem ampliar a adesão ao corpo militar e, assim, aumentar seu alcance político. José Murilo de Carvalho destaca algumas medidas fundamentais nesse trabalho: o serviço militar obrigatório, os Tiros de Guerra, as Escolas de Instrução Militar e um extenso “processo de doutrinação” ou “preparação ideológica de militares”⁵⁴⁰. O objetivo era a ampliação e a solidificação das corporações militares, integrando também um maior prestígio perante a sociedade. A rigidez militar era vista como benéfica e útil na construção de uma política nacional, e, para isso, era necessário incentivar a notoriedade e a deferência a essas instituições. Desse modo, o militarismo não era apenas profícuo na defesa externa e no auxílio em relação à política interna, mas, em um espectro mais amplo, era vantajoso na formação de uma cultura nacional: “devolvendo-se à sociedade indivíduos não só treinados militarmente, mas também imbuídos de valores militares, tradicionalmente alheios à cultura brasileira tanto popular como de elite. Indivíduos disciplinados no corpo e na mente”⁵⁴¹.

Nessa conjuntura, a mudança defendida pelos pacifistas não era pequena, pois envolvia a transformação de bases já arraigadas há algumas décadas na tradição escolar e

⁵³⁷ NAGLE. *Educação e Sociedade na Primeira República*, p. 59.

⁵³⁸ NAGLE. *Educação e Sociedade na Primeira República*, p. 57.

⁵³⁹ LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, p. 58.

⁵⁴⁰ CARVALHO. “Vargas e militares: aprendiz de feiticeiro in *O pecado original da República*, p. 165.

⁵⁴¹ CARVALHO. “Vargas e militares: aprendiz de feiticeiro in *O pecado original da República*, p. 164.

bases preponderantes no contexto político. O argumento identifica o ímpeto violento a partir da contribuição decorrente dos princípios sociais e políticos, indo na contramão de grande parte dos pensadores da época, que reiteravam o caráter biológico e, assim, “natural”, da violência. Desse modo, o pacifismo deve ser encarado como um processo, que carece de constante vigilância e mudanças para se alcançar, um dia, seu propósito. A partir dessa perspectiva, o fim de um conflito não é garantia imediata de um mundo pacífico, fato já assinalado pela escritora em relação aos fracassados tratados de paz decorrentes da Primeira Guerra Mundial.

A questão é comentada por Cecília Meireles em artigo publicado na revista argentina *Realidad*:

Creo que nadie creyó jamás en el fin de la primera gran guerra, como por ahora parece que nadie todavía cree en el fin de la última. Los años intermediarios fueron sólo como una pausa, con el desgaste de las esperanzas de una generación que se sintió sin puntos de apoyo, y tuvo que arrancar por completo de si misma para su formación y su conservación. Los fatales residuos de las guerras llegaron hasta nosotros como una lluvia de cenizas.⁵⁴²

O “desgaste” observado é próximo da “desilusão”⁵⁴³ constatada por Freud em relação à Primeira Guerra Mundial, mas que pode também ser encontrada nos conflitos subsequentes. É significativo frisar que a tomada de posição pacifista da escritora distingue-se de um discurso de neutralidade, isto é, não havia imparcialidade em relação ao conflito, mas uma objeção com a estrutura de seu funcionamento. Esse posicionamento é quase solitário, já que muitos pacifistas ou simpáticos à causa tiveram suas convicções desestabilizadas ou abriram exceções em relação à ascensão do nazifascismo, grande parte deles com posicionamento próximo ao de Albert Camus: “comecei a guerra como pacifista, acabei como resistente”. Nos termos de Hobsbawm:

Não se deve confundir a relutância em ir à guerra com recusa a lutar (...). O pacifismo irrestrito (não religioso), embora muito popular na Grã-Bretanha na década de 1930, jamais foi um movimento de massa, e desapareceu na década de 1940. Apesar da ampla tolerância com os “opositores por motivos de consciência” na Segunda Guerra Mundial, o número dos que alegaram o direito de recusar-se a lutar foi pequeno (...). Por um lado, a força do antifascismo estava em mobilizar os que temiam a guerra, tanto a última como os terrores futuros da seguinte. O fato de o fascismo significar guerra era um motivo convincente para

⁵⁴² MEIRELES. “Carta del Brasil”, *Realidad*, 1947, p. 92.

⁵⁴³ FREUD. “Considerações sobre a guerra e a morte” in *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.215.

combatê-lo. Por outro lado, uma resistência ao fascismo que não previsse o uso de armas não poderia dar certo.⁵⁴⁴

Embora o historiador mencione especificamente o caso da Grã-Bretanha, a descrição poderia ser expandida a outros países. A primeira metade do século XX havia demonstrado um grande fracasso para os pacifistas. Entretanto, o ideal de Cecília Meireles permanece intacto, sem que realizasse concessões ou adiamento da paz.

Se concordarmos com a definição que Arendt apresenta da violência como um “agir sem argumentar”⁵⁴⁵, a realização dessas conferências ou o debate público de ideias (inclusive a publicação constante de crônicas nos jornais) já é uma atitude na contramão de ações violentas. Na crônica “Ainda sobre a bomba atômica”, em contraposição aos termos e às conferências oficiais, surge uma contribuição do pensamento e da intelectualidade (o artista, o sábio, o filósofo). O tema é a bomba atômica e “esta falta de sentido da existência humana”⁵⁴⁶:

Em ocasiões como estas, compreende-se que não é uma vadiação o jogo construtivo do pensamento; que o laboratório ou o gabinete de trabalho não são fáceis torres de marfim a que com tanto desprezo se alude; que viver retirado dos homens pode ser um modo nobre de estar a seu serviço.⁵⁴⁷

A função intelectual é apresentada como oposta ao trabalho prático, mas, mesmo em sua “torre de marfim”, é destacado o “serviço” ou a utilidade dos pensadores. Em oposição à necessidade de propostas práticas e imediatas dos órgãos oficiais, o trabalho intelectual é descrito por meio de maior maturação do “pensar”, em um processo que também integra a busca da solução dos problemas. Assim, a proposição da escritora é “um chamado de regresso à dignidade do trabalho intelectual”⁵⁴⁸. Desse modo, deve haver um esforço conjunto entre pensamento e ação, entre uma atividade realizada em particular e outra em coletivo. É significativa ainda a sugestão de Arendt de que “os tempos sombrios” causem grandes reclusões na esfera privada, como se os sujeitos impossibilitados de agir e atuar na esfera pública, se sentissem mais à vontade com a “liberdade do pensamento”⁵⁴⁹. Na crônica “L’honneur des poètes”, abordando a recente

⁵⁴⁴ HOBBSBAWN. *A era dos extremos*, p. 153-154.

⁵⁴⁵ ARENDT. *Sobre a violência*, p. 82.

⁵⁴⁶ MEIRELES. “Ainda sobre a bomba atômica”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1945.

⁵⁴⁷ MEIRELES. “Ainda sobre a bomba atômica”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1945.

⁵⁴⁸ MEIRELES. “Ainda sobre a bomba atômica”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1945.

⁵⁴⁹ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 26-27.

antologia da resistência francesa, a escritora também concede relevância ao trabalho dos escritores:

A voz dos poetas que, no meio de todas as celeumas, é a única inesquecível, está cantando para o mundo inteiro a trágica aventura de uma nação, num instante de alucinação do mundo (...). O protesto contra a barbaridade, o último suspiro de amor por uma criatura ou pela liberdade.⁵⁵⁰

Em “Se fosse possível”, é explicitado que, mesmo após o fim da guerra, a atmosfera de desconfiança e violência permanece:

A paz humana, como a felicidade de cada um, não é uma vantagem repentina, que se conquista de assalto e se mantém para sempre: é um vagaroso dever, cultivado com clarividência. Ganha-se a paz do mundo com a paz de cada indivíduo assegurada. Não adianta destruir uma fábrica de munições deixando na terra um coração inquieto e feroz: as armas não nascem por si, elas representam materialmente o desejo e o sonho dos homens.⁵⁵¹

O “desejo” dos indivíduos é que os impele ao conflito armado, comentário próximo ao realizado por Freud no texto “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”: “A essência mais profunda do homem consiste em impulsos instintuais de natureza elementar”⁵⁵². Com disposição similar, a partir de uma proposição que leva em consideração fatores biológicos e sociais, Woolf assinala: “A profissão de Otelo será extinta; mas ele continuará sendo Otelo (...). Ele é movido por instintos antigos, instintos nutridos e valorizados pela educação e pela tradição”⁵⁵³. Nesse comentário, a escritora une duas questões importantes na definição da violência, pois mobiliza fatores biológicos que são acentuados pelos aspectos sociais.

Na crônica “O bis”, publicada em data próxima a “Se fosse possível”, a permanência do ânimo “feroz” também é destacada. Outro problema ainda é exposto: a promoção de um novo padrão, com números grandiosos, como avaliação das futuras “catástrofes”:

Porque, afinal, os tempos que correm são pavorosos. Depois de cerca de sete anos de massacres pelo mundo, podíamos ter ficado todos como os empresários dos campos de concentração, vibrando de entusiasmo

⁵⁵⁰ MEIRELES. “L’honneur des poètes”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 de setembro de 1944.

⁵⁵¹ MEIRELES. “Se fosse possível”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1945.

⁵⁵² FREUD. “Considerações sobre a guerra e a morte” in *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916*), p. 218-219.

⁵⁵³ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 126.

diante de um atropelamento, soltando urras de prazer a um tiro, ou a uma facada, e pulando de contentamento à notícia de uma razoável catástrofe com nunca menos de umas mil vítimas.⁵⁵⁴

É como se a “grandeza tão astronômica”⁵⁵⁵ dos números da Segunda Guerra Mundial estipulasse novos parâmetros. Assim, outra consequência negativa é a normalização da violência: “O aspecto não menos importante dessa catástrofe é que a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia a dia que não mais notamos”⁵⁵⁶. Essa disposição é apresentada no fim da obra *Nada de novo no front*, de Erich M. Remarque, escritor a quem Cecília recorre em mais de uma crônica ao mencionar a guerra:

Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranquilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: “Nada de novo no front”. Caiu de bruços e ficou estendido, como se estivesse dormindo. Quando alguém o virou, viu-se que ele não devia ter sofrido muito. Tinha no rosto uma expressão tão serena, que quase parecia estar satisfeito de ter terminado assim.⁵⁵⁷

A violência dos confrontos ocasiona a perda de sensibilidade e, assim, a normalização da morte. Além dessa banalização, a recente guerra auxiliou na manutenção do entusiasmo militarista, tópico abordado no poema “Os homens gloriosos”⁵⁵⁸. Nesse poema, o sujeito poético, até então alheio aos acontecimentos da terra, toma conhecimento desse “clamor”:

Sentei-me sem perguntas à beira da terra,
e ouvi narrarem-se casualmente os que passavam.
Tenho a garganta amarga e os olhos doloridos:
Deixai-me esquecer o tempo,
inclinai nas mãos a testa desencantada,
e de mim mesma desaparecer,
– que o clamor dos homens gloriosos
cortou-me o coração de lado a lado.

Pois era um clamor de espadas bravias,
de espadas enlouquecidas e sem relâmpagos,
ah, sem relâmpagos...
pegajosas de lodo e sangue denso. (v.1-12)

⁵⁵⁴ MEIRELES. “O bis”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de junho de 1945.

⁵⁵⁵ HOBBSAWN. *A era dos extremos*, p. 50.

⁵⁵⁶ HOBBSAWN. *A era dos extremos*, p. 58.

⁵⁵⁷ REMARQUE. *Nada de novo no front*, p. 199.

⁵⁵⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 130.

Estar “à beira da terra” remete à imagem já comentada de uma posição limiar (beira-mar, varanda, janela): é uma localização que aproxima e distancia, não está propriamente na terra, mas tampouco está distante dela, permitindo, nesse caso, uma observação não participante. O “sem perguntas” assinala uma perspectiva inicial desinteressada, sem posição delimitada, e, ao mesmo tempo, desinformada. É a partir dessa disposição isenta que o sujeito poético recebe as notícias. A testa “desencantada” que converge para as mãos aproxima-se da iconografia do gesto, ao sinalizar desalento diante das “narrativas”. A imagem sugerida pelo poema aproxima-se mais de um esmorecimento do que de um sentimento de desespero, o que a vincula à vasta tradição das artes plásticas, na qual se destacam “Melancolia I”, de Albert Dürer, “Melancolia”, de Edvard Munch e “Retrato de Dr. Gachet”, de Van Gogh.

Desse modo, é a face que se encaminha até a mão, com um “sentimento de peso”⁵⁵⁹, em uma atitude melancólica e também “em sinal de tristeza e abatimento do corpo enquanto a alma está como ausente, em contemplação”⁵⁶⁰. Esse estado contemplativo, de introversão, associa-se a uma possível saída “deste mundo” ou a uma renúncia: “presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta. Mas onde ele está? Num exílio irrevogável? Ou em sua ‘pátria verdadeira’?”⁵⁶¹. Na crônica “Sub tergmine fagi...”, comentando a recente amizade com José Manuel Pérez, a escritora pontua o deleite decorrente da escolha pela vida bucólica do sacerdote uruguaio. No texto, associa-se essa espécie de exílio natural ao estado de “melancolia” diante daquele tempo, quando, em 1814, o sacerdote se posiciona contra os “ódios”. O quadro não é diferente, mesmo após mais de um século:

E como eu lhe estou dizendo que o ano é de 1944, e que pode continuar com os seus votos, e até os deve ampliar por toda a extensão da terra, o suave fantasma secular, carregado de frutas e flores, me fita com a melancolia dos que vêm para edificar, e encontram o mundo repleto de destruição.⁵⁶²

Em primeiro lugar, é significativa a nomeação “melancolia”, pouco enunciada na obra da escritora, se comparada com as vezes em que é sugestionada. Em segundo, a polaridade entre construir e destruir não é distante da “melancolia” apresentada – pelo

⁵⁵⁹ STAROBINSKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 39.

⁵⁶⁰ ALCIDES. *Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco Sá de Miranda*, p. 24.

⁵⁶¹ STAROBINSKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 45.

⁵⁶² MEIRELES. “Sub tergmine fagi...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1944.

gesto e não pelo nome – em “Os homens gloriosos”. É a “destruição”, desempenhada pelo “clamor” que provoca a desilusão. Ainda sobre o tópico, é relevante o comentário de Starobinski sobre a comum reversão entre “exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou oportunidade – do estado inverso”⁵⁶³. No poema de Cecília, figuram estes dois estados, embora atuem em corpos distintos: o abatimento no sujeito poético e a exaltação nos “homens gloriosos”.

Na primeira estrofe, o prefixo “des” pode ser lido em um espectro temporal, sugerindo que, após as notícias, algo foi rompido, como se o encanto fosse possível antes. É o “clamor” desses homens o motivo do desapontamento. É sugestivo que, na primeira estrofe, o “clamor” seja o sujeito do verbo cortar. Essa seleção semântica se vincula à estrofe posterior com acréscimo do termo “espada”, ao aludir que a exaltação dessa glória não ocorre apenas no âmbito do discurso, mas também na violência física, designada pelas “espadas bravias” e “enlouquecidas”. O objeto espada integra o campo semântico dos verbos cortar (v.8), quebrar (v.25) e reduzir (v.26, 27, 28), destacando a fragmentação e o esfacelamento propiciados pelo conflito armado (imagem semelhante do poema “Guerra”). A desilusão permanece na estrofe seguinte:

Como ficaram meus dias, e as flores claras que pensava!
Nuvens brandas, construindo mundos,
como se apagaram de repente! (v.13-15)

O desequilíbrio atinge a natureza, visto que as “flores” e as “nuvens” (ícones recorrentes da beleza e da delicadeza do mundo natural) “se apagaram” quando receberam a informação. A descrição do trabalho das nuvens “construindo mundos” insere um contraponto delicado, quase infantil, ao tumulto violento da guerra, pois esse trabalho alude à capacidade imaginativa de criação de imagens a partir do sutil movimento das partículas das nuvens. Com exceção da segunda estrofe, a face da destruição física da guerra não é a imagem central, pois o destaque é o “clamor”:

Ah, o clamor dos homens gloriosos
atravessando ebriamente os mapas!

Antes o murmúrio da dor, esse murmúrio triste e simples
de lágrima interminável, com sua centelha ardente e eterna. (v.16-19)

⁵⁶³ STAROBINSKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 45.

Sobre o termo “clamor”, é importante assinalar a semântica de alarido, tanto na altura da voz quanto na confusão, e de lamento, perspectivas que integram o tumulto da guerra. Além disso, etimologicamente, o *clāmor* refere-se ainda ao barulho animal, sentido, no poema, contrapesado pela especificação “dos homens”. A violência é apresentada por meio de brado: é ele que percorre “mapas”. O poema aborda o conflito usando um de seus fundamentos, que não só estimula a exaltação da guerra, mas também impede a contestação dela. Por meio da construção cultural do entusiasmo e do prestígio desses “homens gloriosos”, a guerra é mantida. Nesse sentido, a escolha do termo concede ênfase ao caráter sonoro e verbal (e, portanto, cultural) do conflito armado e pode ainda referir-se aos cantos de guerra ou, mais especificamente, à vasta produção musical amalgamada ao militarismo.

A imagem não pode ser desvinculada das construções sobre o espírito da guerra nas crônicas e da distância da narradora e, no caso de “Os homens gloriosos”, do sujeito poético desse *modus operandi*. Em comentários realizados a partir das cartas de soldados alemães na Primeira Guerra Mundial, a escritora destaca, em quase todas, a presença da notoriedade desse brado: “alimentados de ideias violentas, esses moços foram para a batalha *cantando* entusiasticamente atrás de uma bandeira”⁵⁶⁴. Além disso, essa convicção serve também como conforto diante do acirramento dos conflitos armados e da proximidade da morte. As imagens são similares e os indivíduos estão imbuídos do clamor e dos cantos nacionais militares, percorrendo caminhos em direção aos campos de batalha. Esse ideal heroico, além do som do “clamor”, é composto sonoramente por tambores, marchas e hinos:

Quanto leitor, impregnado, ainda, desse veneno do patriotismo mal compreendido, desses sonhos de heroísmo que a música marcial suscita, e de narrativas romanceadas e anacrônicas em que as atrocidades se cobriram com a máscara do sacrifício e do dever (...). As gerações de agora ainda estão muito nutridas de lendas militares, muito embaladas de rufos de tambores, muito sensíveis ao ritmo de marchas e de hinos, muito deslumbradas pelo aparato dos uniformes vistosos, para se desvencilhar prontamente de todas as sugestões que se desprendem dessa espécie de ritual de um sangrento culto.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ MEIRELES. “Cartas de estudantes alemães mortos na guerra”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1932 (grifo nosso).

⁵⁶⁵ MEIRELES. “Esse fantasma da guerra”, *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1932.

É essa “impregnação” da glória que o poema apresenta como motivo para desencanto do sujeito poético. Essa imagem pomposa escamoteia as diversas consequências negativas do “sangrento culto”, movimento também simulado pelo poema, pois não há apontamentos demorados sobre a violência do conflito, apenas sobre o esplendor que envolve esses homens. Na já mencionada crônica “Dia da Vitória”, é significativo que o ritual de comemoração seja similar aos rituais militares, pois dispositivos semelhantes aos usados na guerra, como bombas ou tiros, são utilizados nas celebrações: “explodiam bombas ensurdecedoras, inesperadamente, caindo não se sabe de onde. Ria-se e gritava-se já em um princípio de delírio que as marchas militares dos alto-falantes iam ritmando”⁵⁶⁶. O tumulto sonoro da guerra é reproduzido em homenagem a seu fim. Em oposição a esse alarido decorrente da guerra, no poema “Os homens gloriosos”, é construída uma imagem branda e silenciosa da natureza e do sujeito poético, que é quebrada a partir do conhecimento do “clamor”. Nas estrofes finais, como consequência desse conhecimento, é assinalada outra vez uma renúncia. Desse modo, é reiterado o motivo da conversão: a necessidade de distância e esquecimento do que golpeou “o coração de lado a lado”, como se almejasse retornar para a condição isenta e confiante do primeiro verso – “Sentei-me sem perguntas à beira da terra” –, ainda não contaminada pelas notícias da terra.

Em *Pistoia, cemitério militar brasileiro*⁵⁶⁷, livro publicado em 1955, a ideia de esplendor também encena a ida à guerra:

Eles vieram felizes, como
para grandes jogos atléticos:
com um largo sorriso no rosto,
com forte esperança no peito,
– porque eram jovens e eram belos. (v.1-5)

A imagem confiante da ida é desestabilizada no primeiro verso da estrofe seguinte, “Marte, porém, soprava fogo” (v.6), e, ao invés de glória em vida, a consequência é a morte. É interessante que, contrariamente à natureza desencantada da guerra, em *Pistoia*, a natureza que integra o cemitério é calma e tranquila. Na crônica “Cidade líquida”, a escritora assinala, ao descrever a passagem pela cidade de Pistoia:

Ficou também Pistoia. A insistência daquela placa pelas esquinas:
“Cemitério Militar Brasileiro”. “Cemitério Militar Brasileiro...” Um

⁵⁶⁶ MEIRELES. “Dia da Vitória, *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1945.

⁵⁶⁷ MEIRELES. *Pistoia, cemitério militar brasileiro*.

cemitério tão claro, tão sereno, protegido, ao longe, pela moldura suave das montanhas. Um cemitério de jovens, sem tristeza. A tristeza é ver como ficam os capacetes dos soldados, depois de uma rajada de metralhadora. E recordar que, dentro daquele capacete, esteve uma cabeça querida. Ou mesmo uma cabeça qualquer. Mas os fazedores de guerra são lá criaturas humanas!⁵⁶⁸

O cotejo é exemplar de um aproveitamento de temas comuns para gêneros distintos na obra da autora. A descrição do cenário natural é idílica, envolto por uma “moldura suave das montanhas”, emprego lexical próximo do poema, “cercados por montanhas suaves” (v.10). Esse fato pode ser aproximado da tranquilidade da morte, é um “dormitório sossegado” (v.12), em oposição ao ambiente conflituoso da guerra. A iconografia do poema aproxima-se de uma descrição da vida após a morte em campos floridos e serenos⁵⁶⁹.

O ímpeto glorioso da violência é diagnosticado como um dos impasses no estabelecimento da paz em um dos livros centrais sobre o tema, *Porque os homens vão à guerra*, de Bertrand Russell: “Para assegurar a paz, a prontidão para se contagiar com a febre da guerra precisa ser, de algum modo, diminuída”⁵⁷⁰. O livro, publicado em 1916, aborda alguns meios pelos quais essa “febre” pode ser contida:

O problema fundamental do pacifista é prevenir o impulso à guerra que, de tempos em tempos, toma conta de comunidades inteiras. E isso só pode ser feito com profundas mudanças na educação, na estrutura econômica da sociedade e no código moral pelo qual a opinião pública controla as vidas de homens e mulheres.⁵⁷¹

A educação é novamente a base das transformações. Mas, por outro lado, Russell não enseja o fim do ímpeto violento, pois não acredita que esse fim seja possível. A proposição é o refreamento e contenção do “impulso à guerra”, e não sua extinção em oposição às crônicas da escritora brasileira, nas quais aparece um desejo de aniquilar todo e qualquer desejo militarista. Desse modo: “O pacifismo precisa encontrar um canal de manifestação, compatível com o sentimento humano, para o vigor que hoje leva as nações à guerra e à destruição”⁵⁷². Ou seja, o pacifismo é uma espécie de redirecionamento do vigor, e não sua eliminação. O argumento de Russell contém, como pano de fundo, uma justificativa biológica (recorrente nas definições da violência, principalmente as que

⁵⁶⁸ MEIRELES. “Cidade Líquida”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de maior de 1956.

⁵⁶⁹ ARIÉS. *O homem diante da morte*, p. 32-34.

⁵⁷⁰ RUSSELL. *Porque os homens vão à guerra*, p. 70.

⁵⁷¹ RUSSELL. *Porque os homens vão à guerra*, p. 74

⁵⁷² RUSSELL. *Porque os homens vão à guerra*, p. 76.

pertencem ao âmbito da polemologia) que torna a compreensão desse fenômeno mais complexa, pois, se a violência é naturalizada, torna-se quase impossível suprimi-la. Arendt assinala o impasse contido nessa perspectiva que é bastante difundida, pois “extirpá-las [as violências] não seria mais do que desumanizar ou castrar o homem”⁵⁷³. Além disso, a escritora, no escopo da ciência política, realiza a distinção entre o vigor e a violência, assinalando o primeiro como uma propriedade inerente ao indivíduo e o segundo como um instrumento utilizado a fim de atingir alguma finalidade⁵⁷⁴. Por meio dessa distinção, Arendt quebra com a recorrente lógica causal entre vigor e violência, já que o primeiro, não necessariamente, ocasionaria o segundo.

O militarismo aparece evidenciado no envio dos soldados para os conflitos em “Balada do soldado Batista”⁵⁷⁵. Nesse poema, há uma retomada similar ao “Lamento da noiva do soldado”, pois o termo “balada”⁵⁷⁶ traz uma conotação do uso no medievo, em referência a uma canção narrativa condensada. Além disso, o uso da *terza rima* - estrutura cunhada pelo poeta florentino, na *Comédia* - permite destacar o percurso a ser atravessado, que culmina, nos últimos versos, na esperança de que Batista “ainda exista/ em algum lugar” (v.42-43). O poema, que dispõe de um tom católico na voz dos “velhinhos”, alude, nesse trecho, ao espaço celeste. Em “Balada”, acompanhamos o percurso de um soldado indo para o *front* e o desfecho, com a esperança da alma que sobe aos céus. A partir do estribilho “era das águas, vinha das águas”, é apresentada uma proximidade e um pertencimento às águas, questão central na obra (e talvez por isso o verso tenha sido escolhido como refrão, para gerar um efeito mnemônico e acumulativo⁵⁷⁷). Tal fato não é desvinculado do nome escolhido para o soldado, relação que é explicitada na quinta estrofe:

Era das águas, vinha das águas:
fora batizado Batista.
A velhinha chora. O velhinho medita. (v.13-15)

A ênfase no batismo, além do sentido de nomear alguém, ressalta o procedimento de purificação a partir da água: a aspensão ou a imersão fazem parte do importante rito na

⁵⁷³ ARENDT. *Sobre a violência*, p. 82.

⁵⁷⁴ ARENDT. *Sobre a violência*, p. 60-63.

⁵⁷⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 76-77.

⁵⁷⁶ É significativo que, no mesmo ano, Vinicius de Moraes tenha publicado “A balada dos mortos do campo de concentração”, que apresenta similaridades formais e temáticas em relação ao poema de Cecília Meireles.

⁵⁷⁷ Sobre o uso desse recurso na “Balada”, ver FRIEDMAN. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 116-117.

tradição cristã (acepção presente na etimologia grega do termo). A menção ao batismo e à água é uma questão central nas narrativas bíblicas envolvendo João Batista, que é quem anuncia a vinda de Jesus e também quem batiza o filho de Deus no rio Jordão. É essa a figura escolhida para ser “padrinho” do soldado:

“Era das águas, vinha das águas,
que Deus proteja, e a Virgem bendita,
e seu padrinho, São João Batista!...” (v.24-26)

A nomeação, geralmente um sinal de homenagem, é apresentada também como benção. A presença do discurso religioso sinaliza um tom de esperança e confiança na proteção e, assim, a segurança de que nada acometerá o soldado. Ainda nessa estrofe, a reprodução de um discurso direto – ou o uso de vozes – não é alheia ao teor dramático das baladas. Além disso, o destaque dado à denominação de soldado insere Batista em um âmbito coletivo, pois o integra na pública função militar durante as guerras. Entretanto, desde a segunda estrofe, há a inserção não só de uma individualização, mas também do âmbito privado, pela voz dos “velhinhos”. Esses dois polos permanecem em todo o poema, embora apenas no último verso seja definida a relação de ser “seu filho”. Os dois âmbitos propiciam também uma dupla modulação. A narrativa é sóbria, com exceção dos momentos em que se refere ao polo familiar, já que as escolhas semânticas, o uso de exclamações e as reticências denotam comoção. Desse modo, o poema alterna entre dois tons: um oficial, mais sério e contido (na quarta e na sétima estrofes), e um particular, mais afetivo e emocional (na segunda, nona e décima quarta).

Na primeira estrofe, é exposto o fado do soldado:

Era das águas, vinha das águas:
trazia sua sorte escrita
na palma das mãos, o soldado Batista. (v.1-3)

É como se, logo de início, fosse exposta uma justificativa: a narrativa contou com a “sorte escrita” para o soldado, tendo o termo sorte um significado próximo da sua etimologia latina de “oráculo”. O tema é reiterado na décima primeira estrofe:

Era das águas, vinha das águas.
Fora-se nas águas, na data prevista
pela curva da vida, em ambas as mãos inscrita. (v.31-33)

Há certo paralelismo, não proporcionado apenas pelo estribilho, mas também pelo modo de apresentação do fado, “escrita/ na palma das mãos” e “em ambas as mãos inscrita”. Nos dois casos, a crença mística da quiromancia é descrita com termos que também podem ser lidos em uma aproximação metalinguística. O destino, que havia sido anunciado desde a primeira estrofe, é cumprido. O acréscimo do verbo ir conjugado no pretérito mais-que-perfeito assinala mais indeterminação das datas do que certeza e tem sua “falha” suprida pela expressão seguinte “data prevista”. O verbo ainda demonstra um eufemismo na transmissão do ocorrido. Além disso, há uma gradação sintetizada por esse verbo quando, na décima terceira estrofe, é conjugado no pretérito perfeito, “foi-se nas águas” (v.37), como se apenas, a partir da divulgação da notícia nos meios de comunicação, a morte tivesse sido concretizada:

Era das águas, vinha das águas, foi-se nas águas...
Os jornais já trazem, o rádio já grita:
só eles não sabem! – Morreu no mar o soldado Batista. (v.37-39)

A partir da divulgação do “rádio” e dos “jornais”, é estabelecida a confirmação, atestada pela conjugação em “foi-se” e “morreu”. No primeiro verso, o verbo ir mantém o eufemismo anterior e é somente no terceiro que o verbo “morrer”, mais agressivo e categórico, denomina o acontecimento. Entretanto, mesmo após as notícias, os velhinhos “não sabem!”. A ocorrência pode ser interpretada como um problema de comunicação ou como um processo de negação das informações que chegam. É significativo que a morte nomeada apareça deslocada pelo uso do travessão, bem como, na décima estrofe, o esboço dessa hipótese apareça deslocado com uso dos parênteses “(Quem sabe nas águas...?)” (v.28), sugestionando, por meio desse paralelismo, um prenúncio ou uma especulação dos pais.

A comunicação é o tema central no poema. A ausência de menção às localizações geográficas ou temporais é uma consequência da escassez de informações sobre o paradeiro do soldado por parte dos velhinhos. É a falta de informações sobre o soldado – “Não vem carta? Onde está, que não manda uma letra?” (v.16) – que provoca a criação de hipóteses, apresentadas pelo uso de interrogações e de verbos no subjuntivo: “permita” (v.8), “tenha” (v.22), “assista” (v.23), em oposição ao uso predominante de verbos no indicativo. A comunicação é consumada por três meios: a carta, o jornal e o rádio – elementos que, por óticas distintas, são ideias muito presentes em textos de outros escritores brasileiros sobre a guerra, como é o caso de Drummond e Braga. O enfoque na

transmissão de informações reitera a “distância infinita” (v.36), pois a distância espacial provoca um atraso temporal, ao impedir a imediata comunicação. Nas estrofes seguintes, a questão é desenvolvida:

Só eles não sabem! Não saberão por muito tempo...
O amor preserva. O amor ressuscita.
Enquanto não souberem, sonharão que ainda exista

em algum lugar seu filho, o soldado Batista. (v.40-43)

Em consonância com o tópico “o amor é maior que a morte”, já assinalado por Moura, os velhinhos “sonharão” com a presença do filho. É relevante que apareça na estrofe anterior o verbo “grita” referindo-se a rádio, como se demarcasse certa agressividade na transmissão de informações. No último verso do poema, no qual é afirmada a relação dos velhinhos com o soldado, há uma síntese dos dois âmbitos apresentados pelo poema, pois o indivíduo é “filho” de alguém e, ao mesmo tempo, “soldado” da pátria.

Por último, é importante o destaque das imagens marítimas que figuram no poema:

Era das águas, vinha das águas.
Um velhinho disse: “Permita
Deus que acabe a guerra!” Na crista

dos mares já dançava o navio,
e o moço, por ser fatalista,
sorri para a onda que o solicita. (v.7-12)

Além do estribilho que demarca o pertencimento à água, a ida à guerra é realizada em um navio. A crença do soldado, que é “fatalista”, permite não encarar com medo a travessia marítima, vinculada ao perigo e à instabilidade, entrando no jogo da onda que o conduz. A locução que compõe o *enjambement* – “na crista/ dos mares” – é quase uma alusão irônica à expressão “na crista das ondas”, que, figuradamente, significa posição privilegiada. É também nas águas que a embarcação e o soldado são atingidos:

Era das águas, vinha das águas.
O primeiro torpedo atinge e precipita
o primeiro navio: o do soldado Batista. (v.19-21)

Essa sétima estrofe, que ocupa posição mediana no poema, traz a notícia do navio atingido, e, a partir dessa informação, o poema é dividido em duas seções: a primeira, que registra a ida para a guerra, e a segunda, com as confabulações e as notícias da consequência desse acidente. Nessa estrofe, nós leitores já sabemos de uma informação ainda não compartilhada pelos veículos de informação. É como se, de certo modo, o poema isomorfizasse a dificuldade na comunicação, pois a notícia é confirmada pelos jornais e pela rádio somente seis estrofes depois. É sugestivo também o destaque para o “primeiro”, demarcando posição dianteira e inicial do conflito, colocação que se aproxima do papel anunciador e precedente de João Batista.

Além disso, dois recursos técnicos merecem comentário. O primeiro é o uso do *enjambement*, que cria certa suspensão e, se quisermos, um suspense entre o segundo e o terceiro versos. O segundo é o jogo sonoro e semântico concretizado com a repetição de “o primeiro” no início do verso. Entretanto, o uso desse mecanismo é inusitado, pois a anáfora costuma utilizar termos com a mesma função sintática, e, nesse caso, os termos exercem funções distintas: no segundo verso, “o primeiro” é sujeito, enquanto, no terceiro verso, “o primeiro” é objeto. Desse modo, tanto o *enjambement* quanto a anáfora são utilizados como articuladores. Por fim, essa estrofe é a única do poema que sugere o conflito ou alguma violência da guerra. Afinal, “Balada do soldado Batista” permite uma outra ótica para o dilema da guerra, próximo do “Lamento da noiva do soldado”, pois não é focalizada a violência dos campos de batalha ou as estruturas beligerantes, mas a angústia de quem, longe do *front*, espera notícias e o retorno dos soldados.

Ainda em relação a esse poema, há um dado extratextual que merece atenção. O cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, abriga corpos dos soldados brasileiros da Divisão Naval, enviados para auxiliar no patrulhamento da costa africana, na “proteção das águas”, durante a Primeira Guerra Mundial. As perdas consequentes dessa ação ocorreram devido ao torpedeamento de navios e à gripe espanhola. Em 1928, é criada uma ala para abrigar os corpos, em um esforço para estabelecer um ritual de memória e honra aos combatentes⁵⁷⁸. A existência do cemitério com esse nome e o envio de soldados pelas águas não podem ser desvinculados do poema, que aborda uma travessia marítima militar e um soldado apadrinhado por São João Batista. Desse modo, há um diálogo com

⁵⁷⁸ Sobre o tema, ver PIOVESAN; GRASSI. “Morte e guerra: o mausoléu dos mortos do Brasil na Primeira Guerra Mundial – Cemitério São João Batista (1928)”. *Revista do arquivo geral do Rio de Janeiro*, número 8.

esse dado empírico, porém a alusão não se restringe a ele e ultrapassam a mera referência, principalmente, na elaboração ficcional da narrativa que compõe o poema.

Em “Lamento do oficial por seu cavalo morto”⁵⁷⁹, a guerra atinge não somente os homens, mas o “animal encantado” (v.16). O cavalo, figura recorrente na obra da autora, é alvo do “delírio sem Deus” dos indivíduos. No poema, a primeira pessoa do plural, “nós”, indicia uma culpabilidade coletiva nas duas primeiras estrofes:

Nós merecemos a morte,
 porque somos humanos
 e a guerra é feita pelas nossas mãos,
 pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
 por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
 que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
 os cálculos do gesto,
 embora sabendo que somos irmãos.
 Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
 de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
 Que delírio sem Deus, nossa imaginação! (v.1-12)

O “nós”, “humanos” e “irmãos”, se lidos em cotejo com as crônicas, sugerem uma tomada de partido humanista: é a fraternidade que aproxima e permite mais semelhanças do que diferenças, é um “nós” que não abre brecha para um “eles”. Assim, do mesmo modo que o humanismo é utilizado para defender uma fraternidade, demarcando uma contrariedade à guerra, ele é utilizado também para criticar e culpabilizar os “humanos” pelo conflito, pois a guerra é elucubrada com as criações dos homens. A menção aos “séculos de sombra” (v.4) e à “imaginação” (v.12) compõem uma semântica da racionalidade ou da consciência: é um jogo com a expressão “século das Luzes”. Assim, os “humanos” são contrapostos à natureza e aos outros animais. É essa capacidade humana, que a distingue dos outros animais, a causa da guerra. Na segunda estrofe, são demarcados avanços científicos como “cúmplices”, processo que assinala a derrocada do positivismo relacionado ao progresso da técnica. Os “pecados da ciência” (v.10) atingem a natureza (“mar”, “nuvens”, “astros”), desequilíbrio que é abordado também no poema subsequente, “Guerra”. A ciência transforma-se em “pecado da ciência” por movimentar a indústria bélica e justificar a guerra e, assim, a violência dos combates. A crença no desenvolvimento gerado pelo avanço científico é quebrada quando ele começa a ser utilizado com finalidades violentas e de destruição.

⁵⁷⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 124.

No poema, enquanto nas duas primeiras estrofes foi apresentada uma descrição geral e vaga da guerra, nas três estrofes seguintes, muda-se o foco e particulariza-se a partir da morte já anunciada no título:

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,
recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,
ver parar, pelo meu, teu coração.

Animal encantado – melhor que nós todos! – que tinhas tu com este
mundo dos homens?

Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...
Como vieste morrer por um que mata seus irmãos! (v.13-20)

As últimas estrofes explicitam o caráter trágico e melancólico, pois, diante da morte e também da guerra, pouco pode ser feito. Além da distinção da consciência (“Não pensas. Não sabes”) e da proposição de uma passividade, a descrição da pureza distancia o cavalo “[d]este mundo dos homens”. Para compor essa diferença, são utilizados órgãos do corpo: as “nossas mãos” (v.3) e os “teus olhos” (v.18) dos cavalos. As duas primeiras estrofes reverberam esse potencial de criação e de ação por meio das mãos, enquanto as três últimas estrofes explicitam o potencial contemplativo do cavalo. Essa distinção é composta também pelas “ordens” (v.5) dos primeiros e o “sonho” (v.18) do segundo. Desse modo, o cavalo e a natureza, contrapontos à violência e ao tecnicismo da guerra, formam um amálgama apresentado em “rios trêmulos de relinchos”. Em *Nada de novo no front*, de Erich M. Remarque, os relinchos não são apresentados em seu *habitat* natural, mas sim integrados à violência dos campos de batalha:

Eu nunca tinha ouvido cavalos gritarem e quase não posso acreditar. É toda a lamentação do mundo, é a criatura martirizada, é uma dor selvagem, terrível, que assim geme. Ficamos pálidos. (...) Somos capazes de aguentar muito sofrimento. Mas agora estamos todos suando. Queríamos levantar e fugir, não importa para onde, somente para não termos que ouvir mais esses gritos. E, apesar de tudo, nem homens são, apenas cavalos. (...) – Gostaria de saber que culpa têm estes pobres animais! (...) É o que digo a vocês, usar animais na guerra é a maior infâmia do mundo!⁵⁸⁰

A descrição dos cavalos feridos no combate demonstra não apenas a intensidade da “lamentação” dos animais e seu reflexo nos soldados, mas a ausência de “culpa” (assim

⁵⁸⁰ REMARQUE. *Nada de novo no front*, p. 49-51.

como no poema de Cecília) e a “infâmia” do comum aproveitamento desses animais na guerra. Em “Lamento”, mesmo sendo “inofensivo”, é o cavalo que é morto pelas “nossas mãos” (v.3), pelo coração humano. A imagem dolorosa da guerra ganha uma sensibilidade a mais quando acomete o “animal encantado” (v.16), procedimento semelhante a *Pistoia, cemitério militar brasileiro*, no qual é apresentada a morte por meio de termos semânticos da infância, como se destacasse a inocência dos soldados mortos. Nesse sentido, a tragicidade da guerra é acentuada. Sobre esse animal, convém lembrar uma extensa tradição que apresenta os cavalos em cena de guerra. A questão é apresentada em uma compilação de textos no capítulo “Dos cavalos de guerra”, nos *Ensaio*s, de Michel de Montaigne, que estabelece a centralidade do animal como meio de locomoção, mas também como arma de guerra⁵⁸¹. Embora o avanço científico permita a inserção de novos e mais eficazes meios de locomoção, os cavalos ainda são utilizados largamente nas guerras do século XX. Nos prelúdios da Primeira Guerra, Keegan destaca que: “até mesmo os cavalos nos campos das fazendas estavam listados para serem requisitados em caso de guerra”⁵⁸². Na crônica “Cartas de estudantes mortos na guerra”, Cecília Meireles destaca o temor de um dos soldados: “Tinha, principalmente, a inquietude de poder vir a ficar insensível e indiferente, de tanto ver homens e cavalos mortos naquela fria paisagem devastada e hostil”⁵⁸³. Leila Gouvêa assinala não só a centralidade do animal na lírica ceciliana, mas também sua importância em ritos de sacrifício⁵⁸⁴.

Em “Guerra”⁵⁸⁵, subsequente a “Balada do soldado Batista”, a perspectiva é dada pela abordagem geral de uma macroestrutura do conflito. Mais uma vez, não há referência temporal ou geográfica no plano do poema, é uma guerra mais indeterminada do que localizável. A natureza idílica descrita no poema anterior, espaço natural do cavalo, é apresentada, desde o início, de modo desestruturado. O sangue perturba a ordem das águas e dos astros e, pela cor, é aproximado do “fogo do inferno”. Essa mudança destitui os elementos de seus funcionamentos espontâneos: o rio não possui mais “ritmo”, o oceano recusa o desaguar no rio e a lua torna-se “horível”. A última estrofe registra:

E as máquinas de estranhas abertas,
e os cadáveres ainda armados,
e a terra com suas flores ardendo,

⁵⁸¹ MONTAIGNE. “Dos cavalos de guerra” in *Ensaio*s, p. 312-319.

⁵⁸² KEEGAN. *Uma história da guerra*, p. 44.

⁵⁸³ MEIRELES. “Carta de estudantes mortos na guerra” (II), *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1932.

⁵⁸⁴ GOUVEA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 205-206.

⁵⁸⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 125.

e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,
 e este mar desvairado de incêndios e naufragos,
 e a lua alucinada de seu testemunho,
 e nós e vós, imunes,
 chorando, apenas, sobre fotografias,
 – tudo é um natural armar e desarmar de andaimes
 entre tempos vagorosos,
 sonhando arquiteturas. (v.20-30)

Após a enumeração de cenas tumultuadas, o verso “e nós e vós, imunes,” insere uma quebra, pois, até ali, nada havia permanecido inerte ao conflito armado e tudo havia sido prejudicado por ele. A imunidade se justifica pela distância física do conflito, não explicitada pelo poema, mas suggestionada pelas “fotografias”. Por meio dos pronomes, o sujeito poético é aproximado do leitor, que pode supor, ao ler o poema, estar também em segurança. Em *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra*, Virginia Woolf apresenta a fotografia como um ponto de contato entre homens e mulheres na lida com a guerra. Partindo da majoritária distância das mulheres dos campos de batalha, a fotografia possibilitaria que ambos os gêneros pudessem observar, de certo modo, os destroços do conflito: “A guerra é uma abominação, um barbarismo; a guerra deve ser interrompida. Pois agora estamos, ao menos, olhando para a mesma imagem; estamos vendo com o senhor os mesmos cadáveres, as mesmas casas destroçadas”⁵⁸⁶.

Os poemas abordados até aqui pertencem à primeira seção do livro *Mar absoluto e outros poemas*. Entretanto, a guerra é também imagem em “Dias felizes”, a segunda parte da obra. O segmento é quase idílico, construído por meio de um vínculo com o reino natural, o espaço onde é possível vivenciar esses “dias felizes”. O tom, se comparado à primeira seção, é mais ameno: os poemas tendem mais para a leveza do que para a soturnidade. Na organização da obra, o segmento antecipa tanto a última seção “Elegia 1933-1937” quanto o livro subsequente *Retrato natural*. Ainda sobre essa questão, é relevante assinalar que os poemas que integram “Dias felizes” haviam sido publicados anteriormente no jornal *A Manhã*, em 1943⁵⁸⁷. Na publicação em livro, o segmento é acrescido de dois poemas, “Surdina” e “Alvura”, e é alterada a posição do poema “Noite”, além de haver algumas modificações internas aos poemas. Essas alterações demonstram um trabalho de maturação dos textos e mostra também uma reflexão quanto à organização da obra.

⁵⁸⁶ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, p. 76.

⁵⁸⁷ MEIRELES. “Os dias felizes”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1943.

Essa atmosfera de calma e contentamento – onde “até os urubus são belos” (v.10)⁵⁸⁸ – é interrompida por imagens da guerra em dois poemas “Joguinho na varanda” e “Jornal, longe”⁵⁸⁹. Em ambos, é a disposição de elementos não naturais que desencadeia a tensão: no primeiro, é um brinquedo, já no segundo, o jornal. Em “Joguinho na varanda”⁵⁹⁰, a cena inicial é a descrição de um jogo, uma réplica de conflitos armados. A linguagem da primeira estrofe, que destaca um discurso direto citado entre aspas, simula essa aproximação militar: “inimigo”, “plano estratégico”, “imobilizado”, “bolsão”, “conquistes uma posição”, “cabeça de ponte”. A cena de crianças, em posição superior, mobilizando peças “num quadrado de papelão” (v.8), suscita semelhança com o repertório de imagens de militares – também em posição superior –, debruçados sobre mapas ou papéis, traçando planos. Assim, a alusão realizada no poema não é a uma brincadeira que simula diretamente o embate no *front* (envolvendo armas ou granadas de brinquedo), mas a seus bastidores, que enfatizam a criação de um “plano estratégico”. A escolha é significativa, pois esse brinquedo, em tese, não envolve violência direta, mas a elucubração dos planos de ataque – e, assim, pode sugerir menos explicitamente a violência e propiciar maior receptividade. No entanto, o poema sugere que, mesmo nesses bastidores, existe a formação de uma semântica da violência e um entusiasmo com a guerra.

O jogo, objeto utilizado com finalidade de diversão, ganha um diminutivo no título, o que concede menor importância a essa ação e também remete ao vocábulo das crianças, comumente o público-alvo desses brinquedos. O poema “Joguinho na varanda” guarda duas similaridades com “Distância”, ainda no título: o espaço também é a varanda, esse limiar entre o âmbito privado, onde jogam as crianças, e o âmbito público, onde acontece a batalha. A varanda é um local fronteiro, que permite um vínculo com as duas esferas e, em “Joguinho na varanda”, aproximam-se procedimentos privados menores, como o jogo em casa, das ações públicas da guerra. Além disso, o local permite ainda uma maior proximidade com a lua. A segunda estrofe expande esse vínculo com o exterior:

E a lua, que sobrevoa terras e mares incendiados,
assiste ao jogo inocente, num quadrado de papelão. (v.7-8)

⁵⁸⁸ MEIRELES. “Os dias felizes”, *Mar absoluto e outros poemas*, p. 153.

⁵⁸⁹ Além desses dois, Murilo Marcondes Moura também identifica alusão à guerra no poema “As formigas”. MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 239-249.

⁵⁹⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 166.

A lua, integrando a universalidade proporcionada pelo céu, “sobrevoa”, do mesmo modo indiferente, os dois espaços: a cena de guerra, com “terras e mares incendiados”, e sua simulação, “num quadrado de papelão”. É a mesma lua que joga luz sobre ambas as cenas:

Ilumina as bolas vermelhas, verdes, amarelas e pretas
com a mesma luz que envolveu os feridos, longe, de bruços,
e os mortos solitários que o sol amanhecendo encontra. (v.9-11)

Há um contraste proporcionado pela violência da guerra e a calma da sua encenação infantil: é um “jogo inocente”, não só pelas táticas inofensivas, mas também por haver referência ao público-alvo, que não compreende todas as implicações envolvidas no contexto. O poema apresenta uma abordagem ampla do problema da guerra: não é apenas direcionado ao conflito em si, mas a toda estrutura que o mantém. Nesse sentido, embora o *front* esteja “longe” da varanda, a construção paralela do poema os aproxima. A violência dessa constatação é intensificada na construção similar das peças do jogo, dos feridos e mortos, ambos em posição horizontal, próximos ao chão. Por último, embora seja a lua que presencia as duas cenas, o “sol amanhecendo” encontra apenas a guerra, não seu simulacro. Essa luz avermelhada (em oposição à luz clara da lua) já havia sido indiciada nas duas estrofes anteriores, com “as bolas encarnadas” (v.1) e os “mares incendiados” (v.7) – os três elementos compondo a atmosfera violenta a qual a cor se refere. Similarmente, essas duas cenas são apresentadas em “Imagens do natal melancólico”:

Assim, debaixo do sol se levantam os pinheiros nevosos. Assim, no mesmo dia em que se celebra uma festa universal de amor e fraternidade, os homens se matam com terríveis engenhos. Assim, brincam as crianças com as imagens das armas funestas, desses mesmos engenhos que ao longe estão fabricando a carnificina.⁵⁹¹

É como se a crônica inserisse uma diferença entre as cenas no presente, mas, de certo modo, possibilitasse uma projeção temporal para o futuro. Os acontecimentos que se mostram longínquos neste momento – a morte na guerra e crianças brincando na sala – podem um dia ser amalgamados em um indivíduo: a lembrança dos brinquedos militares na infância e o combate na guerra na vida adulta. Nas crônicas de educação, os jogos infantis violentos com referência à guerra são alvos de severas críticas por parte da escritora. A razão é a ausência de veneração da violência em qualquer esfera, não só a

⁵⁹¹ MEIRELES. “Imagens do natal melancólico”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de dezembro de 1944.

discordância em relação à guerra em si. Em “Natal”, a data comemorativa é utilizada como ensejo para a autora posicionar-se contra esses brinquedos:

Não quero entrar em considerações sobre as conveniências e inconveniências com que se costuma cercar o Natal das crianças. Mas gostaria de intervir seriamente na escolha dos brinquedos, chamando a atenção dos adultos para o abuso que se costuma fazer de apetrechos militares como presente de boas-festas e estímulo das mais graves tendências infantis.⁵⁹²

A questão é abordada dentro de um tópico maior – a perda da tradição natalina –, pois o ensejo de uma comunhão espiritual, permeado pela fé e esperança, cede espaço para o materialismo dos presentes. Além desse problema, o interesse das crianças por brinquedos que são réplicas bélicas é lido como uma das características do espírito armamentista e violento que migra para o imaginário infantil. Na crônica, a partir de uma contraposição das cenas do presente e o que pode vir a acontecer no futuro, Cecília assinala:

Quando o batalhão passa pelas ruas, ainda muitas mãezinhas se deslumbram com a passeata, e suspendem os filhinhos às janelas para assistirem ao espetáculo. Esse mesmo espetáculo poderá depois arrancar-lhe lágrimas, quando não seja mais um ensaio, apenas, mas uma realidade autêntica de viagem para a morte que mata e a morte que faz morrer, no dia em que o brinquedo deixa de ser brinquedo e se transforma em obrigação cruel (...). Na noite de Natal, as mãezinhas põem nos sapatinhos dos filhos espingardas e baionetas, quepes e tambores, cornetas e soldadinhos de chumbo... Fazem-no inocentemente, pensando que dão felicidade às crianças. Ensinar a brincar com armas é a mais dolorosa ocupação a que se podem entregar as mães. Então, entre luzes e festas, animando, sem querer, as guerras que surgirão, mais tarde, e em que os filhos do mundo inteiro recordarão com uma nostálgica amargura os ensaios guiados pelas maternas mãos.⁵⁹³

No presente, há uma admiração ao culto militar; no futuro, o conflito no campo de batalha. O tema persiste em uma crônica publicada algumas semanas depois: “O brinquedo da guerra”. Em comentário a telegramas vindo de Berlim, Cecília Meireles cita alguns trechos: “Miniaturas de tanques, submarinos, porta-aviões e aparelhos aéreos de toda sorte predominaram nas montras de lojas de brinquedos durante a estação de Natal deste ano (...) Tiveram maior procura as imitações dos mais modernos aparelhos técnicos

⁵⁹² MEIRELES. “Natal”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931.

⁵⁹³ MEIRELES. “Natal”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931.

de guerra”⁵⁹⁴. Novamente, essa verificação é vista como uma previsão do futuro: “sentimos o mal da guerra vindo de longe, da educação da criança e do adolescente”⁵⁹⁵. Em uma observação realizada pouco após o lançamento das bombas em Hiroshima e Nagasaki, a escritora prevê a fabricação de novos brinquedos: “Os fabricantes de brinquedos irão perturbar a infância com miniaturas da novidade”⁵⁹⁶.

O fato é destacado por Cecília Meireles quando ela ainda aborda os brinquedos, pois bonecas são produzidas para meninas e apetrechos domésticos, para meninos: “Coisas ruidosas e ferozes: cornetas e canhões, trens de ferro e tanques, espingardas, soldados de chumbo”⁵⁹⁷. Esses dados podem ser vinculados a uma outra crônica, na qual a autora assinala: “O ambiente educa em silêncio. Nem fica rouco, nem se repete, nem se cansa em vão, nem se arrelia com os desatentos. O ambiente é poderoso e insensível como a fatalidade”⁵⁹⁸. Destacando essa influência externa, a preocupação da cronista é como torná-la benéfica, em uma pergunta retórica similar a uma de Woolf, já citada: “Qual é essa educação que tornará o homem bom sem ser débil, forte sem ser monstruoso, livre de todos os excessos e fanatismos, e equilibrado ao mesmo tempo no universo a que pertence, na sociedade em que vive e no indivíduo que é?”⁵⁹⁹. A mudança é permeada pelo ideal pacifista e pela esperança de um futuro outro, já que “[a] criança aparece no mundo como uma promessa de renascimento universal”⁶⁰⁰. A finalidade e o objetivo da educação são constantes preocupações da educadora, motivo do desacordo com o projeto aplicado mais amplamente nas escolas.

“Jornal, longe”⁶⁰¹ é o último poema do segmento e destaca-se, assim como “Joguinho na varanda”, pela inserção da temática da guerra. O título já traz sugestionado o elemento destoante: o jornal, as “palavras” e a “Inteligência”, pouco úteis nestes “Dias felizes”. É significativo que a primeira publicação daquele poema tenha ocorrido em um jornal, junto ao restante da seção, ao lado de notícias como: “As tropas brasileiras na guerra” e “Bombas infernais”⁶⁰². Por uma contingência, sua primeira publicação recria as terríveis notícias e o “recado de loucura” do mundo, informações não acolhidas nesses “Dias felizes”. Além disso, o “longe” pode ser lido de dois modos: a distância do jornal

⁵⁹⁴ MEIRELES. “O brinquedo de guerra”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1932.

⁵⁹⁵ MEIRELES. “O brinquedo de guerra”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1932.

⁵⁹⁶ MEIRELES. “Oh! A bomba...”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945.

⁵⁹⁷ MEIRELES. “Brinquedos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1941.

⁵⁹⁸ MEIRELES. “Arte e educação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1941.

⁵⁹⁹ MEIRELES. “História da educação no Brasil”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1941.

⁶⁰⁰ MEIRELES. “Embaixada das crianças”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1941.

⁶⁰¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 171.

⁶⁰² *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1943.

dessa atmosfera aprazível e natural, “longe do mundo e dos homens” (v.5), e a distância dos fatos noticiados – o “nós” do poema está distante dos “longos relatos da guerra” (v.3), os quais são acessados graças ao jornal. É essa distância o motivo da ausência de sentido e de utilidade do jornal nessa “vizinhança”:

Que faremos destes jornais, com telegramas, notícias,
anúncios, fotografias, opiniões...?

Caem as folhas secas sobre os longos relatos de guerra:
e o sol empalidece suas letras infinitas.

Que faremos destes jornais, longe do mundo e dos homens?
Este recado da loucura perde o sentido entre a terra e o céu.

De dia, lemos na flor que nasce e na abelha que voa;
de noite, nas grandes estrelas, e no aroma do campo serenado.

Aqui, toda a vizinhança proclama convicta:
“Os jornais servem para fazer embrulhos”.

E é uma das raras vezes em que todos estão de acordo.

O jornal perde sua serventia usual, pois, além da distância, é a natureza que estrutura e organiza este mundo: “um recanto bucólico, que ser isolado do ‘vasto mundo’, recebe deste as notícias pelo jornal”⁶⁰³. O poema aproxima-se do que Hamburger assinalou como um tópico recorrente na poesia moderna: “a ordem natural como alternativa à civilização”⁶⁰⁴. Os elementos naturais são o centro da comunicação – eles são o objeto de “leitura” e indiferentes à guerra. Assim, só resta ao jornal “fazer embrulhos”. É relevante que esse seja o tópico que permite unificar a opinião, aparentemente divergente, da “vizinhança”, pois é quase unânime o desprezo dos periódicos. O uso do jornal para “embrulhos” origina-se dessa celeridade do conteúdo do suporte, em oposição ao vagaroso mundo natural. O jornal simboliza a fugacidade do tempo, sendo desqualificado quase imediatamente após sua divulgação. Assim, o jornal torna-se um símbolo da constatação de que “os acontecimentos me entediam”.

Todavia, é significativo que o motivo do rechaço a esse moderno veículo de comunicação seja a guerra, evento apresentado na obra de Cecília Meireles como uma ação que atravessa os séculos. Desse modo, o tópico da distância é central, pois constata-se um afastamento do tempo presente e das guerras, mas, em larga escala, é um

⁶⁰³ MOURA. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, p. 270.

⁶⁰⁴ HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 379.

afastamento do mundo beligerante dos homens. Diante de um desacordo com este mundo (com “os longos relatos de guerra”) e da fugacidade do tempo, o sujeito poético exila-se neste recanto apartado da terra – um refúgio sereno, moroso e cíclico. “Jornal, longe” concentra ainda uma dupla inflexão entre poesia e crônica ou livro e jornal. Em oposição à aceleração e à brevidade dos meios de comunicação e dos textos que se encontram nesse suporte, a poesia erige um monumento duradouro e se delonga no mundo natural. É sugestivo que a escritora tenha escolhido um poema para tematizar o embate, pois, ao mobilizar o jornal e sua fugacidade em um livro de poesia, apresenta-os, de certo modo, em uma compleição durável.

3. *Retrato natural*

3.1. Meus olhos ficam neste parque

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse

Alberto Caieiro

Quem tirou nunca o sol por natural?

Sá de Miranda

O evidente desencontro demonstrado em relação à guerra é componente de um desacerto mais amplo. Essa dissonância é também sinalizada no tópico do canto encalacrado, perspectiva mobilizada no poema “Comunicação”⁶⁰⁵, de *Retrato natural*. Diante do obstáculo da interlocução, o receptor é a “pequena lagartixa branca”:

Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada, (v.5-6)

Como os poetas que já cantaram,
e que já ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga,
de alguma interminável música! (v.17-20)

No escritório, em diálogo com o réptil, que “debruça” (v.4) sobre os livros, o sujeito poético queixa-se do parco alcance comunicativo dos poetas no presente. Assim, tanto o sujeito poético quanto a lagartixa destoam-se, cada um a seu modo, por cederem atenção aos livros. Extemporaneamente, caminham nas “pontes frágeis da poesia” (v.24). Essa desarmonia com o mundo, já indiciada em *Mar absoluto e outros poemas*, intensifica-se em *Retrato natural*, livro que, apoiado sobre a tríade órfica arte, natureza e morte, inclina-se para o mundo empírico e constata nele mais adversidade do que consonância. O primeiro poema de *Retrato natural*, “Canção no meio do campo”⁶⁰⁶ apresenta essa tríade com disposição estratégica: a tonalidade amena do “pequeno arado” (v.3), da “terra tão delicada” (v.9) e do “dia de primavera” (v.13) contrasta com os “torvos pássaros” (v.4), “gritam sombra” (v.5) e “grito morto” (v.16). Assim, a “Canção no meio do campo” assinalada pelo título não carrega uma acepção idílica – ela revela uma natureza atormentada, contraste que é sintetizado na última estrofe, por meio da aproximação entre “corvo” (v.14) e “flor” (v.15). Além disso, o teor imagético sugerido no título da obra é acrescido, nesse poema, de um componente musical (que predominará

⁶⁰⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 93.

⁶⁰⁶ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 21.

no livro nas alusões a “canção”, “cantata”, “melodia”, “valsas”, “balada”, “serenata”, “improviso” e “ária”). O amálgama entre esses dois elementos é apresentado em “gritam sombra” (v.6), com apelo sinestésico: é o único verso do poema que quebra a metrificação alternada entre a redondilha maior e o tetrassílabo, sendo composto apenas por três sílabas poéticas. É sugestivo que, em um ambiente natural, em um dia ameno de “primavera”, a sombra não seja índice de tranquilidade ou bucolismo, mas sim indicativo de escuridão. Ademais, diante de um espaço ruidoso – “pranto” (v.2), “pássaros” (v.5), “gritos” (v.6, 16), “vento” (v.12), “corvo” (v.14) – o primeiro verso sugere uma posição silenciosa do sujeito poético, “sem qualquer palavra” (v.1). A obliteração do canto é acentuada pela escolha do “corvo” (também denominado de “torvos pássaros”, símile estruturada não só pela semântica dos termos, mas também pela troca apenas da primeira letra), com canto dissonante e anunciador de mau presságio.

Além dessa questão comunicacional, uma posição desobrigada figura em “Ar livre”⁶⁰⁷, segundo poema do livro. O poema dá um passo a mais em relação à “Canção no meio do campo”, pois nele o indivíduo não é apenas um passante no espaço natural, mas funde-se a ele. Os elementos naturais e o corpo da “menina translúcida” (v.1) aproximam-se por meio de sucessivas metáforas. A descrição leve é quebrada na última estrofe, no momento em que as “águas” transformam-se em “lágrimas” (v.11) e a sutileza do movimento anterior “pelas alamedas” (v.8) é rompida quando, de súbito, “para na ponte” (v.10). É sugestivo que esse passeio ao “ar livre” tenha seu curso alterado quando o deslocamento é estancado na “ponte”, no encontro com as águas, elemento que, em *Mar absoluto*, foi central ao propiciar um vínculo entre o destino do sujeito poético e os mortos. Na crônica “A ponte”, essa estrutura é descrita enquanto espaço singular:

Mas a ponte é outra coisa. Sobe da terra, passa por cima do impossível, torna à terra outra vez. (...) Parecia uma renda, um arabesco entre o mundo e o céu – mas de perto era uma construção poderosa e devem ter-me falado daqueles metais, daqueles arcos – eu é que só via da ponte o que não era ponte: o lugar em que ela permitia à minha pequenez ficar entre vastidões, soledades, perigos, e não ter medo nem desgosto, mas sentir-me completa e feliz.⁶⁰⁸

Apesar da oposição entre “feliz” na crônica e as “lágrimas” no poema, a ponte é, nos dois casos, o espaço em que o indivíduo permanece, suspenso e sublime, entre “vastidões”. Desse modo, é como se, mesmo dissonante de seu tempo, a natureza – que

⁶⁰⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES, *Retrato natural*, p. 23.

⁶⁰⁸ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

figura como um elemento quase atemporal e inalterado – permitisse ao indivíduo certa paridade. Em “Apresentação”⁶⁰⁹, esse entrelaçamento é o mote do poema:

Aqui está minha vida – esta areia tão clara,
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.

O poema possui uma modulação próxima aos muitos “retratos” presentes na obra de Cecília Meireles. Ele reflete a tentativa de delinear, abstratamente, o “eu” – fato que não deve ser desvinculado do título da obra, ao indiciar uma composição de menor ou inexistente artificialidade. Essa alusão imagética propiciou uma ilustrativa anedota no contexto da publicação do livro:

Você viu o ‘Retrato Natural’ de Cecília Meireles?
E ele respondeu, com a segurança dos entendidos:
– Muito bom; sobretudo o rosto.⁶¹⁰

O apelo visual do termo “retrato”, intensificado pela denominação “natural”, corrente nas artes plásticas, mobiliza esse matiz figural, nesse caso, quase representacional, que é desmantelado ao longo da obra. Em “Apresentação”, com uma estrutura rigidamente regular e paralelística, os quatro dísticos, compostos por alexandrinos e rimas graves nos versos pares, mobilizam, por meio de uma gradação, quatro elementos equiparados ao sujeito poético. Nessa aproximação, longe de serem caracterizados positivamente, é ressaltada a parcela de restrições ou falhas, “vazia” (v.3), “quebrado” (v.5) e “solitário” (v.7). Apenas a primeira estrofe não possui acepção negativa – com “clara” (v.1) e “vento” (v.2) –, destoando das ressalvas posteriores. A “areia”, elemento frequentativo dessa poética, esboça sua inconstância a partir do apelo imagético e o verso aliterado expõe os “desenhos” obtidos pelo movimento de “andar”, informado também por outro elemento natural insistente, o “vento”. Assim, a “vida” (v.1)

⁶⁰⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 33.

⁶¹⁰ *A manhã*, 11 de setembro de 1949.

é constituída por esboços, deslocamento e mudança, tanto de modo passivo e natural, com o “vento” como agente, quanto de modo ativo, no “andar”.

Se na primeira estrofe o destaque é a imagem, a segunda estrofe desloca-se para o apelo sonoro: a “concha” é “sombra de som” e, assim, carrega apenas um vestígio, uma ressonância de outros sons, exteriores a ela. Além disso, a “concha” é introspectiva, pois, embora ressoe sons alheios, é absorta. É essa a disposição do elemento requisitado como metáfora para a “voz” do sujeito poético, pois, apesar de ecoar sons estrangeiros, replica-os apenas para si. Na terceira estrofe, a imponência do coral é substituída pelo “patético momento” (v.6) em que ele, “quebrado” (v.5), se encaminha para a morte. A menção nos remete à crônica “Rapto do coral”, em que este, ao contrário do poema, é descrito de modo suntuoso:

Mas a linguagem do coral era profunda e tranquilizante, e sóbria e austera como a de um antepassado (...). Ali estava o coral com sua secular nudez, límpido e intacto, liso como a noite sem sonhos (...). E, finalmente, a vocação para a síntese. O gosto da concentração. O limite. Assim era o coral.⁶¹¹

Por último, o “mar” aproxima-se do legado, é a sua “herança” (v.7). Esse termo disposto de modo ambíguo no poema, pois pode referir-se tanto ao que foi herdado pelo indivíduo quanto ao que ele deixará. O “mar” é, ao mesmo tempo, patrimônio desse sujeito e seu fado, além de ser, paradoxalmente, uma imagem de afeto e de perda. Os quatro elementos naturais requisitados são mobilizados por meio da ausência: as imagens na areia que se desfazem rapidamente, o resquício de som na concha, o fragmento do coral morto e o “esquecimento” do mar. Desse modo, a “apresentação” do sujeito poético baseia-se, centralmente, na ausência, na supressão, no agora, de algo que, no passado, existiu. Esse é um arranjo constitutivo da obra de Cecília Meireles que, nesse poema, concentra a criação de uma autoimagem em metáforas naturais.

Em “Se eu fosse apenas...”⁶¹², não é mais a exposição de características dadas como nos poemas anteriores, mas a elucubração de hipóteses: “se eu fosse apenas uma rosa” (v.1) ou “se eu fosse apenas água ou vento” (v.5). A temporalidade humana está entre a perpetuidade da água e a brevidade da rosa, é uma posição limiar entre o eterno e o transitório. A causa do incômodo é esse “entre”, mediano, que não possui nem extensa nem curta duração. Não é apresentada preferência por uma das duas disposições

⁶¹¹ MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

⁶¹² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 169.

temporais, isto é, não há predileção pela eternidade da água ou pela transitoriedade da rosa. A proposição é significativa, se cotejada com um excerto já mencionado, de *O espírito vitorioso*, no qual é o deslocamento entre as duas estruturas que permite a retenção “absoluta” de cada uma delas. Desse modo, é exatamente esse caráter limiar da experiência humana que permite apreender a oscilação entre o perene e o passageiro.

Assim como em “Apresentação” e “Fragilidade”, no poema “Retrato em luar”⁶¹³, a descrição do espaço natural é fundamental para a construção do sujeito poético. O poema ocupa um lugar central na obra, a começar pela construção do título, paralelo a *Retrato natural*. Esse recurso sugere um desdobramento do título do livro: o poema especifica, de certo modo, um retrato natural, termo que se refere à natureza e também a um modo específico de composição, “ao natural” ou “por natural”, isto é, fazer um retrato diante de um modelo vivo. No momento em que o “eu” parece descolar-se da terra, é “neste parque” (v.1) que seus fragmentos permanecerão:

Meus olhos ficam neste parque,
minhas mãos no musgo dos muros,
para o que um dia vier buscar-me,
entre pensamentos futuros. (v.1-4)

Aqui estão meus olhos nas flores,
meus braços ao longo dos ramos:
e, no vago rumor das fontes,
uma voz de amor que sonhamos. (v.17-20)

O que fica no plano terreno mistura-se ao mundo natural: os “olhos” mesclam-se ao “parque” e às “flores”; as “mãos” ao “musgo” e o “braço” aos “ramos”. O sujeito poético é dissolvido no espaço, que é aludido de modo idílico: é nesse local próximo do ideal de natureza que, na posteridade, ele será encontrado. Sobre esses versos, cabe ainda menção à crônica “Conversa com as águas”, na qual as águas são as interlocutoras e o indivíduo escuta, nitidamente, o “rumor das fontes”. Além da permanência no “parque”, outra estratégia de conservação é mobilizada:

São mais duráveis a hera, as malvas,
que a minha face deste instante.
Mas posso deixá-la em palavras,
gravada num tempo constante. (v.9-12)

⁶¹³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 99.

É sugestivo que o espaço seja descrito ao longo de todo o poema, mas a marca temporal apareça apenas no título, o “lunar”, ao indicar a cena noturna, o que, além de dar um ar sublime ao poema, revela um recorte na descrição imagética, pois só foram vistas as adjacências que a lua iluminava. Em diálogo com o tópico horaciano, o poema transforma-se em “um monumento mais duradouro que o bronze”: com as “palavras”, é possível que “face” do sujeito poético seja durável e seja conservada em um “tempo constante”. Assim como as “palavras” em a “Canção”, na crônica “Recordações de papel”, a modalidade escrita possibilita a preservação de algo:

Se eu morro e vou para o Paraíso – pergunto a minha mesma – de que maneira me entreterei na eternidade? Porque o paraíso é um lugar de delícias, e já não compreendo delícia sem papel em branco, para registrar e transmitir. Cantando, tocando lira, penteando anjinhos, na mais doce das ocupações, é impossível que não me venham saudades do papel, do tempo do papel, quando eu vivia nessa floresta sussurrante, feliz como as traças, cujo amor devorante vai gastando ciumento o próprio objeto. Afinal, vivemos e morremos pelo que foi ou não escrito num papel. E não me refiro às receitas dos médicos, mas ao que não se adivinhou a tempo, o que não se entendeu direito, o que se interpretou demais – toda a nossa história, toda a nossa memória estão ligadas a muitos papéis, a muitos papéis.⁶¹⁴

Nesse texto, o “papel” é elemento determinante não só na estruturação do mundo, mas no ato de conservar operado pela memória. A partir desse dado, vários dos poemas de *Retrato natural* podem ser lidos como uma tentativa – por meio da palavra e do papel – de retenção.

Além dos textos nos quais o sujeito poético aproxima-se ou transforma-se em elementos naturais, em outros, a vivência no espaço natural é o mote. Nestes, a natureza aparece de modo mais idílico do que nos textos já citados. Na crônica “Portinari, o lavrador”, é colocada em destaque a interação de Portinari com seu jardim, “diante de qualquer canteiro, como adoradores de um deus”⁶¹⁵. Essa contemplação aficionada só é possível devido à comunhão do sujeito com o meio que o circunda: é por estar integrado à insondável natureza que tanto a admira e aprecia. Essa disposição coincide com o que Raymond Williams denominou “linguagem verde” nos românticos ingleses, fruto da aprendizagem com a natureza, ao invés de uma tentativa de controlá-la⁶¹⁶. É a observação atenta que enseja apreender essa estrutura: “andava pacientemente à espera ‘da ideia da

⁶¹⁴ MEIRELES. “Recordações de papel”, *Correio Paulistano*, 17 de fevereiro de 1945.

⁶¹⁵ MEIRELES. “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1943.

⁶¹⁶ WILLIAMS. *O campo e a cidade na história da literatura*, p. 213-240.

árvore e das folhas”⁶¹⁷. Na crônica “Recordação de um dia de primavera”, uma “folhinha” é a imagem de amplo conhecimento, como se guardasse inúmeras narrativas: “aliás, um poeta persa já disse que, para quem sabe ler, em cada folhinha de erva está escrita a história do mundo e a do transmundo”⁶¹⁸. Nos versos do poeta persa:

Repara: há nas bordas das copas
Gravada uma secreta máxima
Que todos somos obrigados
A compreender e saborear.⁶¹⁹

Para os que se aproximam do reino natural com a disposição de “compreender” e “saborear”, Georges Minois aponta que “a natureza não é muda, fala de todos os lados e oferece inúmeros ensinamentos a quem a contempla quando se dirige a um homem atento e dócil”⁶²⁰.

Em “Portinari, o lavrador”, a narradora, que passeia pelo quintal de Portinari, descreve o cuidado com os jardins como uma atividade artística, um “gesto de pintar fora dos quadros”. A partir dessa cena, enseja “inaugurarmos a grande era dos artistas agricultores”⁶²¹. Essa expressão é significativa, pois propõe para o agora essa dupla atividade já mesclada em tempos remotos. Em cotejo com a crônica “Sub tegmine fagi...”, é como se esses textos, ou, ainda, essas cenas, ocorressem em concerto com as *Bucólicas* ou as *Geórgicas*: “tudo isso com a sombra de Virgílio passeando pelas suas terras”⁶²². A menção guarda, em ambos os casos, um indício de saudosismo, de um tempo em que a proximidade com o mundo natural era cultivada, em oposição ao presente, no qual a natureza é limada do convívio urbano. É um *locus amoenus* já extinto, rememorado com lamento: “Prefiro recordar Victoria Ocampo no parque da sua bela casa em San Isidro, pensando nas coisas graves deste mundo à sombra calma das grandes árvores – uma sombra calma que o mundo há tanto tempo já não tem”⁶²³. Ou no poema “Resíduo”⁶²⁴, por meio do pretérito do verbo, “e nos vergéis que sentíamos” (v.17). Ambas as citações

⁶¹⁷ MEIRELES. “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1943.

⁶¹⁸ MEIRELES. “Recordação de um dia de primavera”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.

⁶¹⁹ KHAYYAM. *Rubaiyat*, p. 16.

⁶²⁰ MINOIS. *História da solidão e dos solitários*, p. 149.

⁶²¹ MEIRELES. “Recordação de um dia de primavera”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.

⁶²² MEIRELES. “Sub tegmine fagi...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1944.

⁶²³ MEIRELES. “Terceiro instantâneo de Buenos Aires”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1944.

⁶²⁴ MEIRELES. *Retrato natural*, p. 145.

destacam o frescor das sombras das copas das árvores: “Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi”⁶²⁵.

A contemplação dos jardins mobiliza todos os sentidos e o olfato é destacado: “estamos todos de nariz para o ar distinguindo perfumes” e ainda “agora já descobri [Portinari] o segredo das noites e dos dias entre o mundo visível e o subterrâneo”⁶²⁶. O conhecimento obtido por meio desse sentido é o tema central da crônica “Jardins de vista e de cheiro”, pois, constatada a limitação da visão (principalmente no período noturno), o aroma, no mundo subterrâneo, não desaparece e permite um constante contato com o ambiente. “Muito mais feliz, portanto, aquele que criou o jardim de cheiro”⁶²⁷, em uma construção próxima dos jardins de J. Keats com “soft incense” e “embalmed darkness”, em “Ode a um rouxinol”⁶²⁸. Assim, o mundo natural, exterior e sem iluminação artificial, serve de metáfora para a insuficiência da visão na apreensão do mundo, e é por meio de um órgão mais vinculado ao sensorial do que ao racional que os jardins podem ser contemplados em sua totalidade, no “segredo das noites”. Além disso, esse ambiente é um “mundo fantástico” e permite um descolamento do espaço que o circunda:

Feliz aquele que pode ficar longamente sentado à beira de um desses tapetes onde o mundo se reduziu a jardim e o jardim a um sábio jogo de cores, certo e imortal! Viaja-se por esses tapetes através de uma paisagem viva (...). Feliz aquele que descobriu esses veludosos bosques, de plantas sem nome.⁶²⁹

Nessa crônica, o mundo restringe-se à natureza, como se nada houvesse para além dela. Essa autonomia é vinculada ao fato de o jardim ser um escape:

Jardim desenrolado em silêncio – o pequeno paraíso no meio deste mundo de guerras, o tapete é um convite à meditação. Por ele se pode ir sempre mais longe, a lugares cada vez mais belos; talvez porque o fantasma sombrio do homem não atravessa o esplendor desse divino isolamento. Às vezes, num deserto mais amplo de ouro ou de esmeralda, estremece uma simples flor, ou parece que se encontra uma nuvem. Mas criaturas, não. Nem mesmo os animais cuja presença é, às vezes, como a de anjos emparelhados: nem a gazela tão meiga, nem os pombos, tão tímidos, aparecem por esses parques de imóveis flores.⁶³⁰

⁶²⁵ VIRGÍLIO. *Bucólicas*, p. 12. Tradução: “Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia”.

⁶²⁶ MEIRELES. “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1943.

⁶²⁷ MEIRELES. “Jardins de vista e de cheiro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1947.

⁶²⁸ KEATS. *Entreversos*, p. 150-151, na tradução de Augusto de Campos: “suave olor” e “escuro odoroso”.

⁶²⁹ MEIRELES. “Jardins de vista e de cheiro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1947.

⁶³⁰ MEIRELES. “Jardins de vista e de cheiro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1947.

A ideia da natureza como refúgio e, principalmente, como refúgio de conflitos ou da guerra é um tópico antigo, comentado por Raymond Williams: “a paz da vida campestre se contrapõe às perturbações ocasionadas pela guerra, a guerra civil e o caos político da cidade”⁶³¹. A natureza – por si só, calma – tem sua leveza intensificada se contraposta ao “mundo”, como se permanecesse intocada pelos conflitos, sem “guerras” e sem “fantasma sombrio dos homens”. Desse modo, a narradora isola-se para que, a despeito da violência, seja possível contemplar e “sonhar com aromas”.

Enquanto refúgio, a natureza proporciona também isolamento. Distante dos grandes e populosos centros urbanos, no campo, a solidão é mais concebível. Essa retirada age como resposta ao individualismo e à modernidade. Reticentes perante esses dois modos de vida, os indivíduos ensejam um retorno àquele ideal de mundo mais inalterado e puro. Esse recolhimento é apreciado pela escritora na crônica “Sub tegmine fagi...”: ao comentar a biografia de José Manuel Pérez Castellano, assinala que, assim como Mário de Andrade, “meteu-se numa chacinha (...) e ali ficou estudando peras e maçãs (...)”⁶³². Essa solidão humana enseja uma proximidade em relação ao mundo natural – proximidade cada vez mais difícil –, como contraponto ao tumulto da cidade e como aprendizado de uma outra organização e estrutura.

Em “Nossas irmãs, as plantas”, a narradora evoca o conforto de estar em meio à natureza ou apenas lembrar sua existência, mesmo que de modo mais “intuitivo” do que consciente. Essa perspectiva mais instintiva do que racionalizada é evocada em diversos textos na obra de Cecília Meireles, coadunada com a organicidade e espontaneidade do termo latino *natura*. A disposição é semelhante à do heterônimo Alberto Caieiro, de quem a escritora escolhe “O oitavo poema de *O guardador de rebanhos*”⁶³³ para compor a antologia *Poetas Novos de Portugal*, poema no qual Deus é quem “aponta-me todas as coisas que há nas flores” (v.61). No primeiro poema da série de Caieiro, a constatação realizada caberia, de certo modo, também à obra de Cecília Meireles:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar. (v.1-6)

⁶³¹ WILLIAMS. *O campo e a cidade na história da literatura*, p. 35.

⁶³² MEIRELES. “Sub tegmine fagi...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1944.

⁶³³ CAIEIRO. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 24.

Além da disposição instintiva, a comparação do sujeito poético com um pastor tem seu caráter ficcional acentuado no “como se”, que destaca como não importa a condição na empiria, mas sim o constructo realizado na obra. Em “Nossas irmãs, as plantas”, a proximidade com o mundo natural, como quem “conhece o vento e o sol”, é assinalada:

E vou falar de plantas não à maneira dos especialistas, pois não tenho nenhuma lição a transmitir: efeito ao contrário, frequentemente me acontece como à condessa de Noailles, que, vendo no jardim de Colette uma florzinha perguntou-lhe: “Como se chama?” – e ouvindo-lhe o nome, acrescentou: “Tantas vezes a tinha celebrado sem a conhecer...” Eu estou sempre fazendo assim; e se vou falar de plantas, é simplesmente porque, na minha ignorância, tenho por elas um amor muito ingênuo, apenas intuitivo, e sobretudo porque estou com saudades dos jardins.⁶³⁴

A questão da nomeação é central na crônica, pois, ao contrário da narradora:

Há, decerto, pessoas felizes, que sabem os nomes das plantas: os que lhes foram dados pelos homens. Mas serão esses os seus nomes verdadeiros? Ou, como as estrelas, terão elas nomes secretos, pelos quais se tratam entre si, quando conversam, embora os homens as suponham silenciosas, perdidas no sopor vegetal dessa vida que se vê pela superfície?

O nome é colocado em suspeita, uma espécie de artificialidade humana em oposição à verdadeira natureza, distinção que também compõe o desacordo entre superfície e profundidade. Na crônica “A mancenilha”, o convívio com a planta em seu jardim e a percepção de sua toxicidade são dispostos junto ao desconhecimento inicial da sua designação “quando perguntei o nome da planta”⁶³⁵, isto é, o vegetal é conhecido, mas não sua alcunha. Era um mistério tanto para a narradora quanto para o jardineiro, “que nunca tinha visto aquela planta em nenhum jardim”⁶³⁶. A estranheza é intensificada pelos danos causados pelo veneno: “vi plantas murcharem à sua sombra” ou “os braços feridos”⁶³⁷. O texto encena um movimento do interesse e do mistério inicial até o lamento pela morte deliberada da planta, quando “todos fomos pusilânimes: não a quisemos ver cortada. Mas fomos nós que decidimos que o jardineiro a cortasse, de acordo com as graves acusações dos livros de botânica e das enciclopédias, as alusões dos poetas”⁶³⁸.

⁶³⁴ MEIRELES. “Nossas irmãs, as plantas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

⁶³⁵ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

⁶³⁶ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

⁶³⁷ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

⁶³⁸ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

Apesar de estar envenenando tudo a sua volta, a morte é lastimada: “Achamos tudo vagamente simbólico, ficamos vagamente tristes”⁶³⁹. Esse caráter nocivo é considerado uma irregularidade no afável mundo natural: “Ficamos um pouco perplexos de que a terra produza a mancenilha também, quando devia produzir apenas trigo, açúcar, e todas as coisas honestas de que se alimentam os homens”⁶⁴⁰.

Assim, não é, necessariamente a partir de um conhecimento técnico que Cecília Meireles se aproxima das plantas. Em “Nossas irmãs, as plantas”, ao assinalar tanto o “amor muito ingênuo” quanto a “saudades dos jardins”, pode ser mobilizado o conceito operado por F. Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*. É significativo que, em cotejo com a proposição “intuitiva” na crônica de Cecília, o texto de Schiller seja publicado pouco tempo após *A metamorfose das plantas*, de Goethe – autor fundamental na distinção entre românticos e clássicos em Schiller – e que ele tome como referencial, nessa obra específica, um conhecimento teórico e aprofundado de botânica, integrado àquele conhecimento abrangente do termo “literatura”, contra a “especialidade” a que Cecília alude. Na obra de Schiller, as categorias do ingênuo e da ausência são requisitadas na relação entre o homem e a natureza. O crítico estipula como distinção entre sua contemporaneidade e a antiguidade clássica a relação entre presença e ausência ou entre o excesso e escassez da natureza. Desse modo, a contemporaneidade apoia-se na falta e na nostalgia de um tempo outro, isto é, no ideal de natureza que não mais vigora, o que fundamenta a poesia sentimental, já que “à medida que a natureza foi pouco a pouco desaparecendo da vida humana como experiência e como sujeito, nós a vemos assomar no mundo poético como *Ideia* e como objeto”⁶⁴¹. Assim, no mundo em que a natureza é a exceção, e não mais a regra, parte-se de uma disposição sentimental e saudosista. Essa disposição é retratada em “Nossas irmãs, as plantas”, na admiração por essa outra estrutura e também por indivíduos imersos nela, ao “andarem por este mundo humano extraviadas, sem adaptação possível, saudosas do prestigioso encanto das selvas”⁶⁴². A descrição realizada por Schiller do impacto do contato com a natureza também caberia aqui:

Simplesmente porque é natureza. Todo homem algo refinado, ao qual não falte sensibilidade, experimenta isso quando caminha ao ar livre, quando vive no campo ou detém-se ante os monumentos dos tempos

⁶³⁹ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

⁶⁴⁰ MEIRELES. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

⁶⁴¹ SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 56, grifo do autor.

⁶⁴² MEIRELES. “Nossas irmãs, as plantas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

antigos, em suma, quando é surpreendido pela visão da natureza simples em meio a relação e situações artificiais.⁶⁴³

É o apreço por essa “visão da natureza” que requisita uma proximidade afetiva dos jardins em “Nossas irmãs, as plantas”:

Eu não sei nada disso, e apenas choro pelos jardins, que é um modo de chorar por algumas plantas (...). As plantas ensinam as mais suaves coisas. Elas mesmas não resistem à grandeza do oceano, e entram numa triste melancolia, feridas pelo vento implacável das praias, e oprimidas por esse ambiente salino que o mar propaga tão alto e tão longe. As plantas são maternais, e têm uns modos cariciosos de sussurrar, de sugerir, de proteger, de rodear de sombra, de aroma, de aragem, de cores translúcidas, e de dar exemplos, com a sua vida – de modo que o homem sente a sua miséria menor que diante do mar infatigável e interminável, que está sempre diante dele como um deus, recordando-lhe, por contraste, suas constantes insuficiências. Só a lembrança dos jardins já serve de refrigério para as fadigas deste mundo.⁶⁴⁴

Nesse texto, o frescor do espaço é essencial, tópico que compõe a construção do *locus amoenus*, a centralidade da sombra já assinalada por Curtius⁶⁴⁵. Além disso, o trecho apresenta uma distinção entre dois elementos naturais (o mar e os jardins), mas não por meio do prisma da temporalidade (como no poema “Se eu fosse apenas...”). Em oposição à solidão e à gravidade marítima, a lição das plantas é mais “suave” – contraste que caberia também às obras *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural*. Em lugar da deriva marítima, os jardins “protegem”, já que são um “refrigério” e não potencializam a “insuficiência”.

Assim, e na falta de um resquício originalmente natural nas cidades, os jardins, os parques e os zoológicos construídos pelo homem transformam-se em um meio afeito à contemplação e ao alheamento. O motivo é que, como “o mundo está todo desarrumado”⁶⁴⁶, esses recortes de natureza possuem papel central:

Por que me vem esta tentação de falar do Jardim Zoológico? Uma espécie de evasão. Um desencanto da humanidade. Aqueles resultados das decepções que vão empurrando com suavidade para o zoológico, para o botânico, até nos entregarem ao reino puramente mineral onde deixaremos que se faça de nós o que é obra do tempo e das forças naturais ou sobrenaturais... O Jardim Zoológico deve ser bem central para que a qualquer hora, qualquer pessoa se distraísse das calamidades humanas na contemplação infantil de um macaco ou de um elefante.

⁶⁴³ SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 43.

⁶⁴⁴ MEIRELES. “Nossas irmãs, as plantas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

⁶⁴⁵ CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média Latina*, p. 244.

⁶⁴⁶ MEIRELES. “Dia a dia” (II), *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1945.

Tranquiliza tanto encontrar-se, em plena balbúrdia, uma criatura viva que não venha falar em política, nem contar intrigas mais ou menos tecidas, nem expor as linhas gerais dos programas que nunca jamais serão cumpridos!⁶⁴⁷

A busca natural é acentuada pelo desarranjo da contemporaneidade, pois a “evasão” é uma consequência do “desencanto” e da “decepção” com este tempo ou “o mundo dos homens”.

Em relação ao desconhecimento botânico ou utilitário das plantas, há que se realizar uma observação. Na crônica “Portinari, lavrador”, a escritora sinaliza conhecimento e contato ao mencionar, por exemplo, a leitura de *De res rustica*, atribuindo equivocadamente o título a Catão, ao invés de Varrão⁶⁴⁸. Além da proximidade empírica com os jardins, Cecília Meireles demonstra também essa proximidade literária, na lida com essa tradição didática da agricultura. Tanto em *Da agricultura*, de Catão, quanto em *Das coisas do campo*, de Varrão, uma das questões centrais é o aprendizado das leis que regem o mundo natural. É a partir desses princípios que é possibilitado ao homem trabalhar na terra de modo mais proveitoso, tema que é abordado por Cecília em crônicas como “Ensino rural para adultos”⁶⁴⁹ ou “Ruralização”⁶⁵⁰. A partir dessa perspectiva, duas disposições são mobilizadas. Sendo assim, a natureza é requisitada tanto como *locus amoenus* quanto como espaço de trabalho: “Os agricultores devem guiar-se para duas metas, a utilidade e o prazer”⁶⁵¹. Ainda é interessante que, nessas obras latinas, seja operada uma distinção entre organicidade e manufatura, e, assim, entre *ager* e *urbs*: “Nem é de admirar, pois a natureza divina deu os campos, mas a arte humana edificou as cidades”⁶⁵². Essa distinção é fecunda se utilizada na leitura de *Retrato natural*, em que natureza e técnica ou campo e cidade (termos com acepção distinta da utilizada na Antiguidade) são pares recorrentes.

Na crônica “O amor à terra”, é apresentado o argumento de que o conhecimento da natureza no Brasil também é um problema das capitais, mais urbanizadas, já que “para a grandeza do Brasil, é essencial o amor à terra”⁶⁵³. Esse “amor” requer, em primeiro

⁶⁴⁷ MEIRELES. “Dia a dia” (II), *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1945.

⁶⁴⁸ A serventia da couve a que alude a escritora aparece nas obras dos dois autores: CATÃO. *Da agricultura*, CLVI, p. 151; VARRÃO. *Das coisas do campo*, Livro I, II, p. 33.

⁶⁴⁹ MEIRELES. “Ensino rural para adultos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1941.

⁶⁵⁰ MEIRELES. “Ruralização”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1942.

⁶⁵¹ VARRÃO. *Das coisas do campo*, Livro I, IV, p. 33.

⁶⁵² VARRÃO. *Das coisas do campo*, Livro III, I, p. 207.

⁶⁵³ MEIRELES. “O amor à terra”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1941.

lugar, proximidade com o mundo natural, um “contato real” que inexiste no país, apesar da abundância de natureza:

É uma lástima verificar que certos viajantes estrangeiros conhecem muito melhor do que os brasileiros as maravilhas da nossa terra. Isso, aliás, vem do passado, do tempo em que os primeiros naturalistas, apaixonados pelos encantos do Brasil, enquanto o Brasil se extasiava com toda sorte de importações. Compreende-se, porém, o fenômeno; há povos que rendem à natureza um verdadeiro culto. Continuando a tradição da antiguidade, esses povos interpretam com clarividência o paganismo: veem a beleza e o poder de terras, águas, plantas, através de simbolismos, alcançam a grandeza de representações divinas. O homem-econômico de hoje não se pode rir do seu antepassado mítico, se refletir que as divindades de outrora continuam a atuar, e que é por Ceres que se luta, conquistando terras de plantio, e por uma espécie de Vulcano, conquistando poços de petróleo... As forças são as mesmas, com outros nomes e outros ritos. O Brasil, celeiro famoso, por longos anos entregue a uma forma de economia meramente extrativa, de tão embalado na abundância, perdeu o sentido de culto à terra, deixou-se assaltar pelo pecado do esquecimento e da ingratidão. Assim, foram sempre os deuses terríveis mais adorados que os benéficos, porque o medo do castigo inspira mais que o recebimento das mercês. O amor da terra não pode ser platônico; necessita de um contato real. Não é a mesma coisa ler Vergílio e ser Vergílio. (...) São as mil descobertas de cada dia – no mundo das plantas e dos bichos – aprimorando no homem o seu sentido humano, colocando-o no seu lugar justo, dentro do quadro do universo.⁶⁵⁴

Ao invés do “culto” espiritual, o que existe no país é, de um lado, o “homem-econômico” e a atenção puramente material e, de outro, o “esquecimento”. A proposta da escritora, vinculada a ideais pedagógicos, é reaver esse espaço e suas “descobertas” por meio da empiria. É não apenas “ler Vergílio”, mas, junto à leitura, vivenciar experiências no campo ou em algum ambiente natural, sejam elas similares ou distintas das apresentadas pelo poeta romano. Constatação semelhante é realizada na crônica “Flores”:

Esse trabalhar com flores determina, como todas as atividades que põem em contato com a natureza, um engrandecimento humano. É um engano pensar que as ideias vivem nos livros. Nos livros elas apenas dormem, preservadas do esquecimento ou do extravio; mas é cá fora, no mundo, que elas se encontram, brotando das árvores, flutuando nos céus, desprendendo-se de cada instante da experiência do homem e de tudo que o rodeia.⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ MEIRELES. “O amor à terra”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1941.

⁶⁵⁵ MEIRELES. “Flores”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1942.

Ambos os textos apresentam a natureza como um fator de engrandecimento, naquele sentido humanista de elevação espiritual do homem. Em outra crônica do mesmo ano, “Educação e turismo”, o Jardim Botânico é um espaço citadino elogiado por propiciar contato natural, mas, ainda sim, com falhas na transmissão de informações aos visitantes:

O Jardim Botânico é o paraíso dos sábios e dos artistas, dos velhos, das senhoras e das crianças. Uns o procuram com intenções de pesquisa; outros, por amor à beleza; os velhos, para contemplarem a eternidade da vida em sucessão; as senhoras, para imaginarem seus jardins e suas decorações florais; as crianças, para se deslumbrarem com esse mundo em que apenas acordam. Falta, porém, explicações para cada caso. Naturalmente, não se vai encher o jardim de mais inscrições. Nem seria conveniente, esteticamente, nem útil, porque obrigaria o visitante a tomar notas, coisa para a qual nem todos vão preparados. O recurso é a publicação feita sem prolixidade, mas informando com precisão sobre as maravilhas da nossa flora, que, desde sempre, tem deslumbrado todos que a contemplam.⁶⁵⁶

O espaço, que se tornou quase museológico, possibilita esse “amor à terra”, mas ainda deveria propiciar certo conhecimento do que ali pode ser contemplado e, assim, ao mesmo tempo, diferente da condessa de Noailles, seria possível “celebrar” e “conhecer” as plantas.

Em construção paralela à sequência “Motivo da rosa”, de *Mar absoluto*, em *Retrato natural*, a série refere-se a outra flor, o “amor-perfeito”. A mudança é significativa, pois o “amor-perfeito” é uma planta de ciclo longo, tida como perene, em contraposição ao ciclo curto da rosa, e daí sua simbologia de fugacidade. Em *Retrato natural*, se lermos os poemas na ordem disponibilizada, temos acesso ao processo de floração do “amor-perfeito”:

Eu vi o raio de sol
beijar o outono. (“Canção do Amor-Perfeito”, v.1-2)⁶⁵⁷

Ai de mim que sobrevivo
sem o coração no peito.
E onde estás, Amor-Perfeito? (“Improviso do Amor-Perfeito”, v.10-12)⁶⁵⁸

Esperarei pelo tempo
com suas conquistas áridas.

⁶⁵⁶ MEIRELES. “Educação e turismo”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1941.

⁶⁵⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 75.

⁶⁵⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 101.

Esperarei que te seque,
 não na terra, Amor-Perfeito,
 num tempo depois das almas. (“Canção do Amor-Perfeito”, v.16-20)⁶⁵⁹

O encadeamento segue o processo natural do florescimento no outono e do crescimento da flor. Assim, o desenvolvimento do “amor-perfeito” é acompanhado pelo curso do tempo que “seca” tudo. É significativo, principalmente se cotejado com a rosa, não haver, na última citação, expectativa da morte do “amor-perfeito” “em terra”, e, por isso, o sujeito poético anseia pelo encontro em uma outra estrutura, “num tempo depois das almas”. Em contraposição ao “motivo da rosa”, não vemos aqui, explicitamente, o “amor-perfeito” secar ou desfolhar-se. Além disso, a floração no outono não é tão recorrente nem tão significativa quanto a floração na “estação mais formosa do ano”⁶⁶⁰. A escolha parece compor essa ponderação em relação ao ideal natural que figura em alguns textos do livro. Ela também é um modo de demonstrar a composição cíclica da natureza, mediada pelas estações do ano e pelos turnos do dia, e, assim, sua tendência à periodicidade sistemática. Esses ciclos mais se aproximam da perenidade do que do transitório, por estruturarem-se mais pela repetição do que pela evolução. Os três poemas referentes à flor são percorridos pela demarcação cronológica do tempo: as estações do ano, no primeiro; a variação do dia, no segundo; e a fugacidade do tempo, no terceiro. Entretanto, a já citada última estrofe deste poema, com a proposição de um “tempo depois das almas”, ressignifica toda a série, pois proporciona outra perspectiva – não apenas vinculada ao plano terrestre –, ao possibilitar a extração da flor deste plano e aproximando-a da estrutura celeste. Em seu regime perene, o “amor-perfeito” pertence mais à eternidade do que ao tempo transitório. Por fim, é sugestiva a escolha para essa obra de uma flor que, em comparação com outras, tenha maior durabilidade e, assim, é mais resistente à passagem do tempo, para simbolizar certa permanência ou atemporalidade da natureza. No último poema da série, o estribilho “o tempo seca” (v.1, 6, 11) afeta primeiro o sujeito poético, como se indicasse a menor durabilidade dele em relação ao amor-perfeito, e é esse o motivo da espera em outro plano.

Ainda em relação ao campo, o tema pastoril é a questão central. “Pastora descrida”⁶⁶¹ é uma espécie de palinódia do “eco antigo” (v.4), mais especificamente do poema “Destino”⁶⁶², publicado em *Viagem*. A “pastora de nuvens” cede lugar à “pastora”

⁶⁵⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 113.

⁶⁶⁰ VIRGÍLIO. *Bucólicas*, III, v.57, p. 33.

⁶⁶¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 185-186.

⁶⁶² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Viagem in Poesia completa*, p. 307.

e, por sua vez, a “campina desamparada” (“Destino”, v.2), à “campinas de vento” (“Pastora descrida”, v.3). A mudança é consequência do ceticismo do “eco” e, assim, o “descrida” é lido em uma perspectiva temporal. Enquanto, no poema publicado em 1939, o sujeito poético acatava o fado e o cumpria, há, no de 1949, uma distância de sua parte e também uma hesitação do “eco”. Além disso, é interessante que seja a pastora a “ovelha desgarrada”, isto é, tudo parece ter permanecido em seu lugar, apenas ela deslocou-se e agora retorna. Desse modo, é ainda sugestivo que, no cotejo entre as duas obras, “Pastora descrida” esteja no fim do livro, demarcando, como também será demonstrado em outros poemas, o término de um percurso iniciado em *Viagem*. O ambiente esboçado em “Pastora descrida” é uma típica colina pastoril, calma e bucólica. O “apascento” (v.1) e as “campinas do vento” (v.3) descrevem esse espaço ameno. As “colinas da aurora” (v.26) intensificam essa atmosfera que se integra ao isomorfismo do verso seguinte, “mascando as margens do dia” (v.27), como se o próprio poema estivesse sendo ruminado por esse clima suave. No poema “Tempo viajado”⁶⁶³, é mencionado um espaço propício aos pastores:

Dizei-me por que lugares
que pastores pastoreiam
até sempre estas saudades
a mim mesma tão alheias. (v.11-14)

São “lugares” específicos para uma atividade específica: “pastores pastoreiam”. É importante que, em ambos os poemas, a despeito da passagem do tempo e embora o sujeito poético esteja fragmentado – os “retratos rasgados” (v.1), em “Tempo viajado”, e os “móveis espelhos” (v.22), em “Pastora descrida” –, no último, o “eu” permanece o mesmo e pode ser reconhecido pelo gado.

Em “Pastora descrida”, as falas da pastora finalizadas em “antigamente” e “aumentes” ressoam o mesmo termo, “mente” e “mentes”. O recurso é significativo se lembrarmos do comentário que Cecília Meireles realiza sobre o poema “Eco e desencorajado”, de Mário de Andrade⁶⁶⁴. No poema de *Remate de males*, o eco não é estritamente um eco, mas uma rima, artifício destacado pela escritora⁶⁶⁵: “sem-fim” (v.2) e “sim” (v.7); “razão” (v.9) e “não” (v.14); “amanhã” (v.20) e “Nhãam” (v.21). No poema de Cecília, embora o eco seja mesmo o som refletido, é ele também que estrutura o

⁶⁶³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 53-54.

⁶⁶⁴ ANDRADE. *Remate de males* in *Poesias completas*, p. 329.

⁶⁶⁵ MEIRELES. *Cecília e Mário*, p. 257 e 259.

esquema de rimas do texto. Além disso, o “eco”⁶⁶⁶, apenas uma propagação sonora, é personificado no poema como interlocutor e, nesse diálogo, o sujeito poético recebe de volta uma acusação:

Mas era a minha verdade
e, vendo-me assim descrida,
padei com a falsidade. (v.10-12)

O lamento da “pastora” é pelo ceticismo do “eco”, que, pelo retorno acústico, é possível supor que não foi identificado. Assim como o “eco” não reconhece a “pastora”, também há um estranhamento em “Destino”:

Pastora de nuvens, esqueceu-me o rosto
do dono das reses, do dono do prado. (v.33-34)

O sujeito poético também não reconhece um “rosto”. Embora exista essa similaridade, em “Pastora descrida”, o motivo é o decurso temporal, a distância geográfica e suas possíveis modificações, pois, no verso “mas sou de ontem e de agora” (v.16), é sugestionado não só o duplo pertencimento, mas a conjugação entre a mudança e a permanência, indicada pelos “despedaçados/ instantes” (v.17-18). Diante dessa circunstância, o lamento é realizado em uma superfície especular:

Vergada em móveis espelhos,
vi nas águas meu retrato,
chorei sobre mim, de joelhos. (v.22-24)

A relação da “pastora” com o “eco”, com o “gado” e com si mesma gira em torno do reconhecimento (só dito no último verso). Por isso, é importante que o pranto ocorra sobre as águas, nesses “móveis espelhos”, pois é uma superfície que, por ser instável, corrobora a dificuldade de identificação – questão já apontada, por exemplo, na crônica “Espelhos”. O poema é composto por três quebras discursivas, anunciadas pela adversativa “mas”. Entretanto, a última quebra é mais acentuada, já que as duas últimas estrofes rompem com a perspectiva anterior:

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

⁶⁶⁶ Cabe menção ao poema infantil “Eco”, no qual a hesitação entre “amigo” e “inimigo” é gerada pela repetição dúbia de “migo”.

veio a mim sem que o esperasse,
 lambeu-me os olhos de outrora,
 – reconheceu minha face. (v.25-30)

O choro é interrompido pelo gado, fato que, em diálogo com as narrativas narcísicas, pressupõe um movimento oposto: é uma elevação em relação às águas, e não um mergulho nelas. Enquanto na primeira parte o sujeito poético ativamente “[oi] falar ao eco”, aqui o episódio é imprevisto, “sem que o esperasse”, e, ao conceder essa naturalidade, destaca o movimento genuíno do “gado”. Contrariamente ao “eco”, o “gado” não duvida da compatibilidade entre a pastora nos dois momentos distintos, e o sinal dessa autenticação é “lambeu-me os olhos de outrora”. Em “Destino”, os olhos também são centrais na diferenciação entre a “pastora de nuvens” e os “pastores da terra”, estes com “certeiros olhos” (v.21). Assim, em “Pastora descrida”, a “face” – que é um desígnio do “ser”, verbo reiterado nos versos 7, 14, 16 – não é mais contestada nem é um “retrato” (v.23) instável e triste na água. É significativo que, entre *Viagem* e *Retrato natural*, algo seja modificado nessa pastora e que, a despeito da mudança, os animais ainda reconheçam, especificamente, seus olhos. Por fim, a existência do “outrora”, em comparação com o presente, não deixa de sinalizar uma outra aproximação com Caieiro: “Não me arrependo do que fui outrora/ Porque ainda o sou”⁶⁶⁷.

Em “Cantarão os galos”⁶⁶⁸, os animais aproximam-se dos indivíduos por ritmar-lhes a vida. Com a repetição de sibilantes, o poema possui um movimento mais contínuo do que alternado. Não por acaso, os dois dísticos do poema de *Retrato natural* dialogam diretamente com o poema do livro anterior:

E o sono da noite irá transpirando
 sobre as claras vidraças. (v.5-6)

Que frescura espessa em nossos cabelos,
 lívres como os campos pela madrugada! (v.13-14)

Em ambos, é descrita a hora intervalar e transitória da “madrugada”. Entretanto, em “Cantarão os galos”, não é apenas uma demarcação desse curso temporal, mas a sinalização da morte:

Cantarão os galos, quando morrermos,
 e uma brisa leve, de mãos delicadas,

⁶⁶⁷ CAIEIRO. *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2, p. 62.

⁶⁶⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 37-38.

tocará nas franjas, nas sedas,
mortuárias. (v.1-4)

Enquanto em “Madrugada”, o canto tem um objetivo estritamente natural (anunciar a aurora ou findar a noite), aqui ele é interligado a outro motivo, também do mundo humano. A perspectiva doce com que a morte é descrita – “leve”, “delicadas”, “sedas”, “calma” (v.10), “frescura” (v.13) – é mimetizada nesse momento do dia, calmo e silencioso, em oposição ao temor da noite escura. Na terceira estrofe, a sorte já não pode ser mais cantada pelos “grilos”, que, paradoxalmente, “ao longe, serrarão silêncios” (v.7), dando espaço aos “galos”. A morte, que é apenas hipotetizada nas primeiras estrofes, é concretizada a partir da sexta:

Na névoa da aurora,
a última estrela
subirá pálida.

Que grande sossego, sem falas humanas,
sem o lábio dos rostos de lodo,⁶⁶⁹
sem ódio, sem amor, sem nada! (v.15-20)

Nós estaremos na morte
com aquele suave contorno
de uma concha dentro d’água. (v.24-26)

No poema, o canto dos galos transforma-se em elegia: ele anuncia, mas também homenageia a passagem da vida à morte. Assim como em “Pastora descrida”, os animais aparecem entrelaçados à vida humana. Em relação à disposição dos poemas, “Cantarão os galos” isomorfiza, na organização da obra, a passagem da noite para o dia, entre o poema anterior, “Canção quase triste”⁶⁷⁰ – “a noite já vem” (v.9) – e o poema subsequente “Elegia a uma pequena borboleta”⁶⁷¹ – “na manhã tão clara” (v.8). É como se o arranjo da obra acompanhasse a virada da noite para o dia e anunciasse a morte do poema “Elegia a uma pequena borboleta”. Neste, a morte ainda é tema e o pesar do sujeito poético é intensificado pela “inocente culpa” (v.14): “meus dedos, sua sepultura” (v.16). O poema é, ao contrário do preito em “Cantarão os galos”, quase um pedido de absolvição, uma indulgência: “com a ternura humilde e o remorso/ dos meus desacertos humanos!” (v.47-48).

⁶⁶⁹ Em algumas edições, a expressão é “rostos de lobo”. Resolvemos seguir a primeira edição, que trazia “rostos de lôdo”.

⁶⁷⁰ MEIRELES. *Retrato natural*, p. 35.

⁶⁷¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 39-40.

Em contraposição aos espaços idílicos de algumas crônicas, em “Caminho” e “Paisagem mexicana”, os quadros são compostos no ambiente externo, em meio a uma natureza árida, também com alusões à morte. Em “Caminho”⁶⁷², é referenciada a peregrinação do caminho de Santiago – também conhecido apenas como “caminho” –, que, embora possua várias rotas, tem sua centralidade na Península Ibérica, o curso entre Portugal e Espanha. A primeira estrofe monta a travessia:

Pela estrada de Santiago,
dura estrada!
vou caminhando em meu sangue
como quem vai a cavalo. (v.1-4)

A comparação permite equiparar um percurso externo – na “dura estrada” – ao percurso interior – no “sangue”. A alusão, acrescida da especificação do trajeto, informa um vínculo entre a obra de Cecília Meireles e a tradição ibérica. Junto à menção ao “sangue”, símbolo de consanguinidade e familiaridade, é tema da segunda, sexta e sétima estrofes o fado, essa sujeição a “ordens de bem longe” (v.7) que também opera devoção a essa herança. Além disso, existem referências às narrativas que compõem essa simbologia do local:

Levo mãos em vez de conchas,
Mãos pacientes,
onde verto, de olhos graves,
minha vida em verdes ondas. (v.17-20)

O “Apóstolo” (v.13, 32) é Santiago Maior e as “conchas” aludem a um dos relatos milagrosos do pregador após a morte. No poema, o sujeito poético, ao invés de ser transformado em conchas, é transformado nas próprias águas (imagem que não deve ser desvinculada de *Mar absoluto*). A escolha do verbo “verter” joga com sua multiplicidade semântica, a acepção mais corriqueira de transbordamento de um líquido, mas também com a ideia de rumo, direcionamento, ambos sentidos permeados pela força – semântica conectada aqui, com o ímpeto vigoroso das “ondas” e do fado, ambos inevitáveis. O apóstolo também aparece no *Cantar de mio Cid*:

En el nombre del Criador y del apostol Santi Yaguo!

⁶⁷² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 127-128.

Feridos, caballeros, de amor y de grado y de gran voluntad,⁶⁷³

A símile ainda é composta pela referência à cavalgada. A obra é referenciada pela escritora quando visita a Espanha: “ponho-me a pensar se o ritmo de redondilha, que é o do *Romancero*, poderia medir igualmente o fragor das batalhas de Cid, como mede a sua narrativa”⁶⁷⁴. O comentário acentua o uso predominante de redondilhas em “Caminho”. As duas últimas estrofes do poema de Cecília Meireles retomam o par “sangue” e “cavalo” e, por meio de um quiasma entre a sétima e a oitava, os elementos se cruzam – “esporas” “veias” e “coração” “cavalgo” –, o que permite, novamente, haver uma confluência entre o “caminho” exterior e o interior: “sangue” e “poeira”. A similaridade é intensificada entre a comparação da primeira estrofe e a metáfora da última. Não é mais o “como se”, mas já “é”:

E eu com chapéu da obediência,
de obediência,
pela estrada de Santiago,
esporas de amor nas veias,

por meu coração cavalgo,
Ai, coração...
Quando meu sangue for poeira
então, Apóstolo, paro.

O poema que é iniciado com um movimento “vou caminhando” (v.3) é finalizado com a possibilidade de uma interrupção, que ocorreria exatamente ao propor um amálgama mais cerrado do que na primeira estrofe, quando o “sangue” se transformasse em “poeira”. O vínculo do sujeito poético com a exterioridade é mediado exatamente pela “poeira”, que é vestígio do movimento e da passagem por uma estrada natural, e é ainda um elemento ao rés do chão e árido. As imagens ressecadas não deixam de destoar de uma obra submersa em ambientes líquidos ou orvalhados. Um ambiente similar também é descrito em “Paisagem mexicana”. Este poema, assim como “Canção no meio do campo”, descreve uma natureza conturbada, uma terra desgastada. Em “Paisagem”, os quartetos compostos por redondilhas aproximam-se formalmente da tradição literária do castelhano assinalada por Cecília. Enquanto viajava pela Espanha, ela procurava a

⁶⁷³ *Cantar del mio Cid*, ebook. Tradução: “Em nome do criado e do apóstolo Santiago / Feri-os, cavaleiros, de amor, de grau e de grande vontade”.

⁶⁷⁴ MEIRELES. “Castilla, la bien nombrada...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1956. A crônica é anotada com a data de 1953, mas sem referência ao periódico em MEIRELES. *Crônicas de viagem*, vol. 2, p. 31-35.

cadência similar ao heptassilábico em elementos corriqueiros: “Tinha razão Fray Martín Sarmiento quando, há dois séculos, observava o gênio da língua castelhana em sua tendência para o ritmo da redondilha”⁶⁷⁵. A “Paisagem Mexicana”⁶⁷⁶ é seca e estéril, um espaço com aspecto desértico:

Passei pela terra seca,
sem árvores e sem arroio,
com suas casas caídas,
sua pena sem socorro.

O que avistei de mais vivo
foi o cemitério plano
onde uma índia cor da terra
de joelhos ia chorando.

A aguinha de sua lágrima
tão cansada vinha andando
como se arrastara séculos
essa careta de pranto.

Ali no meio do mundo,
toda para o céu voltada,
única fonte na areia,
sozinha, a mulher chorava.

Talvez perguntasse aos santos:
“Por que se morre?” e sentisse
que do céu lhe perguntavam
também: “Para que se vive?”

Aqui, o ambiente natural não é ameno nem receptivo, pois não propicia nenhum alento a quem o circunda. O descampado improdutivo e desabitado é uma cena mortuária, visto que se transforma em um “cemitério plano” (v.6). Os últimos versos das estrofes sugerem o desamparo dessa “terra” e, conseqüentemente, da “índia”. Na terceira estrofe, o tom sério do poema é quebrado com o uso do diminutivo “aguinha”, cuja acepção é de quantidade, mas também faz alusão a uma voz tenra, como se esse fosse o único elemento vigoroso e ameno em toda a cena. Essa “aguinha” ainda é o componente que permite associar essa “mulher” a outros tempos, já que “se arrastara séculos”. O movimento em “arrastara” e “carreta” sugere que não há uma mudança, mas uma manutenção, uma conservação do passado no presente. Tal estrofe permite aumentar o espectro temporal:

⁶⁷⁵ MEIRELES. “Castilla, la bien nombrada...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1956.

⁶⁷⁶ Todas as referências do poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 131.

não é uma “paisagem” particular, e sim uma cena recorrente e habitual naquele local. O espaço e a lágrima são próximos da descrição na crônica “Recordação”, em que a narradora descreve uma passagem pelo México:

É um dia deserto (...). E o pálido chão se desmorona em si mesmo. Vai sendo cinza, areia? As últimas plantas secam. As últimas casas morrem. (...) Rio, quando tornarás a aparecer? Onde estais, sementes, dormindo sequinhas? (...). Campos secos. Vazios. (...) O seu mundo visível é uma fileira de casas, e o trem. (...) Onde foi o cemitério? Já ficou para trás. Aqui jazemos enterrados em tamanha secura. Só temos sol. Consumiu o sol nossa carne. Devagarinho, nos vai queimando os ossos. Seremos bebidos pelo sol. Estaremos entre os dois lábios do sol. Brilharemos no sol. Uma índia velha, ajoelhada, deixou cair suas lágrimas na terra quente como um forno. Evaporaram-se logo – e quem estava dentro não soube dessa terna chuva. O sol bebeu também as lágrimas. Também as lágrimas brilharão entre os dois lábios do sol.⁶⁷⁷

O aproveitamento de imagens e a ordenação são similares: a descrição do ambiente ressequido, inóspito e ermo; o cemitério espriado por todo o espaço; a lágrima como “tenra chuva”, elemento destoante e irrisório diante da aridez da cena. A “aguinha” – “única fonte” – bem como a rápida evaporação das lágrimas demonstram, em cotejo, a debilidade da “índia” e o ambiente adverso em que se encontra. A primeira publicação do poema⁶⁷⁸, em 1948, é acompanhada de uma ilustração de Santa Rosa, que destaca a morbidez desse recorte.

A quarta e a quinta estrofes descolam-se das anteriores ao verticalizar o olhar (ao invés do olhar horizontal para a terra), em um gesto em busca de proteção e auxílio. Entretanto, o diálogo com essa esfera, simbolizada pelo “céu” e também pelos “santos”, não é pacificador. Ao contrário, intensifica o abandono e a solidão da “mulher”, na pergunta retórica formulada com o “para que”, ao demonstrar a falta de sentido daquela existência. Em “Paisagem Mexicana”, a natureza, longe de ser um abrigo, é desamparo, perspectiva contrastante, se cotejada com o recorrente ideal da natureza como refúgio. Nos textos comentados neste item, foi possível assinalar, de um lado, a contemplação de um mundo natural ideal cíclico e quase eterno e, de outro, a apresentação de espaços naturais hostis, vinculados ao tempo cronológico, dos “homens”.

Esses espaços são apresentados meramente enquanto ambientes, mas também, e principalmente, são interrelacionados ao elemento humano e, assim, são símbolos para o sujeito poético. Desse modo, há uma modulação dupla em *Retrato natural*: a natureza

⁶⁷⁷ MEIRELES. “Recordação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de março de 1943.

⁶⁷⁸ MEIRELES. “Paisagem mexicana”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de março de 1948.

inviolada, do recolhimento e da evasão, e a natureza alterada, integrada ao mundo contemporâneo e dos homens – tópico que compõe o contraste entre o campo e a cidade. Embora nem sempre a natureza seja idílica, quando contraposta à solidez da arquitetura urbana, é nítido seu caráter orgânico e aprazível. Essa modulação pertence também à oscilação entre tempo e eternidade: a natureza, se primordial, vincula-se ao regime perene e, se modificada pela contemporaneidade, aproxima-se da brevidade. O fascínio pelo mundo natural é mediado pela possibilidade de figurar em regime cíclico e imperecível. É esse o motivo da dissolução do sujeito poético na natureza, uma espécie de camuflagem – “sinto-me toda igual às árvores”⁶⁷⁹ –, ou motivo da mera proximidade – “ficar longamente sentado à beira de um desses tapetes onde o mundo se reduziu a jardim”⁶⁸⁰. Nesses locais, é possível uma outra experiência temporal, com “grande sossego, sem falas humanas”⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ MEIRELES. “Retrato em luar” in *Retrato natural*, p. 99.

⁶⁸⁰ MEIRELES. “Nossas irmãs, as plantas”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

⁶⁸¹ MEIRELES. “Cantarão os galos” in *Retrato natural*, p. 37.

3.2. Contra os muros de cimento

Com essa perfeição do fabricado,
Sem o ritmo do vivo e do real!

Cesário Verde

y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York

Federico García Lorca

Sobre *Retrato Natural*, já foi assinalada por diversos críticos a maior presença de elementos corriqueiros ou uma “concepção prosódica”⁶⁸² em oposição aos livros anteriores. Um dos índices dessa recorrência é a alusão a artifícios técnicos ou a espaços, como cassino, restaurante, museu, tinturaria, ambientes que, além de sugerirem traços urbanos, destacam uma ambientação seja ela interna ou pública, contraposta à ambientação natural ou à ausência de detalhamento espacial predominante nas obras precedentes – de modo lato, é a dicotomia que conhecemos, desde meados do século XVII, entre natureza e cultura. Entretanto, a apresentação desses elementos não faz com que exista um apelo puramente empírico ou concreto. No texto “O livro de julho”, escrito na ocasião da publicação daquela obra, Drummond pontua:

Surpreendendo no escritório uma lagartixa branca – “noiva brusca dos ladrilhos”; parando uma porta de Ouro Preto, a que assoma um leproso de sorriso sinistro; detendo-se diante do passeio dos gatos pela tinturaria; assistindo, no campo, ao meneio da brisa sobre a cauda de um cavalo morto – a sra. Cecília Meireles tudo transfigura e reduz à abstração da poesia, que parta das coisas para superá-las.⁶⁸³

Com exceção do último exemplo, os poemas mencionados salientam traços da urbe e esse ambiente sugere uma proximidade das “coisas” – como se a cidade intensificasse o aspecto ilusório e concreto da vida terrena. Contudo, a matéria não é mobilizada a fim de conservar sua utilidade ou referência rotineira, ela é motivo de figuração: “transfiguração”, “abstração” e “superação”. Além disso, a reiterada cisão (ou distância) entre o “eu” e o mundo é, nessa obra, índice de desavença nos poemas que se aproximam de elementos da modernidade. Na polarização existente entre campo e cidade, natureza e progresso, exterior e interior, natural e artificial, é patente certo incômodo com os segundos elementos dessa enumeração ou com o que eles simbolizam. Esse “eu” agora

⁶⁸² SIMÕES. “Fonética e poesia ou o ‘Retrato natural’ de Cecília Meireles”, *A Manhã*, 20 de agosto de 1950.

⁶⁸³ ANDRADE. “Livro de Julho”, *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, julho de 1949.

frequenta tematicamente a modernidade (em comparação com os livros anteriores de Cecília Meireles), mas não visando a uma acomodação, e sim a posição de um observador cauteloso e, por vezes, com certo descompasso. Em síntese, é a tomada de posição do espírito contra a matéria. Esse embate é mencionado pela escritora no texto “Carta del Brasil”, ao mencionar a fratura da Primeira Guerra Mundial e a fragilidade da democracia: “salíamos del reinado de aquello que todos los hombres más o menos aprendieron a llamar Espíritu, y entrábamos en el reinado de lo que todos más o menos conocen con el hombre de Materia”⁶⁸⁴. Esse é o argumento basilar do texto e demonstra o motivo do desacordo com o tempo presente, é a perda de certa aura da “vida universal”⁶⁸⁵. No poema “Comunicação”⁶⁸⁶, o tema ganha um desenvolvimento metalinguístico, pois opera a distinção entre os poetas do passado e os poetas do presente:

Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada,
– e diziam coisas tão belas! –
ó ídolo de cinza e prata! (v.5-8)

A diferença é montada na conjugação verbal do “dizer”. O sujeito poético, solitário, encontra-se deslocado e, novamente, a estrutura da ponte (“um arabesco entre o mundo e o céu”⁶⁸⁷) é aludida “nas pontes frágeis da poesia” (v.24):

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 eu te ame, ó alheia, é esquiva...
Sobre a torrente do universo,
nas pontes frágeis da poesia. (v.17-20)

O poema – não por acaso intitulado “Comunicação” – apresenta o diálogo entre o sujeito poético e a “pequena lagartixa branca” (v.1). A cena do réptil sobre os livros é, em primeiro lugar, um índice da ausência de interlocutores e, em segundo, um símbolo da dificuldade do diálogo, pois a lagartixa também é “esquiva”. O poema aborda dois tópicos: a incompreensão dos poetas em seu tempo (é apenas uma “sombra vaga”) e a

⁶⁸⁴ MEIRELES. “Carta del Brasil”, p. 93.

⁶⁸⁵ MEIRELES. “Carta del Brasil”, p. 92.

⁶⁸⁶ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 93-94.

⁶⁸⁷ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

diferença entre os poetas do presente e os poetas do passado (“não dizem” e “diziam”). Em ambos os casos, há o atestado de uma incomunicabilidade do sujeito poético – que é também poeta – com seu tempo. Os últimos termos da quinta estrofe apresentam a questão do poema: a constatação do “cantaram”, a obliteração da “escuta” no agora e a “vaga” “música” do sujeito poético, em alusão à obra de 1942. Essa desavença é o motivo da disposição desacompanhada – do “coração deserto” – e da ausência de recepção do canto. O desamparo do poeta aproxima-se das descrições citadinas, como se esse aspecto da modernidade acentuasse o caráter distante e indefinido (“apenas sombra vaga”) do “eu” em relação ao mundo que habita.

Com frequência, os elementos citadinos são aludidos nas crônicas escritas em viagem como índice do trânsito cultural. Em “Cidade louca”, a comparação entre a modernização desordenada do Rio de Janeiro e a “harmonia” de Amsterdã ocasiona um “suspiro triste”⁶⁸⁸, por lembrar a destruição natural e a arquitetônica da cidade natal. Ao contrário da capital brasileira, Amsterdã estabeleceu uma “ordem” entre a cidade do passado e suas inovações: “ela guardou suas antiguidades, como arquivo precioso, e vai construindo o que lhe falta, sucessivamente. Cada século vai sendo aumentado, como na casca das árvores, em camada periférica”⁶⁸⁹. A metáfora natural serve como ilustração da possibilidade de a passagem do tempo ser cumulativa, e não apenas renovadora – é uma perspectiva que equilibra o antigo e o novo.

É significativo que, em viagem aos Estados Unidos na década de 1940, os elementos da metrópole não sejam o destaque nas crônicas, mas sim a ambiência cultural e espiritual de grupos que, de certo modo, localizavam-se à margem: os “Spirituals”, a “Unión de Mujeres Americanas” e “Chinatown”, interesse que decorre do desencontro com “este mundo”. No contato com os três grupos, respectivamente, a escritora se reconhece: “me senti arrebatada em espírito como São João”⁶⁹⁰, a construção de uma “humanidade futura, uma outra compreensão das coisas, uma estrutura diferente do mundo”⁶⁹¹ e o apreço pelas coisas “frágeis e eternas”⁶⁹². Entretanto, a atmosfera opressiva das cidades norte-americanas, simbolizada no espaço acobertado por arranha-céus, é delineada em “Pomba em Broadway”. Nova York já era, na primeira metade do século XX, um dos maiores polos urbanos do mundo, fato que intensifica o matiz citadino no

⁶⁸⁸ MEIRELES. “Cidade Louca”, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.

⁶⁸⁹ MEIRELES. “Cidade Louca”, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.

⁶⁹⁰ MEIRELES. “Esperei o Father Divine”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1943.

⁶⁹¹ MEIRELES. “Toda a América unida para a Vitória”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1943.

⁶⁹² MEIRELES. “Felicidade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1943.

poema. Além disso, o espaço é mais especificado: “Broadway” é um de seus centros culturais, que viveu, nas décadas de 1940 e 1950, sua “era dourada”. Assim, ambigualmente, como muitas das descrições urbanas, o ambiente do poema é umbroso e, ao mesmo tempo, luminoso (na acepção de cultura e de conhecimento⁶⁹³). Esse teor é acrescido pelas alusões à pomba:

Naquele reino cinzento
veio a pomba bater asas
contra muros de cimento.
Veio a pomba bater asas
naquele reino severo
com portas negras nas casas.

O rumor de suas penas
era um sussurro de fontes
brancas em tardes morenas.

Era um sussurro de fontes,
mas ai! por densas paredes
em verticais horizontes! (v.1-12)⁶⁹⁴

Em oposição ao imaginário de um mundo natural arejado e ameno, a descrição da cidade enfatiza o aspecto rígido e estreito: “reino cinzento” (v.1), “muros de cimento” (v.3), “densas paredes” (v.11), “verticais horizontes” (v.12) e “densos lugares” (v.18). A pomba destoa do espaço pela leveza e alvura: “sussurro de fontes/ brancas” (v.8-9), “jorrava auroras de prata” (v.23) e “acautelada pata” (v.27), em um espaço “severo” (v.5), “portas negras” (v.6), “tardes morenas” (v.9), “vultos escuros” (v.20) e “punhos duros” (v.21). A expressão “verticais horizontes” condensa a polaridade mantida no poema entre o natural e o artefato (ou entre organicidade e construção), pois o horizonte é um componente do mundo natural, mas, quando acrescido do termo “vertical”, tem seu sentido primeiro negado. Já não existem mais horizontes: a verticalidade da cidade impede sua observação. Na já mencionada crônica “Cidade louca”, referindo-se ao Rio de Janeiro, a escritora demonstra reticência perante a ausência de planos urbanísticos, o que acarreta o crescimento “desordenado” e a destruição quase completa do mundo natural:

Por fim, vieram os arranha-céus, e acabaram com o que nos restava: a paisagem circundante, a paisagem que fazia a admiração dos forasteiros desde os velhos tempos de Debret e Rugendas... Aquela famosa natureza de que já ninguém mais

⁶⁹³ Ver WILLIAMS. *O campo e a cidade*, p. 354-382.

⁶⁹⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 107-108.

falará. Pois, para ver essa natureza, é preciso ir bem longe: ela não está mais em redor da cidade, como sua proteção natural. A cidade foi cercada por um exército de arranha-céus, na maioria tão horríveis que os poucos que possam haver com alguma intenção de elegância desaparecem na brutalidade geral. Porque o arranha-céu, arquitetonicamente, é uma brutalidade. Esquecemo-nos do seu aspecto pelo relativo conforto que, alguns, interiormente, apresentam; pelo esforço de beleza que representam certos pórticos, certos corredores... Mas, em alguns pontos, a cidade transformou-se em labirinto: galerias de cimento que nos interceptam a vista por todos os lados. E, quando se alcança a praia, é ainda o paredão de cimento que corre, de um extremo a outro, afogando tudo, como fortaleza interminável.⁶⁹⁵

O aspecto labiríntico e a devastação da natureza aparecem, assim como em “Pomba em Broadway”, como característicos da cidade moderna. No poema, a sensação do animal é de desamparo, o espaço não lhe é receptivo, ao impedir a liberdade do movimento, o voo, “estrangulado pelos muros” (v.17). Em outra crônica, a descrição de um parque em Nova York sinaliza uma delimitação da natureza, local que, embora controlado e circunscrito, é uma alternativa à ausência desses ambientes no Rio de Janeiro:

Nova York tem essa maravilha de parque facilmente acessível, por onde se pode passar mansamente, vendo os coelhos adormecidos, as araras espantadas com os aviões que passam, as famílias de lontras festejando o prazer das águas. E se o homem de Nova York – segundo se diz – muitas vezes não faz a menor ideia do que seja um boi, ali encontra com a maior naturalidade um bisonte, ao lado de todos esses curiosos seres que passeiam por entre as árvores ou descansam nos seus abrigos, com os seus mistérios de solidão e silêncio.⁶⁹⁶

A descrição é oposta à solidez de “Pomba em Broadway”: a cidade que cerca o parque é rude em comparação a ele, que ainda possibilita, em meio ao tumulto citadino, “lentidão” e “silêncio”. A distinção faz lembrar um verso do “Murilograma para Cecília Meireles”: “armamentos em excesso, parque sombras de menos” (v.10)⁶⁹⁷. Na crônica “O amor à terra”, a escritora elogia os americanos que, apesar dos avanços técnicos, “são gente que não se afasta da terra”:

Uma sábia forma de cultivar nas cidades a lembrança da natureza. Com isso se defendem os americanos da morte por sufocação entre as sombrias paredes dos arranha-céus. Com isso e com os seus enormes e

⁶⁹⁵ MEIRELES. “Cidade Louca”, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.

⁶⁹⁶ MEIRELES. “Dia a dia” (II), *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1945.

⁶⁹⁷ MENDES. *Convergências in Poesia completa e prosa*, p. 688-689.

riquíssimos parques, todos povoados de bichos, e que aproximam a natureza do homem, dando-lhe ambiente para descanso, após a luta formidável e exaustiva com os números, as moedas e as máquinas.⁶⁹⁸

O parque auxilia na experiência cidadina. O espaço é um refúgio perante a “sufocação” e as “moedas e máquinas”. Em “Pomba em Broadway”, o embate operado ocorre entre as concepções de natureza e de civilização, entre a placidez natural e a aspereza urbana, o que resulta no desabrigo da “pomba”, longe de seu habitat natural. O animal é “comme les exilés” (v.35)⁶⁹⁹, em “Le cygne”, de Charles Baudelaire, poema no qual a cidade ocupa um lugar onde “s’étalait jadis une ménagerie” (v.13) e:

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînit son blan plumage. (v.17-19)

A brancura do cisne é discrepante em relação à tonalidade e à textura do cimento citadino. Além disso, a fuga do animal não o liberta; ao contrário, saído da gaiola, ele encontra-se em desamparo na cidade. A oposição é identificada na mudança operada pelo tempo: “la forme d’une ville change” (v.7) – entre “jadis”, “son beau lac natal” (v.22) e o presente árido. Starobinski, ao analisar o poema de Baudelaire, assinala que essa descrição da cidade é integrada à teoria dos humores, na qual a melancolia é seca e fria, intensificada pela arquitetura “com sua mistura de monumentalismo e função repressiva”⁷⁰⁰.

O poema de Cecília permite um diálogo com a obra de Baudelaire pela referência cidadina, mas especificamente pela presença de uma ave clara em contraste com a cidade turva. A diferença entre Paris e Nova York e entre cisne e pomba é significativa, principalmente, por esta aludir à simbologia da paz. Em um contexto de guerra, o simples esvoçar do animal carrega uma “mensagem”:

Que mensagem conduzia
subindo e descendo os ares,
pela fronteira do dia

subindo e descendo os ares,
estrangulada pelos muros

⁶⁹⁸ MEIRELES. “O amor à terra”, *A Manhã*, 27 de agosto de 1941.

⁶⁹⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 272-277. Na tradução de Júlio Castañon: “tal como os exilados”, “ali houve um viveiro de aves outrora”, “Um cisne que fugira de seu cativo, / Com as patas esfregando o piso seco, incerto / Arrastar sua alvura pelo chão grosseiro.”, “a forma das cidades muda” e “imbuído do lago natal”.

⁷⁰⁰ STAROBINSKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 59.

daqueles densos lugares,
 por onde vultos escuros
 o ouro do mundo levavam
 fechado nos duros punhos (v.13-21)

O voo que demarca o fim da guerra, ao indiciar a partir dali a ausência de conflitos, é “estrangulado” pelo arranha-céu, o que, junto ao pretérito imperfeito no “conduzia”, não garante que a “mensagem” foi notada. A arquitetura da cidade impede não só o “bater asas”, mas a própria percepção da “pomba” pelos indivíduos. Essa é uma sinalização da patente fragilidade da natureza diante da cidade. Em cotejo com o poema de Baudelaire, a pomba também está desnorçada e, ao invés de movimentos leves e etéreos, “arrasta” (o verbo é “traînait”, v.19) e se debate no espaço.

Broadway transforma-se, ainda, em imagem do materialismo, no “ouro” e “duros punhos” (mesmo sendo representada por seus teatros), em uma comum associação entre a cidade e o dinheiro⁷⁰¹. Desse modo, ao destacar a pomba em um mundo reificado, parte-se de uma negação da instrumentalização e da importância monetária. Assim, há uma tomada de partido no embate entre espírito e matéria, entre arte e capital – pares opostos definidores desse espaço. A questão permitiu a Leila Gouvêa aproximar o poema da reticência em relação ao *american way of life* presente em “U.S.A. – 1940”⁷⁰². Além disso, em “Pomba em Broadway”, os elementos humanos são indeterminados, apenas “vultos escuros”, em contraposição à descrição do espaço e do pombo. O homem aparece à margem da cena, construção que poderia ser interpretada junto à solidão e ao afastamento dos habitantes citadinos, outro tópico que compõe a distinção entre campo e cidade. O poema é finalizado em suspensão:

Batia asas, batia,
 jorrava auroras de prata
 no peito morto do dia.

 Mas uma noite sem data
 vinha dobrando as esquinas
 com acautelada pata. (v.22-27)

O episódio final não é explicitado: ele encontra-se subjacente, principalmente pelo início adversativo, pois se, até ali, o pombo “batia as asas, batia” (v.22), o “mas” insere uma alteração. O deslocamento do animal “dobrando as esquinas”, realizado com

⁷⁰¹ Ver WILLIAMS. *O campo e a cidade*, p. 82-83 e p. 135-136.

⁷⁰² GOUVEA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*, p. 69.

“cautela”, cessa no mesmo momento em que o poema é finalizado. Esse mecanismo que integra a interrupção de um curso com o fim do texto é recorrente na obra da autora e permite isomorfizar, nesse caso, o fim da vida (procedimento semelhante ao já demonstrado em “Minha sombra”). Sobre “Le Cygne”, Starobinski também destaca o aspecto descontínuo e inconcluso no final do texto: “deixar o poema em aberto, numa suspensão irritante”⁷⁰³.

Por fim, cabe mencionar a reiterada admiração que Cecília Meireles demonstrou por F. Roosevelt, a quem atribuía a robustez dos ideais de fraternidade e de paz, sendo um forte exemplo estadunidense na “Unión de Mujeres Americanas”. O presidente transformou-se em “o símbolo mesmo do amigo da humanidade”. O seu cotejo fúnebre no Rio de Janeiro suspende a cidade em uma “ordem absoluta” e, assim, “o símbolo da Liberdade e do Amor conduzia no mesmo ritmo a turba anônima e o homem de renome”⁷⁰⁴. Nessa ocasião, a escritora afirma:

Os americanos deverão sempre a Roosevelt – seja qual for o fim da guerra – o mesmo que lhe ficam devendo todos os outros povos: ter imposto à sua gente essa noção de fraternidade que, por excesso de bem-estar, por essa fecunda felicidade material arduamente conseguida, e também por sua educação nobremente pacifista, ela poderia correr o risco de não conseguir adquirir. (...) Outros verão Roosevelt de diversa maneira, mas os que o viram assim, como um apóstolo, arrancando seu povo à paz, por amor a essa mesma paz, em esfera mais ampla e durável, tiveram a felicidade de acreditar num homem acima das proporções comuns aos homens. E esses chorarão por ele como por uma visão de beleza que se iluminou de repente, deu o seu recado sobre-humano – e desapareceu.⁷⁰⁵

À luz dessa crônica, escrita em 1945, é como se, em “Pomba em Broadway”, tivéssemos acesso a um momento posterior, em que, já findada a guerra, ainda não fosse possível o anúncio nem de liberdade nem de paz “ampla e durável” – figuração demonstrada com a morte da ave no fim do poema. De certo modo, a Segunda Guerra Mundial fraciona em duas metades a década de 1940, divisão que coincide com o período de produção de *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural*: o primeiro imerso na atmosfera de violência e imprevisibilidade; o segundo, na desilusão, já que o término da guerra não arremata mudanças significativas em prol do pacifismo. Essa guerra acaba, mas a disposição que a mantém permanece inalterada. Ademais, em 1950, o poema é

⁷⁰³ STAROBISNKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 69.

⁷⁰⁴ MEIRELES. “Dia a dia” (IV), *Correio Paulistano*, 28 de abril de 1945.

⁷⁰⁵ MEIRELES. “Dia a dia” (III), *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.

publicado na *Tribuna da Imprensa* e, na mesma página, Saudade Cortesão questiona se “a mulher sente mais a fundo tudo”⁷⁰⁶, no artigo “Fraternidade é palavra masculina?”. Colocado ao lado do poema de Cecília, o artigo quase ganha uma resposta da escritora pacifista e fraterna na página do jornal, que, longe de reivindicar uma distinção inerente de gênero, sublinhou a relevância da atuação das mulheres, a necessidade de “sair do casulo do desinteresse”⁷⁰⁷.

Se por um lado temos acesso a cidades e ambientes com caracterizações estritamente urbanas e modernas, por outro há também a presença de cidades tidas como históricas. O contraste entre os dois espaços é mobilizado, principalmente, pelas relações distintas com o tempo: a efemeridade das cidades modernas e a eternidade das cidades antigas. O segundo apontamento aproxima-se de “Balada de Ouro Preto”⁷⁰⁸. A escolha da “balada” merece um comentário que abarque outros poemas da autora (*Baladas para El-Rei*, “Balada do soldado Batista”, em *Mar absoluto*, “Balada das dez bailarinas do cassino” e “Balada de Ouro Preto”, em *Retrato Natural*, “Balada a Philip Muir”, publicação póstuma em *Poemas de viagens*), pois a reincidência da forma fixa guarda um denominador comum. Além da estrutura narrativa, os textos aproximam-se explicitamente de elementos referenciais e com um tom sério – distinto, por exemplo, da abordagem paródica de “Balada do amor através das idades”, de Drummond. Em “Balada de Ouro Preto”, a referencialidade é desestabilizada quando, de repente, sem o sino como anúncio da presença, o “leproso” sai do “ladrilho”, uma espécie de abrigo, e transfigura o tempo e o espaço. Esse poema é próximo das elaborações de *O romanceiro da Inconfidência*, não só pelo ambiente em comum, mas pela atmosfera de assombro e pela sobreposição temporal. No campo formal, é similar a escolha do sexteto composto por redondilha maior, estrutura largamente explorada em *Romanceiro*. O mecanismo da transfiguração provocado por objetos também é um ponto em comum:

O país da Arcádia
jaz dentro de um leque”, (v.1-2)⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ CORTESÃO. “Fraternidade é palavra masculina?”; MEIRELES. “Pomba em Broadway”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1950.

⁷⁰⁷ CORTESÃO. “Fraternidade é palavra masculina?”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1950.

⁷⁰⁸ Todas as referências encontram-se em MEIRELES. *Retrato Natural*, p. 121-122.

⁷⁰⁹ MEIRELES. “Romance XX ou do país da Arcádia” in *O Romanceiro da Inconfidência*, p. 95.

Em “Balada de Ouro Preto”, a transfiguração é garantida pela justaposição do tempo, por meio do “ladrilho” (v.2):

Parei a uma porta aberta
para mirar um ladrilho.
Veio de dentro um leproso
como quem sai de um jazigo
Caminhava ao meu encontro
sinistramente sorrindo. (v.1-6)

O “claro azulejo antigo” (v.18) no presente é comparado com um “jazigo” (v.4) do passado, contraste cronológico que é retomado no último verso no poema, “*per saecula saeculorum*” (v.30). Na apresentação da casa, a ênfase no “vestíbulo vazio” (v.16) sugere um espaço desabitado (ou uma casa abandonada, que é uma imagem abundante nas crônicas da autora), especialmente se cotejado com o poema “O enorme vestíbulo”⁷¹⁰. Além disso, o poema mobiliza antiteticamente a “casa” e o “leproso”: “era linda aquela casa” (v.15), “alegre aquela porta” (v.17), “porta suave” (v.21), em contraste com as “mãos desfolhadas” (v.8), “chamas de um secreto inferno” (v.11) e “fogo do sorriso” (v.14). O “sorriso” sintetiza a modificação objetivada pelo sujeito poético:

sinistramente sorrindo (v.6)

Chamas de um secreto inferno
em seu sorriso oscilavam (v.11-12)

o fogo do teu sorriso (v.14)

Fora menos triste a lepra
e seja outro o seu sorriso (v.28-29)

É o “sorriso” que propicia um encadeamento, composto também pela aliteração em “s”, e permite dividir o poema em duas seções: as três primeiras estrofes descritivas e as duas últimas admoestativas. O pedido realizado aos “santos da Idade Média” (v.19) é um milagre sugerido pelas ações: “tocai estes braços fluidos” (v.23) e “tornai-os firmes e pulcros” (v.25). A cena aproxima-se do episódio central na vida de São Francisco de Assis, santo a quem a escritora demonstrou admiração e denominou de “santo poeta”⁷¹¹. Murilo Mendes dedica um poema a ele, no qual aborda o evento:

Vai um leproso na frente,

⁷¹⁰ MEIRELES. *Retrato natural*, p. 57-59.

⁷¹¹ MEIRELES. “Meditação no presépio”, *Revista Rio*, Rio de Janeiro, dezembro de 1946.

O santo tem uma pena,
A força dele cresceu,
O sopro tocou na lepra,
Então a lepra sumiu (“O concerto”, v.31-35)⁷¹²

É significativo ser o mesmo verbo, “tocar”, embora, no poema de Cecília, a alusão seja apenas ao tato – e, em “Concerto”. Murilo Mendes explore o duplo significado, ao aludir também à execução instrumental. A referência ao milagre aparece ainda em *O romanceiro da Inconfidência*:

Anjos e santos nascendo
em mãos de gangrena e lepra (v.17-18)⁷¹³

Aqui, a relação é invertida, visto que é a lepra a causa do milagre e, conseqüentemente, do despontamento dos “santos”. É sugestivo que, vinculado a essa questão, a cidade seja tida como uma “terra sagrada”⁷¹⁴, o que opera uma espécie de destinação. Em “Balada de Ouro Preto”, o motivo do pedido aos santos é evitar a repetição do pasmo com o “encontro” (v.5):

para que este homem não fite
ninguém mais com os mesmos olhos,
e seja outro o seu sorriso
per saecula saeculorum. (v.27-30)

Desse modo, a transfiguração do “ladrilho” (v.2) na primeira estrofe sugere a transfiguração ensejada para “este homem”, só aclarada na última. É como se a mudança da matéria fosse uma pavimentação para a transformação central do poema: o milagre no “leproso”⁷¹⁵. Enquanto em “Balada de Ouro Preto”, o “leproso” aproxima-se do sujeito poético, em um “encontro”, na “Canção do leproso”⁷¹⁶, de Rilke, a concepção é oposta. O leproso, que é o sujeito poético, é solitário e vive distanciado dos outros: “vê, fui abandonado à minha sorte” (v.1) e:

Até onde a matraca alcança
estou em casa, mas acaso
me fazes soá-la com tanta ânsia
que ninguém ousa entrar minha distância

⁷¹² MENDES. *O visionário* in *Poesia completa e prosa*, p. 211.

⁷¹³ MEIRELES. “Romance XXI ou das ideias” in *O romanceiro da Inconfidência*, p. 95.

⁷¹⁴ MEIRELES. “Por amor a Ouro Preto”, São Paulo, 1º de setembro de 1964.

⁷¹⁵ O episódio não deixa de sinalizar similaridades com a transfiguração bíblica, a “mudança de rosto”. Ver *Bíblia. Novo Testamento. Os quatro evangelhos*. Tradução e notas de F. Lourenço.

⁷¹⁶ Todas as referências ao poema encontram-se em RILKE. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 86-87.

que já se estreita à minha vizinhança.
Assim posso ir longe em minha andança
sem encontrar ninguém mais,
homem, mulher ou criança. (v.11-18)

Lidos em cotejo, o poema de Cecília Meireles é quase uma resposta – como se procurasse romper a barreira existente no poema de Rilke – demonstrada no verbo “traut”, traduzido como “ousa”, mas que também significa atrever-se ou não confiar. Se em “Canção do leproso” “ninguém” (v.14) atravessa o espaço onde “soa” a “matraca”, em “Balada de Ouro Preto”, esse afastamento é anulado pelo leproso que, sem avisar, “caminhava ao meu encontro” (v.5). Assim, em *Retrato natural*, é demonstrado o desejo de que “ninguém” (v.28) mais participe dessa cena, mas de outra, com o “sorriso” transfigurado.

Por fim, na crônica “Ouro Preto”, o tempo é o agente da transformação da cidade, que, embora mude, consegue reter os elementos do passado:

E o tempo, que é uma surda tempestade, vai minando escadas e sótãos, abalando telhas e pedras, suavemente arrancando janelas e portas... (...) Percorrer Ouro Preto é sentir tudo isso vivamente: é ouvir as conversas do século 18, sentir a presença de Cláudio, Gonzaga, Alvarenga, Toledo... (...) Amor, poesia, lenda, história, arte, sofrimento – Ouro Preto concentrou tudo entre essas paredes que escutaram risos, protestos, lágrimas...⁷¹⁷

A metáfora do tempo enquanto uma “surda tempestade” vincula-se ao recorrente problema das chuvas na cidade e, junto ao “minam”, ainda mobiliza a questão, naquele momento incipiente, da mineração. De todo modo, andar em Ouro Preto no século XX é entrar em contato com seu vívido passado. Desse modo, as cidades históricas mobilizam maior possibilidade dos “tempos históricos superpostos”⁷¹⁸. Esse ponto permite aproximar as divagações realizadas sobre as cidades da Itália e Ouro Preto:

Todos os dias estas fontes de Roma, claras e sonoras, me fazem pensar nas de Ouro Preto, escondidas tão longe, entre severas montanhas, a repetirem sempre histórias do século XVIII. (...) E já não ousa dizer que estes vultos que contemplo pelos jardins, pelos telhados, pelas igrejas e fontes sejam simplesmente estátuas, e figuras inanimadas. Nem sei que sonhos e visões me esperam. Tudo isto pode ser sobre-humano e vivo. Apuro o ouvido e a vista.⁷¹⁹

⁷¹⁷ MEIRELES. “Ouro Preto”, *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1949.

⁷¹⁸ MEIRELES. “Ver Nápoles e...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1956.

⁷¹⁹ MEIRELES. “Minas em Roma”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1955.

A relação com o passado é de presença, e não apenas de tempo decorrido ou finalizado. A proposição é evocá-lo como algo ainda “vivo” e animado. Assim, não é apenas um resgate, mas uma espécie de projeção desse tempo outro no presente o que propicia sua continuação. A “estátua” não é aludida como uma figuração “pétreia” e oposta aos homens, como em “L’Ange du Méridien”, de Rilke⁷²⁰. Em Cecília Meireles, a distinção entre “elas”, imóveis e pretéritas, e “nós”, vivos e presentes, não é requisitada. Sobre o tema, é significativo o comentário do escritor austríaco em *Cartas a um jovem poeta*:

Acrescente-se que Roma (quando não se conhece ainda) exerce uma impressão oprimente de tristeza, pela atmosfera de museu, turva e morta, que exala, pela plenitude de seus passados exumados e faticosamente conservados (de que se nutre um presente mesquinho), pela incrível superestimação, praticada por eruditos e filólogos e imitada pelos turistas convencionais, de todas aquelas coisas deformadas e gastas que, afinal de contas, são apenas os restos casuais de outra época e de uma vida que não é nossa nem deve ser nossa.⁷²¹

É nítido que o passado, com seus “restos”, é apenas passado, encerrado e imóvel, e o que se observa em Roma é apenas matéria, perspectiva oposta à da escritora que convive não só com esse espaço concreto, mas com seus “vultos”, “sonhos” e “visões”. É sugestivo que a perspectiva de Cecília seja assinalada a respeito de cidades nas quais a escritora seja apenas uma visitante (posição distante da turística, rechaçada por ela). O desconhecimento adensa essa relação de estranhamento e permite ver “séculos guardados, imóveis nos seus lugares, enquanto as horas incessantes caem como triste poeira dos altos relógios” e ainda a “baralhar a vista, arrebatar o espírito, arrancar-nos deste mundo, conduzir-nos por lugares de puro êxtase”⁷²². Por fim, há uma distinção qualitativa entre o passado e o presente que se materializa na arquitetura das cidades:

E Burgos aparece, com sua igreja ruiva, levantando suas torres como um bosque de ciprestes dourados. Uma igreja que se foi construindo em três séculos, com esse minucioso amor com que outrora se levantavam do chão palácios, fortalezas, catedrais. É diante destes monumentos que nos ocorre um melancólico pensamento sobre a vida contemporânea: que restará destas pressas de hoje, deste breve existir desperdiçado em coisas sem nenhuma importância? Este século será uma vertigem, um vazio, uma paisagem inexorável no tempo. E nessa paisagem continuarão a perdurarem as grandiosas construções, muitas vezes

⁷²⁰ RILKE. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 108-109.

⁷²¹ RILKE. *Cartas a um jovem poeta*, p. 48.

⁷²² MEIRELES. “Uma hora em San Gimignano”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1956.

anônimas, que falam de épocas onde o sentimento de beleza era um bem comum, pois que cada artesão sabia pousar uma pedra, debuxar uma coluna de flores, talhar o rosto de um anjo ou o corpo de um santo e de um rei. Hoje, que a máquina produz milhões de monstruosidades, para deseducar milhões de habitantes da terra, dá vontade de chorar, diante de uma obra de arte, que vai vencendo as inconstâncias das eras, e conserva o testemunho de povos superiormente educados na compreensão da Beleza, que é, afinal, uma superior compreensão da vida.⁷²³

É no embate entre diferentes modos de “compreensão da vida” que ressoa a distinção entre a efemeridade do presente – “breve existir desperdiçado” – e a eternidade do passado – “vencendo as inconstâncias das eras”. As cidades modernas, mediante a “pressa” e as “máquinas”, perderam o caráter de “obra de arte” e sujeitam-se apenas à “vertigem” – comentário que abarca a oposição entre espírito e matéria. As ruínas das cidades antigas provocam angústia não apenas pelo vislumbre da futura ruína do presente, coadunado com o tópico do *tempus fugit*, mas por demonstrar que as ruínas da contemporaneidade não serão tão grandiosas quanto as ruínas do passado. Aqui, longe de ser apaziguadora, a proximidade da eternidade relembra a magnificência do passado, principalmente, se contrastada com a mesquinhez do presente. Desse modo, a fragilidade do tempo não é homogênea, ela possui modulações distintas, e o contemporâneo se apresenta bem mais vulnerável e mais transitório do que a antiguidade.

No poema “As valsas”⁷²⁴, o jogo entre passado e presente é elementar. A atmosfera das “antigas músicas” (v.6) destaca a “aura da morta formosura” (v.9), em um espaço outro, já inexistente, “por salões de esperança e dúvida” (v.12). A apresentação da música (também dança) de outrora é realizada com “ternura”:

Como se desfazem as valsas
por longos pianos aéreos
que a noite envolve em suas chuvas!
Que ternura nas nossas pálpebras,
pelo exílio suave dos gestos
e dos perfis de antigas músicas! (v.1-6)

A cena é transfigurada a partir dos “pianos aéreos”, alusão que intensifica o teor diáfano da “valsa”. Os participantes da dança são também transformados:

Os marfins opacos recordam,
com uma graça desiludida,

⁷²³ MEIRELES. “Castilla, la bien nombrada...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1956.

⁷²⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 43.

a aura da morta formosura.
 Gente de sonho, sem memória,
 entrelaçada, conduzida
 por salões de esperança e dúvida. (v.7-12)

A recomposição dessa dança é realizada pelos “marfins opacos”: são os objetos que “recordam”, em uma demarcação que é significativa, pois, assim como as “valsas”, eles ficaram deslocados pela ausência desses “salões” e pela perda da “aura”. Embora as estrofes sejam sextetos, os versos são agrupados de três em três, fato que, junto à composição octossilábica, remete à estrutura rítmica ternária da valsa e “conduz” o poema. Esse aspecto entrelaçado é intensificado na estrofe seguinte, pela aliteração em “l”:

E eram tão leves, nessas valsas!
 E levavam lágrimas entre
 Seus colares e suas luvas!
 E falavam de suas mágoas,
 Valsando, e delicadamente,
 Com a voz presa e as pestanas úmidas! (v.13-18)

É esse espaço propício – material e imaterial – que findou, assim como a existência dos participantes, deixando as “valsas” desamparadas:

Ah, tão longe, tão longe, as salas...
 Levados os lustres e as vidas,
 o amor triste, a humilde loucura...
 Ficaram apenas as valsas,
 girando cegas e sozinhas,
 sem os habitantes da música! (v.19-24)

As “valsas” permanecem e continuam a existir, porém as “salas” e a “aura” que as envolviam estão “longe”. O impeditivo é uma inadequação ao presente, pois é impossibilitado que a “gente de sonho” continue a ser “conduzid[a]” pelos “pianos aéreos”, se comparado com o passado, tempo no qual essas apresentações eram possíveis. É essa perda que produz uma disposição melancólica no poema, uma nostalgia em relação ao passado. Mesmo que o gênero permaneça, não existem mais os “gestos” (v.5), a “formosura” (v.9) e “os habitantes” (v.24), oscilação que integra o frequente desajuste com o tempo presente em *Retrato natural*.

Na crônica “Pequeno bailado de amor”, a caçada é transfigurada em dança. Na cena corriqueira de uma caçada no bosque, a narradora vislumbra “o sobrenatural, a

recordação, o impossível”⁷²⁵. A crônica é iniciada com a alba, “um leve acordar de oboés, daqui, dali, como um oco palpitante”, e finalizada à noite, quando “os oboés reconstroem a égloga antiga” e um “pequeno choro sufocado dos oboés, das flautas em surdina, até o último som perceptível no fim dos violinos”⁷²⁶. A natureza é mesclada com elementos não orgânicos, isto é, não é ressaltado o som natural do bosque, mas sim o som artificial dos instrumentos. Entretanto, o ritmo artificial acopla-se ao ritmo dos elementos naturais, como se mimetizasse o movimento espontâneo do bosque: “o violoncelo carpindo” ou “os violinos e as violas farfalham fontes”⁷²⁷. O texto é ditado por essas alusões musicais, pois todo o movimento é guiado pelo “tilintar da música”. Assim, tanto o espaço quanto as “gazelas”, a “coruja”, o “caçador” “dançam” de acordo com os “oboés”, “flautas”, “harpas”, “violinos”, “violas”, “violoncelos”. O cenário idílico, estruturado principalmente pelos “oboés bucólicos”, transforma-se em uma dança entre o caçador e a caça: “correm [as gazelas] para onde se dirigem seus [do caçador] olhos. Escutais o tilintar da música? É o delicado, célere passo inquieto do amor. Pressuroso e frustrado”⁷²⁸.

A violência da caça e da morte é atenuada por esse jogo musical harmonioso, já que a perseguição se transforma em um “bailado” de sedução. Na crônica, tanto o homem quanto os animais se direcionam docemente à morte: “Só porque a morte dança e o homem a segue? Só porque a morte o chama e ele vai?”⁷²⁹. Essa abordagem pode ser vinculada ao tópico da *danse macabre*. Na crônica em questão, os animais dançam com a morte, alegorizada no caçador. Apesar de a narrativa percorrer o dia de modo contrário (da noite para o dia), os instrumentos, bem como o tema central, são similares a *Danse macabre* ou *opus 40*, de Camille Saint-Saëns: a peça é iniciada com o “leve acordar de oboés” e as “harpas marcando o tempo”⁷³⁰, referindo-se às doze notas que assinalam meia-noite. É como se, a partir da mobilização do motivo da cadência da morte e também da condução dos instrumentos, como em um poema sinfônico, “Pequeno bailado do amor” compusesse a narrativa de uma caçada acomodando a dança macabra.

Para compor esse tom afável da dança, a descrição do “caçador” é quase celestial:

2- Vedes chegar o dançarino? Parece calçado de borboletas, tão de leve
pousa os pés, tão de leve os levanta. Ah! traz o arco e a seta;

⁷²⁵ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷²⁶ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷²⁷ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷²⁸ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷²⁹ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷³⁰ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

comprendemos que é caçador. Porque olha assim para o arco e para a seta? Eram de ouro, algum dia. São ferrugem, agora. Por que o alvo foge sempre, diante de seus olhos? Aproxima-se, recua, desvia-se. Que aconteceu às suas mãos? Vedes como examina as mãos, apreensivamente? E, no entanto, é tão belo! Que distensão de nuvens há nas suas espáduas! Como é alto o seu perfil, acima de todas as estaturas! Como em seus olhos está guardado um majestoso, opulento silêncio!⁷³¹

A comparação é dupla, pois demonstra paridade entre o caçador e o “dançarino” e este da “borboleta”. Os pés “levantados”, a “distensão de nuvens” e o “alto perfil” podem ser aproximados à apresentação etérea realizada no poema “Transformação do dançarino”⁷³²:

Eu o amo como às borboletas,
à asa das libélulas, e erro
no seu mundo sem solo, o reino
que vai se tornando sidéreo. (v.5-8)

A levitação provoca a passagem do solo ao “sidéreo”, como se os dançarinos pertencessem mais aos ares do que à terra – e, assim, estivessem distantes dessa esfera. O aspecto movente, que o permite ficar suspenso, integra a constituição do “eu”. Ao destacar a centralidade da presença e do instante, o dançarino encontra-se em metamorfose:

Cada posição de seu corpo
é um símbolo instantâneo e hermético. (v.11-12)

Gira e, súbito se divide,
como espelho que cai de prego. (v.15-16)

A instabilidade é propiciada pela constância do movimento, e a “cada posição” o “eu” possui uma modulação distinta e nisso consiste o seu “mistério” (v.1). A alusão ao “espelho” é central (principalmente se pensarmos na relevância do objeto na obra da escritora), pois ele se transforma em símbolo da fragilidade da dança: sua oscilação é um processo de constante edificação e destruição de espelhos.

Essas questões musicais, que envolvem tanto o som quanto a dança, embora sejam sempre partícipes da obra da escritora, são intensificadas e ganham centralidade em *Retrato natural*. Em cotejo com as outras obras, esse livro possui um grande número de

⁷³¹ MEIRELES. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.

⁷³² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 109.

alusões a estruturas musicais, como “canção”, “cantata”, “melodia”, “improviso”, “valsa”, “balada”, “ária”; mas também possui poemas em que o mote é relacionado com a sonoridade: “Cantarão os galos”, “Balada das dez bailarinas do cassino”, “Transformação do dançarino”, “Improviso para Norman Fraser” e no já mencionado “As valsas”.

A dança carrega uma especificidade no campo das artes, pois, ao destacar o movimento “cego e sozinho”, refere-se, implicitamente, à fusão da dança ao dançarino, abordada na crônica “Os dançarinos”:

Os outros artistas realizam-se discretamente, longe das vistas do público, aperfeiçoam-se, corrigem, e, quando apresentam sua obra, estão separados dela, acompanham-na de longe, sem participação imediata. Mesmo os músicos, se estão presentes, apoiam sua presença em algum instrumento, não se acham completamente sozinhos, desamparados e responsáveis como os dançarinos. Por isso, nós compreendemos o livro sem ver o poeta e a estátua sem o escultor; compreendemos até, nestes dias de milagres técnicos, a voz do músico sem o artista, mas não podemos imaginar a dança sem o dançarino, porque eles são uma coisa só.⁷³³

Essa união enreda o artista e sua obra, mais do que em outras modalidades artísticas, o que é, por um lado, uma grandeza, mas, por outro, “tristes são os limites de sua glória”⁷³⁴ – principalmente em um cenário de escassa possibilidade de gravação. Por extensão, em “As valsas”, vê-se o limite dessa fusão: sem a “gente de sonho” (v.10), a composição não se completa e fica desacompanhada. Além desse amálgama entre artista e obra, o “instante” é novamente destacado e a apresentação do espetáculo requer interação no agora com o público:

Os músculos do dançarino são matéria diferente, toda ensinada, tão dócil, tão inteligente na sua vocação e na sua disciplina que todo o seu corpo pensa, e todo se comove, e todo responde – e assim a dança é um teatro silencioso e secreto (...). O espetáculo tem de nascer puramente, como criação daquele instante.⁷³⁵

A performance da dança e seu polo receptor também são abordados em “Balada das dez bailarinas do cassino”⁷³⁶. Nesse poema, são dois os motivos da aversão à apresentação: o primeiro é a lástima e compaixão pelas bailarinas, essas “crianças” (v.28) em meio a “escada de vileza” (v.12); o segundo é a indiferença do público refletida em

⁷³³ MEIRELES. “Os dançarinos” *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1945.

⁷³⁴ MEIRELES. “Os dançarinos” *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1945.

⁷³⁵ MEIRELES. “Os dançarinos” *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1945.

⁷³⁶ Todas as referências encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 55-56.

“mãos sobre facas” (v.9) e “tédio enorme” (v.25). Em consonância com a audiência, o espaço não é receptivo: é essa “sala compacta” (v.15) com ares soberbos e um espetáculo musical. Essa cena, longe de causar encanto, é apresentada de modo violento e fúnebre. A segunda estrofe explicita a reticência:

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e os charutos toldam as luzes acessas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza. (v.7-12)

O paralelismo entre “facas” e “flores” vinculado a partes distintas de corpos distintos, respectivamente dos homens e das bailarinas, indicia a antítese que percorrerá o poema. Além disso, a estrofe apresenta concomitantemente a indiferença perante às “bailarinas” e sua degradação. As rimas nos versos pares descrevem o espaço: “em redor das mesas”, “as luzes acessas” e “escada de vileza” de modo a caracterizar negativamente o local onde apresentam-se. Junto a “mãos sobre facas”, os “charutos” demonstram o fastio do público e a fumaça advinda deles turva a cena, que, por meio da presença de “luzes”, deveria ser clara, permitindo nitidez na observação da dança. Esse ambiente enevoado integra-se a uma semântica de ocultamento que atravessa o texto: “véus” (v.3), “toldam” (v.10), “cobertas” (v.17) e “escondem” (v.19). A partir dessa perspectiva, o caráter “vil” é acentuado e a cena é encoberta, como se desejasse esconder algo. Imagem semelhante dos cassinos é fornecida na crônica “Instantâneo da Pampulha”:

É verdade que eu não sou muito entendida em cassinos. Falta-me experiência, o que é sempre importante. Mas a ideia do *show*, por dois ou três a que assisti em toda a minha vida, causa-me dilacerante angústia. A arte verdadeira é um recolhimento. E arte que não seja verdadeira é abominação. Estar uma pessoa comendo e olhando para alguém que canta ou dança (e que cantos! e que danças!) afigurasse-me monstruosidade. Porque se acaso a dança, ou a canção, pudesse valer a pena, o comensal devia parar de comer e conversar, para prestar-lhe atenção. E se nem uma ou outra vale o respeito do comensal, que espécie de labirinto é esse em que todos ficam metidos? (...) peço ao leitor que tenha a bondade de dispensar-me a continuação, conservando apenas na lembrança a minha falta de interesse pelos cassinos, a minha piedade pelas dançarinas esqueléticas deslizando entre pratos mais ou menos suculentos.⁷³⁷

⁷³⁷ MEIRELES. “Instantâneo da Pampulha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.

É uma “monstruosidade” a realização simultânea das atividades de contemplação artística e de alimentação, já que a segunda se sobressai e, assim, a arte não é observada devidamente (prisma que enfatiza o par opositor espírito e matéria, ou abstrato e prático). Sobre esse duplo movimento, é importante mencionar o “Improviso para Norman Fraser”⁷³⁸. A análise realizada por Leila Gouvêa demonstra a passagem de peixe a esqueleto, conforme o ritmo do “improviso”: “a música, através do músico, que pelo manuseio dos talheres vai deixando o peixe ‘musicalmente aberto’”⁷³⁹. A alusão à refeição insere o poema em um ambiente interno próximo aos cassinos, cena que, em cotejo com os outros textos já mencionados, enfatiza o “delicado culto”, não por acaso, do “músico”, em movimento preciso e atento, com “suprema gentileza/ de comer!” (v.14-15), em contraposição à atenção difusa dos indivíduos em restaurantes. Em outra crônica, a narrativa de um jantar em um hotel demonstra novamente a atitude alheia do público aos espetáculos:

O violinista esmera-se em fazer suspirar cordas macias, os dedos do pianista galopam nervosamente pelos caminhos de marfim; o violoncelo entra em ação gravemente, como um anjo sombrio. Mas as senhoras e os cavalheiros comem. Comem, é o que estou dizendo. Comem peixe, comem carne, comem batatas, comem tudo. Pelo que estou vendo, o mundo se divide em gente que come e em gente que não come; em gente que ouve música e em gente que não ouve música. Os hotéis baralham as coisas, e dão de comer a estes, que estão, ao mesmo tempo, fartos e surdos. Mas, veio lá de dentro um garçom escaveirado, um garçom que nem parece viver num hotel, e foi-se encostando pelas paredes, escondendo atrás de si o guardanapo de limpar as mesas, chegando-se para a orquestra, com uns grandes olhos escuros e profundos devorando os sons do violoncelo. Começaram então as transfigurações: a orquestra devia estar sonhando um outro lugar, um lugar onde fosse ouvida – um palco em Boston ou em Filadélfia... Mas o garçom decerto ficaria contente se estivesse ali sentado movendo o braço como o céu move os dias e as noites, e gerando em cada movimento gritos, lágrimas, amor, uma linguagem de fantasmas, que os fantasmas entendem.⁷⁴⁰

Assim como no cassino, os hotéis mesclam o espaço da refeição com espetáculos musicais e daí o pasmo da narradora ao perceber que todos apenas “comem”. A cena é modificada pela excentricidade do “garçom escaveirado”, que, em oposição aos outros,

⁷³⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato Natural*, p. 115-116.

⁷³⁹ GOUVEA. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles* p. 87.

⁷⁴⁰ MEIRELES. “Rumo: Sul” (II), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

“devora” a música. A “transfiguração” ocorre por meio do interesse desse único ouvinte que admira a execução e, nesse momento, é estimado pela narradora.

A descrição em “Instantâneo” das “dançarinas esqueléticas deslizando entre pratos mais ou menos suculentos” apresenta o mesmo movimento da segunda estrofe de “Balada das dez bailarinas do cassino”, além da similaridade com a descrição de magra e cadavérica de “dez anjos anêmicos” (v.29) ou “dez múmias” (v.30). Na crônica, há ainda uma crítica explicitamente moral:

Depois, a igreja, quase concluída: e feita com tal sabedoria que, segundo me contaram e repetiram infatigavelmente, dela não se avista o cassino, embora do cassino ela seja avistada. Esse prodígio de ótica me deixou perplexa, como todas as coisas sobrenaturais. Aí sente a plenitude do milagre: o infiel, com os bolsos cheios de fichas sinistras e os olhos repletos das visões mais ou menos macabras do show, dá de cara, de repente, com o santuário distante, e poderá ser assaltado por vivos remorsos.⁷⁴¹

Ao redor da lagoa, a “igrejinha” e o “cassino” são espaços antitéticos, entre o espírito e a matéria, o “santuário” e a peça “macabra”, o “lado sagrado” e o “lado diabólico”. Nesse parágrafo, é nítida a condenação da idolatria material e, por meio do “prodígio de ótica”, a profanidade do que ocorre no “cassino” é intensificada no olhar para esse outro espaço que parece um “lindo sonho” – expressão que inicia uma descrição minuciosa e enaltecida da “igrejinha”. Em outra crônica que compõe a série “Rumo: Sul”, o ambiente assemelha-se ao cassino, “é uma boate onde dizem que se janta bem”⁷⁴²:

Mas em lugar de adivinha, vêm umas dançarinas espanholas que são como uns cavalos ajaezados de vermelho, amarelo e roxo. Com não trouxe binóculo, sou, com estes olhos estropiados, a mais feliz das criaturas aqui presentes. Porque, quando uma dançarina dá um pinote, para a frente e espeta o punho na cintura, em grande ar de desafio – eu vejo três pinotes, três punhos e três cinturas. Três de tudo. E os olhos e a boca de cada dançarina ora estão pregados nos seus lugares, ora saltam, com as flores dos seus xales – quando elas se põem a sapatear, vejo, em cada uma, uns dez pares de sapatos de verniz, alucinados, para trás e para frente moendo uma coisa dura de moer como deve ser a paixão de uma dançarina furiosa. E as castanholas são uns coraçõezinhos de pedra, rilhando, rilhando...⁷⁴³

⁷⁴¹ MEIRELES. “Instantâneo da Pampulha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.

⁷⁴² MEIRELES. “Rumo: Sul” (XII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

⁷⁴³ MEIRELES. “Rumo: Sul” (XII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

Embora sejam “dançarinas espanholas”, e não “bailarinas”, o espetáculo apreendido pela narradora é apreciado somente por ter sido transfigurado por meio dos “olhos estropiados”, que impedem a visualização real. É essa a distinção que permite ser “a mais feliz das criaturas” (constatação próximo da crônica “Uns óculos”). Na mesma série, as dançarinas na estação de trem também são descritas: “e por serem gitaníssimas como um poema de García Lorca, as duas bailarinas principiam a agitar-se, e, na fúria da noite, ali mesmo na estação, seus pés ensaiam, nas pedras negras, ritmos ágeis de cavalinhos árabes graciosamente malucos”⁷⁴⁴. É sugestivo que, nas duas últimas citações – a primeira transfigurada e a segunda em um ambiente ao rés do chão –, as dançarinas sejam retratadas de modo mais ameno, aprazível. Como se, ao retirá-las (concreta ou abstratamente) do espaço do cassino ou do restaurante, pudessem ser “graciosas”, e não mais cadavéricas.

De todo modo, as crônicas demonstram interesse no bailado, o que intensifica o rechaço à desatenção nos cassinos. Em contraposição às descrições de “Rumo: Sul”, em “Balada das dez bailarinas do cassino”, a dança é descompassada, quase desarmônica:

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam e recuam, na sala compacta,
Empurrando olhares e arranhando o ruído. (v.13-14)

A imagem dos “gafanhotos perdidos” pode ser relacionada aos “cílios verdes” (v.20), mas também ao verbo “dobram” (v.6), pois, se recorrermos à etimologia de “gafanhoto”, o termo traz a acepção de contrair ou recolher. O “perdido” reforça o desnorteamento da dança, sem condução certa. O último verso apresenta um “ruído”, ao invés de algo melodioso, e isomorfiza a dissonância – então, o verso é também arranhado por meio da aliteração em “r”. Na quinta estrofe, a composição antitética é esmiuçada:

Os homens gordos olham com um tédio enorme
as dez bailarinas tão frias.
Pobres serpentes sem luxúria,
que são crianças durante o dia.
Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,
embalsamados em melancolia. (v.25-30)

⁷⁴⁴ MEIRELES. “Rumo: Sul” (III), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.

A contraposição ente “homens” e “bailarinas”, “luxúria” e “frias”, “gordos” e “anêmicos”, “serpentes” e “anjos” converge para uma dupla condição diante da cena: “tédio” e “melancolia”. É conhecida a proximidade entre as duas disposições, mediadas pela adversidade e certo desgosto (ou “desencanto”, para lembrar o poema “Os homens gloriosos”) diante da realidade, o que parece ser o motivo da apatia e da tristeza apresentadas no poema. A aproximação imagética com o movimento da “serpente” – ainda acrescida dos sons sibilantes – é uma construção bem próxima da analogia realizada por Rilke no poema “Dançarina Espanhola”, que propicia uma cena flamejante e amedrontadora, com “serpentes doidas”⁷⁴⁵. Além de dissonante, a dança, que contradiz a atmosfera festiva e positiva do cassino, é macabra e melancólica:

Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila. (v.21-22)

as dez bailarinas tão frias (v.26)

Vão perpassando como dez múmias,⁷⁴⁶
as bailarinas fatigadas. (v.31-32)

O bailado do “corpo” é aproximado do cortejo fúnebre do “corpo” morto, ambos abatidos. A imagem é semelhante à do poema “Pequeño vals vienés”⁷⁴⁷, de Lorca:

Em Viena hay diez muchachas,
um hombro donde solloza la muerte (v.1-2)

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muert y de coñac (v.9-10)

Não é um espetáculo faceiro nem minimamente agradável: tudo é triste, “tedioso” e “melancólico”, perspectiva que é potencializada se confrontada com as crônicas destacadas, nas quais a dança e a música ocupam posições prestigiosas. “Balada das dez bailarinas do cassino” aproxima-se de um espaço em voga na contemporaneidade, mas que teve seu auge interrompido pela proibição nacional dos cassinos em 1946. O espaço transforma-se, na obra de Cecília, em uma representação do ímpeto materialista e prático,

⁷⁴⁵ RILKE. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 158-159.

⁷⁴⁶ Embora a primeira edição utilize a vírgula após “múmias”, algumas edições posteriores a retiraram. Optamos pelo uso da vírgula, como recurso de ênfase do verso seguinte.

⁷⁴⁷ LORCA. *Poeta em Nueva York*, p. 97. Tradução nossa: “Em Viena há dez moças / ombro onde soluça a morte / Esta valsa, esta valsa, esta valsa / sim, de morte e conhaque”.

com “fichas sinistras”, objetivos utilitários e de enriquecimento, sem que se os espetáculos do espírito ali encenados fossem notados.

A partir de outro prisma, em “Emigrantes”, o espaço físico, nada acolhedor, serve de metáfora para a obliteração da fraternidade na ênfase dada às fronteiras geográficas. Se destacado como componente de *Retrato natural*, o poema ressalta a artificialidade na delimitação das fronteiras, em contraposição a certa naturalidade do passado em “Canção”: “um tempo sem fronteiras”⁷⁴⁸. Em “Emigrantes”⁷⁴⁹, a migração não parece ser um propósito, mas sim uma sujeição a questões externas, “alguém nos mandou de longe” (v.10). Consternados, os indivíduos oscilam entre o esmorecimento em relação ao presente e à falta de expectativa com o futuro. Esse movimento é apresentado nos primeiros versos, no jogo entre os morfemas “em” e “es”:

Emigrantes

Esperemos o embarque, irmão.

Chegamos sem esperança (v.1-2)

O indivíduo encontra-se desconsolado, “sem esperança” (v.2), com “desilusão” (v.13), pois “é impossível deixar-se / mesmo o coração” (v.15-16). O batimento acomete também o espaço inóspito: “terra endurecida” (v.5) e “os rios vão morrendo” (v.7) – aridez semelhante à “Paisagem mexicana” e “Caminho”. A alusão aos pertences na segunda estrofe destaca o caráter abstrato deles, pois não são objetos materiais, mas um vínculo com o passado e a tradição:

Chegamos sem esperança,
só com relíquias de séculos
na palma da mão. (v.2-4)

A descrição desses bens é similar à realizada na crônica “Felicidade”, quando, ao visitar Chinatown na década de 1940, a escritora constata “assuntos que parecem datar de uns dez séculos”⁷⁵⁰:

A China tumultuosa aqui faz seu remanso: espuma de vaga retorcida impetuosamente em praia remota, desmornando-se neste silêncio carregado de lembranças. Tudo isto é a imagem desgastada de uma terra poderosa e de um povo ao mesmo tempo lírico e terrível (...). De vez em quando, pergunto-lhe o preço. E uma fina voz, transparente,

⁷⁴⁸ MEIRELES. *Retrato natural*, p. 165.

⁷⁴⁹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 69-70.

⁷⁵⁰ MEIRELES. “Felicidade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1943.

longínqua e melodiosa, me responde com doçura. Guizo onde tremula um pingo de mel. Tão distante como se viesse por telefone de Pequim. Tão pura como se o espectro do próprio Confúcio me estivesse falando... (...). Quantos séculos precisa um homem do povo, um operário anônimo, para talhar num osso a imagem e o símbolo dos sonhos?⁷⁵¹

O migrante traz consigo as “reliquias de séculos” (v.3), isto é, diante do impedimento material, sua “bagagem” é a presença imaterial e simbólica. Em “Felicidade”, o destaque é a recriação da atmosfera do país de origem, que permite o “remanso” desses imigrantes. No poema de *Retrato natural*, o momento é instável, mas o intento de que “guardemos nossos olhos” (v.17) objetiva um descolamento desses “desertos” (v.14) e uma branda projeção:

Iremos a outros lugares,
onde talvez haja tempo,
misericórdia, viventes,
amor, ocasião.

Esperemos, esperemos.
Relógios além das nuvens
moem as horas e as lágrimas
para a salvação. (v.21-28)

A “misericórdia”, em alusão cristã, induz uma mínima “espera” pela “salvação”, que, porém, não se refere a nenhum lugar neste mundo, mas em outro plano – somente nos “relógios além das nuvens” é viável alguma promessa. O tema das fronteiras abarca a já analisada presença da guerra na obra da poeta. Enquanto em “Emigrante”, é o “irmão” o nome da fraternidade, em “Vigília”⁷⁵², é o “companheiro”. Neste, as rimas alternadas entre “morto” e “pouco” na primeira e última estrofe, por criarem um espelhamento no poema, demonstram os diferentes graus da morte: a morte absoluta, literal, e a morte parcial, figurada. Ciente de sua limitação – é apenas um “suspiro” (v.8) –, o sujeito poético clama para “deixar-nos morrer um pouco” (v.13), e, diante da impotência, é o “nada” (v.6) que pode realizar, em lealdade, “por fidelidade reta” (v.10). O conflito é ainda mote em “Declaração de amor em tempo de guerra”. O poema se aproxima de “Lamento da noiva do soldado” pela mobilização do tema amoroso e também por recorrer estruturalmente às formas tradicionais.

⁷⁵¹ MEIRELES. “Felicidade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1943.

⁷⁵² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 45.

Nos três últimos poemas mencionados, é um problema contemporâneo – e, de certo modo, artificial (tanto as fronteiras quanto as guerras) – o mote dos textos. Essa manufatura, em contraposição à organicidade da natureza, é assinalada de modo desfavorável por diversas perspectivas. Seja nas imagens das cidades, do materialismo ou da guerra, é como se o progresso trouxesse mais adversidades do que êxitos. A problemática do tempo é estruturante dessa questão, pois é nítido que o presente e a celeridade são motivos de desconforto. Assim, tal como a pomba, o sujeito poético, em meio a arranha-céus, colide “contra muros de cimento”⁷⁵³. Em oposição ao presente conturbado e fugaz, ele vislumbra e transfigura o espaço e, onde existe um “ladrilho”, cria um “leproso” e um “jazigo”⁷⁵⁴ ou evidencia a revisitação de outros séculos e, como os marfins, “recorda/ com uma graça desiludida”⁷⁵⁵. É a partir dessa disposição que simula a saída para “outros lugares, / onde talvez haja tempo”⁷⁵⁶.

⁷⁵³ MEIRELES. “Pomba em Broadway” in *Retrato natural*, p. 107-108.

⁷⁵⁴ MEIRELES. “Balada de Ouro Preto” in *Retrato natural*. p. 121-122.

⁷⁵⁵ MEIRELES. “As valsas” in *Retrato natural*, p. 43.

⁷⁵⁶ MEIRELES. “Paisagem mexicana” in *Retrato natural*, p. 131.

3.3 Custa a cerrar o oceano

Ó mort, Vieux capitaine, il est temps! levons
l'ancre!

Baudelaire

E tudo isto a morte
Risca por não estar certo

Fernando Pessoa

De certo modo, *Mar absoluto* e *Retrato natural* formam um dueto, com abordagem de motivos semelhantes e estruturalmente formados por paralelismos. O cotejo entre o primeiro poema da obra de 1945 e o último poema da obra de 1949 demonstra essa relação de complementaridade:

Foi desde sempre o mar (“Mar absoluto”, v.1)
Custa a cerrar o oceano (“Presença”, v.8)⁷⁵⁷

“Presença” ainda estabelece proximidade com o último poema de *Mar absoluto*, “Elegia”. A hipótese de que este é um “poema de luto”⁷⁵⁸ é intensificada ao contemplarmos “Presença”, pois, em *Retrato natural*, é apresentada uma memória já sedimentada, em oposição à revisitação ainda vivaz em “Elegia”. Assim, é como se o intervalo temporal entre os dois textos permitisse uma consolidação dessa “presença”, ao indicar uma imagem já “cerrada”. É a fase posterior ao luto já sinalizada por Freud: “após a consumação do trabalho do luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido”⁷⁵⁹. Enquanto, em “Presença”, há distanciamento, acompanha-se de perto a morte desse outro em “Elegia”⁷⁶⁰:

Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho.
E tristemente te procurava. (1, v.10-11)

⁷⁵⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 195.

⁷⁵⁸ MARIA NETO. *A falta e o mar absoluto em Cecília Meireles*, p. 92.

⁷⁵⁹ FREUD. “Luto e melancolia” in *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 74.

⁷⁶⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Mar absoluto e outros poemas*, p. 174-185.

Mas é tudo inútil,
 porque os teus ouvidos estão secos como conchas vazias,
 e a tua narina imóvel
 não recebe mais notícia
 do mundo que circula no vento. (2, v.7-11)

Em “Elegia”, há a relação com a ausência recente do indivíduo. Essa possibilidade de resgate é abandonada em “Presença”, poema no qual o vínculo com o outro é deslocado para o passado:

Não mais a pessoa: o interstício do tempo
 habitado por ela,
 outrora, quando a presença era visível e inesquecível.

A memória padece
 nesse lugar, que pertencia a algum destino,
 pelas coisas estranhas
 e no entanto banais que representam a existência. (v.1-7)

Embora a questão seja similar à de “Elegia”, é grande a mudança já operada no título: ele não mobiliza mais uma forma melancólica, que presta um tributo ao morto, mas sim uma apresentação quase construtiva, que focaliza um momento de sua existência. Contrapostos, “Elegia” apresenta a “pessoa”, enquanto “Presença” concentra-se no “interstício do tempo”. No poema de *Retrato natural*, o desejo é manter um vínculo com “tempo/ habitado” e o “outrora” e, assim, na oposição entre presença e ausência, opta-se pela primeira, ao contrário de “Elegia”, que evidencia a segunda. Desse modo, ambos os poemas apresentam o mesmo mote, mas por prismas distintos: em “Elegia”, há uma reação no presente, ainda decorrente da elaboração do luto; em “Presença”, o destaque recai no passado, já que as imagens foram estabilizadas.

Neste poema, “a memória [que] padece” oferece uma perspectiva recorrente na obra de Cecília Meireles. Essa disposição é apresentada mais pelas falhas da memória ou pelo seu oposto (o esquecimento) do que por uma via positiva. A formulação dos últimos dois versos da segunda estrofe soa discrepante da abordagem mais recorrente na obra da escritora, na qual as “coisas estranhas” tendem a ser mais incomuns do que “banais” (sendo que o simples uso desse termo já destoa da semântica dessa obra poética). Aqui, temos uma espécie de palinódia: a trivialidade é acentuada ao ser mesclada ao polo enigmático do “destino” e, assim, passa também a caracterizar a “existência”. O aspecto metafísico que resvalava na perscrutação da “realidade” e da “substância” ganha agora uma tonalidade comezinha. É sugestivo que a proposição dessa convergência (ou

coexistência) seja apresentada no último poema da obra que parece finalizar um ciclo iniciado em *Viagem*, o que possibilitaria certa ressignificação, como se a abordagem elevada e transcendente guardasse consigo, continuamente, as coisas “banais”. O verso seguinte sinaliza o término desse curso:

Custa a cerrar o oceano
de onde aflorava a imagem desnuda e desprezada.
Inutilmente a levam...
que a solidão respira, anuncia seu nome,
seu rosto inviolado.
E a secreta evidência perturba os que vão morrer, agora que a notaram,
e alucina seus olhos
com a tentação raramente possível da efígie eterna. (v.8-16)

Por um lado, “custa a cerrar o oceano” poderia ser lido como aspecto metalinguístico: as águas marítimas, desbravadas a partir das crônicas da viagem a Portugal (reunidas em *Diário de bordo*) e a partir da publicação de *Viagem*, encontram aqui um remate – as publicações posteriores a *Retrato natural* confirmam essa cisão: *Amor em Leonoreta*, *Doze noturnos de Holanda* e *O Aeronauta, Romanceiro da Inconfidência*. Por outro lado, o verso pode referir-se ao processo da memória: o “oceano” servindo como metáfora de imensidão e turbulência da produção e destruição de imagens. A ação robusta e constante das águas permite uma relação profunda e quase inerente, algo bem próximo do que Gaston Bachelard, com a sua “imaginação da matéria”, analisa na obra de Edgar Allan Poe, na relação entre a água e a morte, as “águas pesadas”⁷⁶¹. De todo modo, é o encerramento de um ciclo que estava arraigado, intrínseco. A ação dispendiosa é revelada no termo “custa” (que compõe a aliteração do verso), verbo que sugere a morosidade do processo. A passagem de um “rosto inviolado” a uma “efígie eterna” fracassa: é “raramente possível” a tentativa de manter inteira e incólume uma imagem. Em relação a esse quadro, a ocorrência do termo “inútil” nos dois poemas não parece ser por acaso. Em ambos, há um malogro: em “Elegia”, é a tentativa de reconstituição; já em “Presença”, é a imposição externa.

Em “Presença”, até o décimo quarto verso, há a apresentação da morte de um outro, perspectiva que é alterada, nos três últimos versos do poema, para a morte do “eu” (motivo pelo qual várias das edições do livro quebram essa última estrofe em duas). Essa manifestação, coadunada com a “imagem”, concentra-se no olhar: “evidência”, “notaram”, “olhos” e “efígie”. Essa “secreta evidência”, que se “nota” somente no fim da

⁷⁶¹ BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 47-72.

vida, retoma o “interstício do tempo” da primeira estrofe e o ressignifica, ao sugerir também aquela recapitulação que antecede a morte. É o momento em que, antes de ter a memória terrena aniquilada, revive-a. Seja na morte do outro ou na morte de si, o processo realçado é o “outrora” daquela existência.

Além disso, o processo do luto deslindado em “Elegia” de *Mar absoluto* encena uma continuação do poema “Elegia” do livro anterior, *Vaga música*:

Perto da tua sepultura,
trazida pelo sonho
que fez a minha desventura,
mal minhas mãos na terra ponho,
logo estranhamente as retiro.
Neste limiar de indiferença,
não posso abrir a tênue rosa
do mais espiritual suspiro.
Jazes com a estranha, a muda, a imensa
Amada eterna e tenebrosa
pelas tuas mãos escolhida
para teu convívio absoluto.
Por isso me retraio, certa
de que é pura felicidade
a terra densa que te aperta.
E por dentre as pedras serenas
desliza o meu tímido luto,
com uma quieta lágrima, apenas,
esse humano, doce atributo.⁷⁶²

O “tímido luto” parte de uma cena de despedida, do enterro do corpo na “terra densa”. A oposição de partida entre o cadáver na terra e nas “pedras serenas” e o indivíduo vivo é rompida pela rigidez de ambos, disposição que os aproxima – a “quieta lágrima” indicia que este indivíduo também está imóvel, no torpor provocado pela recente morte. É sugestivo que esse poema seja imediatamente anterior ao poema “Reinvenção”: “a vida só é possível, reinventada” (v.1-2)⁷⁶³. Embora exista, nas duas elegias, uma proximidade temporal do momento da morte, na elegia de *Vaga música*, o poema detém-se no calor da hora, enquanto, em *Mar absoluto*, há, nas oito partes do poema, uma gradação, como se acompanhasse temporal e progressivamente o processo do luto. A própria decomposição do corpo avança. Na primeira parte, há ainda o “frio do orvalho”, enquanto, na sexta: “tuas pálpebras meigas/ se cobriram de cinza”. Essa descrição e a atenção afetiva ao corpo em decomposição é dissonante, se cotejada com a comum aversão do corpo morto.

⁷⁶² MEIRELES. *Poesia completa*, vol. 1, p. 420-421.

⁷⁶³ MEIRELES. *Poesia completa*, vol. 1, p. 421.

O incômodo com essa degradação da matéria é uma das bases do desconforto: “O que torna a morte tão temível a nossos olhos não é tanto o fim da vida, pois a ninguém ela parece particularmente digna de ser lamentada, e sim a destruição do organismo”⁷⁶⁴.

Os três poemas formam, em conjunto, uma sequência, que parte de uma proximidade do momento da morte. Por isso, eles mostram uma abordagem mais simultânea e impetuosa – até um momento distante –, em que a morte aparece mais elaborada e decantada. Os poemas apresentam a condução de imagens da morte em períodos distintos. Em contraste com as duas elegias, é significativo que, em *Retrato natural*, a elegia seja direcionada a um inseto: “Elegia a uma pequena borboleta”:

minha mão tosca te agarrou
com uma dura, inocente culpa,
e é cinza de lua teu corpo,
meus dedos, sua sepultura. (v.13-16)

Aqui, o sujeito poético e o inseto morto imbricam-se não pelo afeto prévio, mas pela “culpa” da morte. A oposição que percorre o poema não se constrói entre vivos e mortos, mas entre humanos e não humanos – diferença reiterada na obra de diversos modos, com a distinção entre o artificial e o natural. A “humana insuficiência” (v.31) e os “desacertos humanos” (v.48) estão em desacordo com a pureza da borboleta, “com mais sonho e silêncio que asas” (v.12). A constante preocupação com o destino após o fim da existência terrena é acentuada devido à dura interrupção prematura da vida da borboleta, “como chegavas do casulo” (v.1). Assim, há esperança, ao menos, de este não ser um fim definitivo:

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! (v.37-42)

A projeção de uma permanência amena em outra estrutura é uma forma de redimir-se perante a culpa pela morte. Por fim, as “lágrimas” (v.43) e o “choro” (v.25 e 31), vistos como símbolos do lamento, são constantemente acoplados à morte na obra de

⁷⁶⁴ SCHOPENHAUER. “Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nossa essência em si” in *Sobre a morte*, p. 10.

Cecília Meireles. Ainda que haja também forte resignação e conformação, essas disposições não anulam o pesar diante dessa interrupção. O poema guarda certa semelhança com o conto “The Death of the Moth”, de Virginia Woolf, publicado em 1942. Em ambos os textos, os insetos são apresentados, de início, com leveza e como símbolo de vida (“One is apt to forget all about life, seeing it humped and bossed and garnished and cumbured so that it has to move with the greatest circumspection and dignity”⁷⁶⁵) até se encaminharem à morte. A narradora do conto, assim como o sujeito poético, está próxima da mariposa e assiste desde o espetáculo de sua dança até sua queda – “feeling of pity” quando “it was useless to try to do anything”⁷⁶⁶. A similaridade estrutural e semântica dos textos é acentuada pelo contraste entre noite e dia, pela distinção entre os insetos e os humanos e o pasmo diante do fim injusto. Na “Elegia a pequena borboleta”, a ingenuidade da borboleta intensifica o sofrimento em relação à morte. Outros animais (como o cavalo em “O cavalo morto” e o galo em “Rito do amor profundo”) ou as crianças (como em *Pistoia, cemitério militar brasileiro* ou “Dia submarino”) também são escolhas que estimulam a consternação do sujeito poético e a dos leitores.

A morte, ou a eminência dela, é uma das questões mais recorrentes na obra de Cecília Meireles. A perspectiva é, em geral, um convívio calmo – sempre “*mortem ante oculos habere*” – e uma aceitação serena e resignada desse ato que não é apresentado como um fim absoluto, mas como término da vida terrena e continuação de parcela da existência em outra estrutura. Esse contato com a morte é oposto ao recorrente recalque apresentado no texto “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” – não por acaso, escrito no mesmo ano de “Luto e melancolia”, no qual Freud desenvolve a hipótese de que a interdição da morte – “manifestávamos a inconfundível tendência de pôr a morte de lado, de eliminá-la da vida. Procurávamos reduzi-la ao silêncio”⁷⁶⁷ – é desestabilizada pelos eventos da Primeira Guerra Mundial.

Na obra de Cecília, não há “silêncio”: o inescapável destino é constantemente remoído, fator que, na década de 1940, é acentuado pela existência de outra guerra, como foi destacado em poemas que compõem *Mar absoluto*, mas que também está presente em “Vigília” e “Declaração de amor em tempo de guerra”, de *Retrato natural*. Em “Vigília”, há, implicitamente, uma aceleração do curso natural da vida, ao mobilizar o conflito

⁷⁶⁵ WOOLF. “The Death of the Moth”.

⁷⁶⁶ WOOLF. “The Death of the Moth”.

⁷⁶⁷ FREUD. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), p. 230.

armado. O poema secciona os mortos na guerra, no sentido concreto do termo, e os outros que, em sentido figurado, também perdem algo em decorrência da morte do “companheiro”. Em cotejo com *Mar absoluto e outros poemas*, “Vigília” possui estrutura similar à do poema “Lamento da noiva do soldado”, sendo ambos compostos por cinco tercetos, o que pode ser lido como um indício de diálogo. Se neste há um “lamento” de perspectiva privada, naquele, as mortes da guerra ganham dimensão pública, integrada à fraternidade. Ainda em confronto com *Mar absoluto*, se requisitarmos o “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, o poema “O cavalo morto”, de *Retrato natural*, embora sem vínculo expresso, é ressignificado a partir da proximidade com o conflito. Em “Lamento”, apenas as duas últimas estrofes dedicam-se especificamente ao cavalo, visto que as anteriores estruturam o *modus operandi* da guerra. Desse modo, é como se “O cavalo morto”⁷⁶⁸, poema no qual o animal é tema de todas as estrofes, propusesse um desenvolvimento do texto anterior. Em “O cavalo morto”, o texto é encenado “na fronteira” (v.5) e a indiferença de “todos” (v.31) perante o animal destoa da atenção e reverência do sujeito poético. A insensibilidade é aguçada pela repetição enfática da expressão “cavalo morto”, como estribilho nos versos múltiplos de cinco, e pela contínua apatia e frieza do mundo. A dicção alta e etérea do poema (que é uma espécie de homenagem ao animal) é acentuada, se contraposta, por exemplo, a “Boi morto”, de Manuel Bandeira, poema publicado em *Opus 10* que também transforma o título do poema em refrão, mas cujo tema encontra-se mais próximo de um universo referencial e orgânico. No poema de Cecília, a alusão ao cavalo mantém o tom altivo até na retratação da decomposição do corpo:

Muitos viajantes contemplaram
a fluida música, a orvalhada
das grandes moscas de esmeralda
chegando em rumoroso jorro. (v.16-19)

A putrefação e a função necrofágica das moscas ganham descrição leve, com “fluida música”, “orvalhada” e “esmeralda”. Entretanto, quando o referente do poema se transfere para os homens com a adversativa, muda-se o tom:

Mas todos tinham muita pressa,
e não sentiram como a terra
procurava, de légua em légua,
o ágil, o imenso, o etéreo sopro
que faltava àquele arcabouço. (v.31-34)

⁷⁶⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 179-180.

Aqui, o mundo segue seu ritmo – o da “pressa”. A sinalização da indiferença parece compor um tópico abordado na crônica “O bis”⁷⁶⁹: o do risco de os números colossais da guerra impulsionarem uma frieza diante de outras cenas menores – e, assim, descartáveis. Enquanto o mundo dos homens está impassível,

no campo enorme e sem recurso,
e devagar girava o mundo
entre as suas pestanas, turvo
como em luas de espelho roxo. (v.26-29)

O sujeito poético integra-se a esse modo vagaroso, com atenção e dedicação demorada ao animal. Essa mesma disposição é apresentada em “Recordação”⁷⁷⁰, poema no qual não mais o cavalo, mas seu cavaleiro foi “assassinado”. Diante dessa ausência, o cavalo queda intacto:

O tanque não tem mais água
e o corpo do cavaleiro,
no vale, não vale mais nada.

Mas o cavalo é uma sombra
para sempre, de olhos tristes,
sacudindo a crina longa. (v.9-14)

De modo melancólico, mesmo sem motivos para permanecer o animal continua “parado” (v.1) e seguirá inerte como uma “sombra”. Assim como em “Recordação” e “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, a inocência e a pureza do animal, em “O cavalo morto”, são sublinhadas na descrição da natureza que parece realizar um tributo tenro ao animal, com “gestos de prata” (v.2), “grãos de cristal” (v.6), “leve arabesco” (v.9) e também na flor que aparece como metáfora:

mas era um canteiro o seu corpo:

um jardim de lírios, o cavalo morto. (v.14-15)

A escolha do lírio acentua a candura do animal e também pode ser associada ao rito – de homenagem e de despedida – de levar flores aos mortos. Assim, a despeito da ausência de atenção de “todos”, o poema opera um tom elegíaco, um tributo do sujeito poético e da “terra” (v.32) ao animal morto.

⁷⁶⁹ MEIRELES. “O bis”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de junho de 1945.

⁷⁷⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES, *Retrato natural*, p. 175.

Em “Canção póstuma”⁷⁷¹, o direcionamento é similar, pois canta-se alguém já morto. O poema aclara o descompasso da produção da “canção” e da sua entrega, esta impossibilitada pela ausência do receptor – dado imprevisto ao sujeito poético. O poema mobiliza o lugar-comum da “*vita brevis, ars longa*”, também apresentado na crônica escrita por ocasião da morte de Villa-Lobos: “Mas o seu trabalho? Como pode morrer o imortal?”⁷⁷². Entretanto, em “Canção póstuma”, inverte-se a perspectiva, já que a canção se conserva apenas para os vivos. Assim, indaga-se sobre a utilidade dela e sua permanência para os mortos:

A Morte é um poderoso vento.
E é um suspiro tão tímido, a Arte... (v.3-4)

E sofro sem saber de que Arte
se ocupam as pessoas mortas. (v.19-20)

Talvez dure mais que a vida.
Mas à morte não diz mais nada. (v.23-24)

É uma reiteração de uma ideia já sinalizada em “Elegia”, de *Mar absoluto*: “Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?” (8, v.60). A proposição da perenidade da arte, de “bronze”, em contraposição à efemeridade da vida é abordada aqui por sua falha. Afinal, a arte permanece apenas aos que vivem, e não aos mortos. Em tom dialógico, o poema ressalta as vãs tentativas de “dar” (v.1) a canção: é a apresentação de um fracasso da “canção do mundo” (v.9) diante do “canto mais profundo” (v.12). É essa a barreira da eternidade da arte, que não alcança o destinatário ensejado pelo sujeito poético. Além disso, o comum par opositor vida e arte é modulado pela respiração, ação vinculada à centralidade do *prāna* assinalado nos *Upanishad*. Por isso, cabe aqui a reiteração de um trecho já citado da obra:

O vento, que é alento, é imortal,
já este corpo acaba só em cinzas.
OM!⁷⁷³

No poema, o alento que mantém a morte, a arte e a vida apresenta modulações distintas: a inevitabilidade da morte é metaforizada por meio do “poderoso vento” (v.3), enquanto a fragilidade da arte é um “suspiro tão tímido” (v.4) e a da vida, uma “respiração

⁷⁷¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES, *Retrato natural*, p. 81-82.

⁷⁷² MEIRELES. “A propósito de Villa-Lobos” in *O que se diz e o que se entende*, p. 145.

⁷⁷³ *Upanishad*, p. 285.

diária” (v.6). É em razão da vulnerabilidade tanto da arte quanto da vida diante da morte que lamenta o sujeito poético:

E agora fecho grandes portas
sobre a canção que chegou tarde.
E sofro sem saber de que Arte
se ocupam as pessoas mortas.

Por isso tão desesperada
a pequena, humana cantiga,
Talvez dura mais do que a vida.
Mas à morte não diz mais nada. (v.20-28)

O “desespero” incide sobre a inutilidade da arte no mundo dos mortos. Ainda que ela permaneça atuante para os vivos, o foco é, assim, a existência nessa outra estrutura. “Canção” pode ser lido como um desdobramento de um poema quase imediatamente anterior, “Retrato em luar”. Neste, a morte está implícita – o “eu” é comparado à natureza, mas um elemento artificial desponta:

São mais duráveis a hera, as malvas,
que a minha face deste instante.
Mas posso deixá-la em palavras,
gravada num tempo constante. (v.9-12)

A “face” do sujeito poético é confrontada com as “palavras”, pois são estas que irão permitir a sobrevivência daquela. Além disso, nesse poema, o indivíduo dilui-se na natureza, em um espaço ameno que pode ser vinculado aos jardins calmos da existência dos mortos. Nos termos de Ariés: “Se os mortos dormiam, era em geral em jardim florido (...) fresco, luminosos e pacífico”⁷⁷⁴. Os olhos aproximam-se do “parque” e das “flores”, as mãos dos “muros” e “ramos” e, de repente, o sujeito está em consonância com esse *locus amoenus*. Na obra da autora, não é incomum que a natureza seja índice de uma constância e uma ligação entre passado, presente e futuro. Assim como as “palavras”, o mundo natural tende a ter essa maior vitalidade e, por esse motivo, o sujeito poético pode permanecer nesse espaço e continuar ligado à esfera terrena.

Em outro poema de título “Canção”⁷⁷⁵, o pedido urgente contido em “apressa-te” leva em consideração o obstáculo na comunicação entre os vivos e os mortos:

⁷⁷⁴ ARIÈS. *O homem diante da morte*, p. 32-33.

⁷⁷⁵ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 103.

Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo! (v.4-5)

Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te escuto! (v.9-10)

Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te digo... (v.14-15)

Em breve, o diálogo será obliterado pela diferença das estruturas. A causa da celeridade é que “amanhã” o contato entre o sujeito poético e seu “amor” será interrompido com do término da vida:

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra o meu desejo! (v.1-3)

A negativa do primeiro verso remonta a uma série de restrições apresentadas na obra – próxima, por exemplo, do poema “Apelo”: “mas não fiteis a densa vaga” (v.23). Essa estrutura da admoestação é significativa, pois ocorre ao avesso (algo recorrente no discurso cristão): é uma sugestão ao contrário, ao demarcar o que não deve ser realizado e, a partir disso, depreende-se o que deve ser feito. Assim, em vários textos, o discurso admoestativo integra-se à repressão de uma ação que parece já ter sido realizada. No primeiro verso do poema, “tempo” e “eternidade” são categorias díspares e a alternativa negativa exclui ambas as estruturas, tanto o primeiro, em sua acepção cronológica (e, portanto, passageira), quanto o segundo, em sentido perene. Os termos pertencem à regimes distintos de tempo, mas, nesse poema, a pressa que orienta a separação entre o sujeito poético e o outro anula as duas estruturas. O curso do tempo, o “amanhã” que logo chegará, dividirá os dois indivíduos: um ficará neste mundo, sob a regência do “tempo”, e o outro participará da “eternidade”. Assim, a oposição do primeiro verso já é um indício da separação ocasionada pela morte. O verbo “fiar” mobiliza múltiplos sentidos: no sentido literal de urdir ou entrelaçar e no sentido figurado de trama, narrativa – polissemia próxima da já comentada sobre o termo “enredo” em “Autorretrato”, de *Mar absoluto*. Em “Canção”, o termo é acrescido de um aspecto lento e arrastado. O prenúncio é apenas “amanhã”, mediado por indícios da convocação da morte por meio da natureza: “as nuvens me puxam”, “ventos me arrastam”, “o mar comprime” (v.7) e “o vento inimigo” (v.13). Desse modo, o poema simula uma espécie de corrida contra a passagem do tempo e, nesse caso, contra a vindoura morte, que colocará fim na existência do sujeito poético.

O tema da morte é vinculado ao tópico do *sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*⁷⁷⁶: é pela sensação constante do tempo que escapa que se constata também a aproximação do fim terreno. Esse lugar-comum literário é revisitado na crônica “Uma história às avessas”:

Principalmente interessava-me o último verso:

es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

E por aí começou a minha perturbação. Pois se tivesse ido direta ao soneto, daria conta do recado, dentro de certos limites; mas o verso desviou-me do caminho. Começaram a ressoar-me na memória outros da mesma estirpe:

É lodo, é terra, é pó, terra africana...

Saltava séculos, e ouvia:

Que resta após? Papel queimado... Cinzas... Nada...

A decadência geral das coisas gritava por várias vozes. E umas das mais próximos dizia:

É ódio, furor, papel, tropel, fastígio, glória, pompas,

chamas, o Olimpo – tudo esbate-se, sepulto

em cinza, em crepe, em fumo, em sonho, em noite, em nada.

Resolvi deixar o soneto para outro dia. Muito mais interessante, ou pelo menos oportuno, nesta decadência em que vão continentes e homens, nesta derrocada tremenda a que assistimos, seria acompanhar, pelo itinerário dos poetas, a sua visão desesperada do mundo, prova suficiente de que o mundo não tem andado certo. Porque a poesia, como diz qualquer mortal sem privilégios especiais, é uma grande, uma poderosa, uma finíssima antena.⁷⁷⁷

Nesse trecho, o tema é o escoamento do tempo, denominado de “visão desesperada”, que é atribuído aos desacertos deste mundo (“não tem andado certo”). Assim, o uso do tópico realizado pela escritora não é apenas uma consequência da natural efemeridade, mas é também uma saída para esse desencontro com a terra. Essa organização oscilante do texto adequa-se ao tema. É porque “uma vida não dá pra tanto!”⁷⁷⁸ que a melancolia abate à narradora: “nunca se sabe de nada” e “tantas coisas se precipitavam sobre mim que não havia jornal capaz de conter tantos assuntos”⁷⁷⁹. O texto parte do reverso do “desespero do jornalista sem assunto” e demonstra uma abundância de assuntos na escolha e na escrita da crônica – “padece de excesso de assunto”⁷⁸⁰. É, de repente, no último verso do poema de Sor Juana Inés de la Cruz, que ela encontra um tema diferente do anterior – o soneto – e desvia a questão. É como se o texto nos aclarasse os processos cognitivos que conduzem o nascimento de uma crônica, pois escancara o

⁷⁷⁶ VIRGÍLIO. *Geórgicas*, Livro III, v.284, p. 216.

⁷⁷⁷ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril.

⁷⁷⁸ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril.

⁷⁷⁹ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril.

⁷⁸⁰ MEIRELES. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril.

modo pelo qual as ideias são encadeadas. Nesse caso, é nítida a fuga do roteiro inicial, devido à estruturação por correspondências que constroem o eixo do texto. Esse modo digressivo compõe o *tempus fugit*: é a profusão de interesses que se esbarra na curta existência.

Na crônica “Nossas irmãs, as plantas”, a insuficiência temporal da vida terrena também é ressaltada:

Não sei como a humanidade se conforma em não viver pelo menos quinhentos anos. Mesmo que os vivêssemos acharíamos a vida curta, se os empregássemos em aprender tudo o que não sabemos, em ler todos os livros que devem ser lidos, visitar todos os países, conhecer todos os mares, saber como são os grandes rios, as grandes florestas, e mirar as folhas de todas as plantas... Ah, meus irmãos, quinhentos anos mesmo bem aproveitados não dão para nada. Pois ainda devíamos aprender todos os idiomas, para entendermos em sua linguagem natural todos os homens.⁷⁸¹

O aproveitamento da vida é obstruído pela efemeridade e pela curta duração da existência humana: não há tempo suficiente para “aprender” e, na verdade, nem “quinhentos anos” seriam suficientes. Parte da inquietação que compõe essa fuga do tempo diz respeito à ausência de informações sobre o outro mundo. A elucubração de hipóteses para o fim da vida é o tema da crônica “Quando eu morrer...”, na qual a escritora perscruta a reincidência dessa expressão nas modinhas e nas obras dos românticos. Ao analisar textos de outrem, a escritora ressalta uma disposição que é central em sua própria obra: a capacidade de “estar sereno para compreender e aceitar tudo isso”⁷⁸². Nesse texto, é assinalado o impacto de uma mudança de sensibilidade:

Nós agora sorrimos, mas os românticos devem ter sofrido muito com esse pensamento do instante final, talvez, principalmente, porque se tratava deles, nos que morreram antes dos trinta anos, um terrível combate mesmo biológico, entre a hora da floração da vida e a ameaça de seu desaparecimento. Adaptar-se à aceitação do fim deve ter sido problema angustiante para esses jovens inteligentes, cultos, sensíveis.⁷⁸³

Ainda é sugestiva a ironia conferida à recorrente suavização do tema, conforme a abordagem dos românticos, principalmente por parte da escritora, que pronunciou – muito – a palavra morte: “Ao invés de ‘quando eu morrer’ ‘quando meu corpo se abismar na

⁷⁸¹ MEIRELES. “Nossas irmãs, as plantas”. A *Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.

⁷⁸² MEIRELES. “Quando eu morrer...”, A *Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943.

⁷⁸³ MEIRELES. “Quando eu morrer...”, A *Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943.

campanha': isso é um eufemismo para enganar os vermes"⁷⁸⁴. Em *O espírito vitorioso*, já havia sido demarcada a perseguição romântica com o "fecho: a cova"⁷⁸⁵ e daí a perspectiva pessimista, e, por vezes, orgânica, de decomposição. No fim da crônica, a escritora esboça uma definição (rara em sua obra) da poesia – mais especificamente, da poesia moderna – e a morte aparece como definidora: "São coisas assim que caracterizam a poesia moderna: experiências humanas, dificilmente inteligíveis, por dificilmente vividas. Mas ainda há pessoas pensando que tudo são palavras..."⁷⁸⁶. O comentário aborda o vínculo entre vida e obra, sem que caia em reducionismos e sem apagar também a relação existente entre o evento empírico e sua elaboração ficcional. A anotação caberia especificamente à obra da escritora no destaque à interpelação da morte, pois a meditação literária do ato é, de certo modo, coadunada com os eventos biográficos.

Na obra de Cecília, a abordagem mais recorrente não é a que compreende a morte como interrupção da vida terrena, mas como início de uma existência em outra estrutura. Desse modo, não é raro que a morte apareça sob duas perspectivas: a dos vivos que ficam no mundo terreno (como ocorre em "Elegia") e a dos mortos em outro espaço (como em "Apelo" ou "Dia submarino"). Essa perspectiva é acentuada se, em diálogo com a tradição oriental – especificamente, a budista –, a vida terrena for considerada ilusória e, sendo assim, a morte propiciaria um processo de desiludir-se dessa existência anterior. Em "Apelo", ao partir da existência após a morte, o mar é o espaço que possibilita o encontro com os mortos, que "descem nas águas" (v.11) – proposição intensificada pela disposição do poema no início do livro. Uma vez nesse espaço, os mortos permanecem na superfície, não imergem:

Mas não fiteis a densa vaga
que se arquear em redor de vós!
O rosto dos mortos flutua
para sempre. E é um longo cometa
a aérea franja da sua voz. (v.23-27)

Embora o sujeito poético "fite" a onda, a admoestação, para os "marinheiros límpidos" (v.13), ele sugere o contrário, pois, após a abertura marítima, é como se tudo estivesse visível agora, embora não seja recomendado observar. O destaque é a capacidade visual, já que, enquanto o "rosto" é eterno, a "voz" é furtiva como o "cometa".

⁷⁸⁴ MEIRELES. "Quando eu morrer...", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943.

⁷⁸⁵ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 78.

⁷⁸⁶ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 78.

Uma imagem próxima é apresentada, com tonalidade mais prosódica, em “Pranto no mar”⁷⁸⁷, por indiciar a razão dessa flutuação:

Eu sempre te disse que os olhos de um morto
ficavam nas águas suspensos,
procurando os vivos, os mastros, o porto,
na oscilação de águas e ventos. (v.7-10)

São “os olhos” que se conservam “suspensos” na superfície das águas. Apesar dessa flutuação ser semelhante em “Apelo”, na primeira estrofe, o pedido é “fechai os olhos, despedi-vos” (v.5). Neste, embora o “rosto” esteja presente, os “olhos” não veem mais. De todo modo, esse encontro com os mortos envolve, restritamente, uma perspectiva ótica ou de aparência. Esse órgão, pequeno, é ainda contraposto à grandeza oceânica, assim como acontece em “Pranto no mar” com a “pequena barca” (v.2):

Eu sempre te disse que era grande o oceano
para a nossa pequena barca.
Cantavas, quando eu te dava o desengano
de partir por água tão larga. (v.1-4)

A imponência do mar “grande” e “largo” em oposição aos “olhos” e à “barca” integra-se à recorrente imagem do mar suntuoso – que mescla temor e deslumbramento. Essa visão espantosa coincide com a das águas marítimas enquanto espaço de contato com os mortos em “Apelo”, “Pranto no mar”, “Dia submarino” e “O afogado”. Se em “Apelo” não é especificado o local da morte e, em “Pranto no mar”, é apenas sugerido que o outro com quem o sujeito poético dialoga morreu no mar, em “Dia submarino” e “O afogado”, o mar é certamente o local da morte dos “náufragos” e do “afogado”.

“Dia submarino”⁷⁸⁸ apresenta uma cena rotineira “no fundo do mar” (v.1). A condição de “entretidos” e desobrigados – “livres agora” (v.12) – confere à cena um tom aprazível, que é, implicitamente, contrário à condição terrena. A distinção recorrente entre o espaço marítimo e o espaço terreno na obra da escritora pode ser demonstrada, por exemplo, em “O ‘Anti-Moisés’”, quando o peixe é devolvido às águas e, assim, ele está a “salvo da terra... E nós regressamos devagar para o nosso mundo, este negro mundo dos homens”⁷⁸⁹. Nesse poema a essa distinção acrescenta-se a oposição entre mortos e

⁷⁸⁷ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 65.

⁷⁸⁸ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 97-98.

⁷⁸⁹ MEIRELES. “O ‘Anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943.

vivos. Entretanto, essa ambiência deleitosa é interrompida pela alusão aos “meninos” (v.17): é a aparição das crianças que quebra, com a adversativa “mas”, esse espaço ameno no qual vivem os mortos. É como se essa presença relembresse a tragicidade da interrupção da vida, acentuada pela tenra idade e:

É isso que tolda a alegria
no paraíso dos naufragos. (v.27-28)

O lamento diante da inocência infantil e de suas “inúteis esperanças” (v.25) desestabiliza o “paraíso”, isto é, a última etapa da vida após a morte, se lembrarmos que o termo se associa à tríade inferno, purgatório, paraíso. Há tanto em “Dia submarino” quanto em “O afogado” a sugestão de uma existência marítima após a morte. Contudo, em “Dia submarino”, aparece uma comunidade, de certo modo, estática e, em “O afogado”⁷⁹⁰, o morto encontra-se em constante movimento – é um “navegador” das águas:

O mar e a neblina
que um morto navega
são muito mais fáceis
que, aos vivos, a terra. (v.29-32)

Embora o poema faça referência ao corpo físico, é conhecida a crença cristã de que esse vagar sem sepultamento do corpo nas águas é também um vagar fantasmagórico da alma, e é essa a justificativa para esse movimento sem fim⁷⁹¹. O corpo do morto “sem força nenhuma” (v.8) é levado pelas “vagas” (v.5), movimento comparado a uma dança:

Dançarino estranho
de passos macabros
com o corpo despido
e grossos sapatos. (v.20-24)

A estrofe, em diálogo com o tópico da *danse macabre*, apresenta o movimento contínuo do morto, apenas com seus sapatos. O acessório é central no poema, pois é um item elementar na “dança” e, ao final, é a única “lembrança da vida” (v.54) – ou seja, é o componente mais ou menos reconhecível desse indivíduo. Também deve ser destacado o adjetivo “estranho”, que incide principalmente sobre o “dançarino”, mas descreve ainda o modo automático ou involuntário e, portanto, singular, de condução da “dança”. Essa

⁷⁹⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 137-139.

⁷⁹¹ DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, p. 135.

alusão, se lida à luz, por exemplo, de “Balada das dez bailarinas do cassino”, tem seu caráter mórbido acentuado. Neste poema, o bailado é também comparado ao rito fúnebre:

Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila. (v.23-24)

Assim, o movimento é utilizado, em ambos os poemas, como símbolo da dança última com a morte. Todavia, em “O afogado”, esse movimento é modificado a partir da décima estrofe – a partir da expressão “e então” (v.37) –, pois de um corpo reto e, assim, de fácil flutuação, o morto tem “seu corpo dobrado” (v.38):

Era como os peixes
finalmente quietos:
o peito, gelado
e os olhos, abertos. (v.40-44)

Com esse aspecto – não por acaso, com destaque para “os olhos, abertos” –, encaminha-se para a beira-mar, onde o corpo é encontrado, “irreconhecível” (v.47), com “dúbia face” (v.50), pois “nas ondas gastara-se” (v.52). A dança do afogado é finalizada com sua imobilidade, “quieto” na areia e como “secreto morto” (v.48). O percurso realizado em solidão nas águas termina também em isolamento, mesmo que em companhia dos vivos, devido à ausência de identificação, não se sabe: “Quem era? Quem fora” (v.51). O destaque conferido ao corpo físico do morto e seu encontro final com os vivos são a diferença desse poema em relação aos anteriores, nos quais o realce é à imaterialidade. Em “O afogado”, a errância do morto não leva em consideração seu aspecto espiritual, e sim apenas, em um movimento concreto, o cadáver sendo levado pelas marés e arremessado para fora do mar. Em tal poema, há uma aproximação pouco comum a essa poética: uma abordagem orgânica da morte, que ressalta a decomposição e a putrefação, isto é, a parcela que permanece no mundo dos vivos – assim como em “O cavalo morto”. O movimento do afogado regido pelas marés é também descrito na crônica “Dia da Vitória”:

Viram-no mergulhar nas ondas azuis, e aparecer muito longe, lutando com espumas vigorosas, num combate corpo a corpo que se tornava cada vez mais impossível. Depois, desapareceu. (...) Ele chegou sozinho, pouco depois, belo como um deus marinho adormecido, e ninguém se convencia de que não pudesse viver. Mas não se levantou. (...) Calmamente, atravessara as ondas, e voltara para as areias. Apenas, entre ir e vir, o mar lhe tirara subitamente a vida. No dia da Vitória!

Ninguém se conformou. Ele, porém, estava tão tranquilo como quem pensa que, se para viver todos os dias são difíceis, para morrer, qualquer um serve. Como se o destino dos homens estivesse além dos dias.⁷⁹²

A descrição da movência do corpo nas águas é bem próxima de “O afogado”, sendo a dissemelhança o reconhecimento do indivíduo na crônica. A perspectiva “calma” e “tranquila” compõe a resignação perante a morte e o “destino”. Este participa do “enigma” da narrativa, na qual o “oficial americano” morre tragicamente no dia da Vitória. Embora o evento seja nefasto na concepção terrena, quando mobilizado para o “além dos dias”, ameniza-se a adversidade da morte, pois é criado um sentido (e um conforto) afora dessa existência.

Na crônica “Rapto do coral”, o mar que se avulta a partir de um coral em um antiquário é amalgamado à morte com “naufrágios, parentes mortos”⁷⁹³, em uma convivência cerrada com os mortos e uma atmosfera de fantasmagoria e assombro. Tanto na obra em prosa quanto na obra poética, as presenças do além mundo não causam medo, “ao contrário, eles [os fantasmas] me inspiram curiosidade e respeito”⁷⁹⁴. Na crônica “Fábula do manequim”, mesmo em uma ambiência ao rés do chão, há um contato com o “mundo invisível”:

Os fantasmas vinham de longe, até de países estrangeiros, e das regiões sem geografia que estão por detrás desses distantes países (...). O manequim, só o manequim podia saber dessas coisas. Aquele manequim, que de tarde se humanizava e falava com voz de piano, de noite caía noutra metamorfose e ficava em comunicação com o mundo invisível.⁷⁹⁵

Essa comunicação com o outro mundo é o que impede, no poema “Os outros”, penúltimo de *Retrato natural*, um diálogo com o mundo terreno. A visão das profundezas, simbolizada pelos fantasmas, é o mote do poema, no qual o sujeito poético, guiado por “saudade” (v.1), conforma-se mais com os mortos do que com os vivos:

Ninguém me pergunta
quem sou, de onde venho.
Passo, e não percebem,
vestida de vento. (v.21-24)

⁷⁹² MEIRELES. “Dia da Vitória”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1945.

⁷⁹³ MEIRELES. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947.

⁷⁹⁴ MEIRELES. *O que se diz e o que se entende*, p. 45.

⁷⁹⁵ MEIRELES. “Fábula do manequim”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1948.

A compleição de sombra, espectral, do sujeito poético o isola dos outros viventes. Além dessa distinção, a oposição central é a perspectiva com que esses outros viventes apreendem o mundo, pois, enquanto “os outros” possuem uma “eterna face” (v.34) e só vislumbram a “existência” (v.35), o sujeito poético vê “as sombras dos rotos” (v.15) e “o líquen do tempo” (v.39):

Ah, ninguém me escuta...
 Todos são felizes,
 agarrando a vida
 com finas raízes.

Fantasmas tranquilos
 em suas cadeiras,
 esquecendo a morte
 entre tantas queixas.

Talvez seja eu mesma
 que ande aqui perdida.
 Onde vejo a morte
 todos veem a vida... (v.41-52)

Ao destacar a fragilidade da vida, com suas “finas raízes”, o sujeito poético sugere a celeridade como causa do constante vislumbre da “morte”. Se pensarmos em “Os outros” anteposto ao poema “Presença”, ele encena uma anunciação do fim da existência, do que “alucina os olhos” (v.15) no último poema da obra. A concepção apresentada pelo sujeito poético condiz com o imaginário da “vida mortal”, presente ao longo da década de 1940 em associação à violência da guerra. Ariès demonstra como vida e morte, tidos como pares opostos, mesclam-se nesse tópico corrente desde o século XVII, pois assim é “o mundo infiltrado por uma solução de morte”⁷⁹⁶. Não é mais necessário o prenúncio da morte para que seja evocada, ela está presente – não pacificamente – em toda a existência dos indivíduos. Essa abordagem pode ser integrada à concepção ilusória da vida terrena explicitada em uma crônica escrita na década de 1960 para uma conferência radiofônica – e depois reunida na obra de título homônimo por Darcy Damasceno, *Ilusões do mundo*. O caráter enganoso da ilusão aparece como definidor “deste mundo” para a narradora, em oposição às felicidades dos turistas:

Os sábios são, como os artistas, quase sempre melancólicos. Porque avistam mais longe, porque conhecem o futuro, porque antes que as coisas aconteçam já estão padecendo com as suas consequências. (...)

⁷⁹⁶ ARIÈS. *O homem diante da morte*, p. 441.

E, por sua causa, e por sua sapiência, aquele paraíso me pareceu precário, e fiquei também inclinada sobre Lindoia, carpindo, desde já, a possibilidade de seu desaparecimento... (Ilusões do mundo...) ⁷⁹⁷

Enquanto os outros se deleitam com o presente, a narradora já lamenta o futuro. Concatenado ao *tempus fugit* e à disposição melancólica, a parca retenção que o presente recebe sofre com a atenção deslocada para o futuro, que impede o contentamento com as fontes, pois, de antemão, a narradora pensa no “seu desaparecimento”. Desse modo, a parcela viva e existente do mundo é previamente extirpada devido ao vislumbre do que ainda está porvir.

Essa constante proximidade com a morte é assinalada na relevante crônica “Página da Infância”:

Não virava depressa essa página. Ficava pensando muito tempo sobre muitas coisas, e comparando-se aos retratos dos irmãozinhos, deixados para trás e tão bem sentados com suas amplas camisolas, entre esplêndidas almofadas. “Eras assim. Não te lembras?” Não. Não se lembrava. Então, talvez, também tivesse morrido em parte. Talvez fosse uma criança já morta, como as outras... E como continuava a olhar com certa aflição para essa que tinha sido – procurando sentir onde estavam agora seus pés encolhidos, sua boquinha tão mole, seu corpo que ainda nem podia sentar. E, como a do retrato estava morta, e, no entanto, sobrevivia, quem sabe andaria, por algum lugar, alguma coisa de todos os outros mortos, que, por isso, continuavam ali, tão tranquilos, naquelas antigas posições? ⁷⁹⁸

A narradora – que apresenta uma série de similaridades com a biografia da escritora –, em uma profunda “solidão, solidão...” ⁷⁹⁹, parte de um convívio intenso com a perda, simbolizada pelo álbum de fotos que, naquele momento, representava mais ausências do que presenças. Em “Conversa com crianças mortas”, uma crônica um pouco antecedente, o tema é também abordado: “E eis que fomos quatro irmãos, e nunca nenhum soube do outro, a não ser eu, mas de muito longe, em plena solidão” ⁸⁰⁰. Nesse texto – percorrido pelo uso melancólico, em diversos fragmentos, do pretérito imperfeito “podíamos ter sido” ⁸⁰¹ –, há uma reconstituição da curta vida das crianças não por meio das fotografias, mas dos jazigos. Ainda nessa crônica, a narradora assinala sobre uma das crianças: “A vida não a quebrou, como a nós, caridosamente, devagarinho” ⁸⁰². A

⁷⁹⁷ MEIRELES. “Ilusões do mundo” in *Ilusões do mundo*, p. 34.

⁷⁹⁸ MEIRELES. “Página da infância”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1945.

⁷⁹⁹ MEIRELES. “Página da infância”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1945.

⁸⁰⁰ MEIRELES. “Conversa com as crianças mortas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de junho de 1947.

⁸⁰¹ MEIRELES. “Conversa com as crianças mortas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de junho de 1947.

⁸⁰² MEIRELES. “Conversa com as crianças mortas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de junho de 1947.

persistência das imagens da morte compõe essa “quebra” gradual, mediada ainda por essa constante convivência empírica com a morte, já assinalada pela crítica.

Nesses dois textos, “Página da Infância” e “Conversa com crianças mortas”, é destacado também o insulamento da narradora. A ideia da solidão (que G. Minois denominou de “obsessão de intelectuais” no século XX⁸⁰³) ou da distância são aspectos que se integram ao tema da morte, pois é uma solidão humana, ou melhor, terrena, bem como a distância é quase sempre uma distância deste mundo. Assim, o contato com a morte e com os mortos é uma fratura nesse insulamento, pois é, sim, uma retirada dessa estrutura mundana, mas que disponibiliza uma outra comunicação. Na crônica “Passado”, o desamparo neste tempo e espaço é fendido pelo deslocamento temporal, pois o tempo já decorrido integra-se a outros, “mudo de nome e de cara”⁸⁰⁴. Essa viagem é propiciada pelo cheiro das folhas (“cheiro das folhas verdes pisadas está fiando séculos na minha vida incomunicável”⁸⁰⁵): é esse elemento da natureza que permite que a incomunicabilidade do agora transforme-se em interações com os mortos do passado.

A partir de uma modulação distinta, a solidão é requisitada em “Ninguém”. Em primeiro lugar, é um texto desabitado. Em segundo, joga para o próprio indivíduo uma condição esvaziada: “coisa anônima que somos, a sua existência incógnita, a sua máscara avulsa, a sua cegueira e o seu sono, aquilo que não queremos aceitar em nós: o seu imenso Ninguém”⁸⁰⁶. O espaço – um local urbano – é descrito soturnamente e tudo ganha um aspecto dúbio. Não sabemos ao certo o que é a figuração que vai ao encontro do narrador, a não ser que é, assim como ele, “Ninguém”. A caracterização desse outro é bem próxima de um indivíduo morto, sem corporeidade, e é apenas com ele que a narradora se comunica: “E eu vos recebi sem nenhum espanto, sem nenhum medo, sem nenhuma tristeza. Eu vos aceitei com um sorriso natural, e não toquei na delicadeza da vossa existência”. Diante dessa cena transfigurada e macabra e desse visitante estranho, não há pasmo. E uma alusão, indiciada desde o início, principalmente pelo uso da maiúscula, é aclarada no fim do texto com a pergunta “Eu sou Ninguém?”, em referência a E. Dickinson:

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?

⁸⁰³ Ver MINOIS. *História da solidão e dos solitários*.

⁸⁰⁴ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1943.

⁸⁰⁵ MEIRELES. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1943.

⁸⁰⁶ MEIRELES. “Ninguém”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1944.

Then there's a pair of us? (v.1-3)⁸⁰⁷

Tanto no poema de Dickinson quanto na crônica de Cecília, há um “par” composto por dois “Ninguém”. As duas acepções do termo são fortuitas na leitura da crônica, como “nenhum” ou como indivíduo sem importância. É nesse encontro com um semelhante “Ninguém” que, de repente, a narradora não está mais solitária. Ainda nessa crônica, há uma afirmação que acentua o caráter fantasmagórico: “A minha experiência [a relatada] é pobre, e improvisou-se tão sozinha como alguns poemas e como certas melancolias”⁸⁰⁸. A cena do encontro com “Ninguém” assimila-se à melancolia, disposição que remete à definição dos melancólicos, apresentada, por exemplo, por J. Delumeau, como aqueles que veem fantasmas⁸⁰⁹.

Em “Tempo celeste”, já nesta outra estrutura, há ainda uma obliteração da memória, “ninguém mais recorda” (v.15). A proposição é abstrata, o recordar aparece sem objeto, é um comentário geral, sem especificação. De todo modo, a morte é atada ao processo da rememoração por diversos prismas, seja pelo rio *Lete* com seu imperioso esquecimento ou pelas lembranças da existência. Em “Desenho”⁸¹⁰, a faculdade de lembrar é personificada e ela também é atingida por essa perda constitutiva e transforma-se em “a memória em pranto” (v.10). No poema posterior a “O cavalo morto”, “Ramo de adeuses”⁸¹¹, a “Memória” é um vocativo:

leva, Memória!,
por esses mundos,
para as imagens
inesquecíveis
que atravessaram
sonhos reclusos,
dando e tomando pela penumbra
silêncio e enigmas. (v.10-19)

O imperativo demonstra o pedido à “Memória”, uma possível alusão, principalmente pelo uso da maiúscula, ao rito de beber água no rio *Mnemosine*, admoestando-a para que ela cumpra o curso natural do tempo, que, apesar de ter “imagens/ inesquecíveis”, tudo “esquece” (v.3) e “ninguém recorda” (v.7). O plural em

⁸⁰⁷ DICKINSON. *Emily Dickinson: não sou ninguém*, p. 54-55. Na tradução de Augusto de Campos: “Não sou Ninguém! Quem é você? / Ninguém – Também? / Então somos um par?”.

⁸⁰⁸ MEIRELES. “Ninguém”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1944.

⁸⁰⁹ DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, p. 124-125.

⁸¹⁰ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 29.

⁸¹¹ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato Natural*, p. 181.

“adeuses” alude a uma sucessão de despedidas, evidenciada nos vários elementos da primeira estrofe, como se mimetizasse o processo gradual do apagamento da memória.

Em “Resíduo”⁸¹², é requisitada uma presença já inexistente:

Quando passarem-se os dias,
e não mais se avistar
nosso rosto, e o sereno
modo nosso de olhar, (v.1-4)

vai ser doce pensar-se,
– em que secreto lugar? –
nos sonhos que inventávamos
ternos e devagar (v.9-12)

Na ausência do corpo físico – do “rosto”, do “olhar”, da “voz” (v.6) –, a alternativa apresentada é reaver a existência já findada, em que o corpóreo e o incorpóreo encontravam-se mesclados: os “sonhos” e o “perfil” (v.13). A anunciação da morte interliga-se a esse processo de rememoração, seja por querer reter os últimos instantes seja pelo retrospecto da existência. Em “Cantarão os galos”⁸¹³, é na hora do crepúsculo matinal que será anunciada a morte. O poema dialoga com uma tradição popular na qual o canto galo pode ser indício de má sorte, principalmente em horários incomuns. Nas conhecidas gravuras da arte de morrer, de Meister E. S., o galo aparece, junto a outros animais, próximo ao leito mortuário: por exemplo, em “*Ars moriendi*, Circa 1450”. O tema ainda pode ser vinculado especificamente a uma tradição cristã: “o canto do galo” pode ser visto como uma das vigílias noturnas ou a negação de São Pedro ao terceiro canto dos galos, que também opera como um presságio de morte. No poema “Cantarão os galos”, a atmosfera do fim é descrita com termos amenos: “brisa leve” (v.2), “doce lua verá nossa calma” (v.11), “frescura” (v.13), “grande sossego” (v.18):

Nós estaremos na morte
com aquele suave contorno
de uma concha dentro d’água. (v.24-26)

O amálgama entre a concha e as águas marítimas é a metáfora para o vínculo do indivíduo com a morte, é uma fusão “suave” do sujeito poético com essa outra estrutura, “sem falas humanas” (v.18). É significativo que, em *Retrato natural*, a música (ou o

⁸¹² Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 145.

⁸¹³ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 37-38.

“canto”), assim como a dança, apareça em mais de um poema como símbolo da morte, como possibilidade não apenas de anunciá-la, mas de figurá-la.

A aurora é também o momento requisitado em “Ausência”⁸¹⁴:

Por mais tarde que seja,
estou vendo a alvorada,
em cravos restituída
e em safras molhada.

Tão certa é a minha vida
que em cego mar escuro
encontro o que procuro
e não me atrevo a nada.

De esplendores ferida,
fecho os olhos. Que ausente
quero ser. Tão distante

que eu mesma não me veja,
à morte indiferente,
para qualquer instante.

Se em “Cantarão os galos” a morte era ainda uma hipótese – “quando morrermos” (v.1) –, o sujeito poético, em “Ausência”, já encaminha-se “à morte”. A partir da mobilização do mesmo período do dia, os poemas relacionam-se e vinculam o prenúncio da morte a esse horário específico. O soneto traz como perspectiva três termos centrais na obra poética de Cecília Meireles: ausência, distância e indiferença. Especificamente, todos eles são imbricados com a morte e indiciam que é o término da vida terrena que propiciará, em absoluto, a ausência, a distância e a indiferença. A centralidade do “instante” também merece destaque e as rimas da terceira e da quarta estrofes mobilizam essa proximidade: “ausente”, “distante”, “indiferente” e “instante”. Além disso, o *enjambement* entre essas duas estrofes concretiza a distância marcada na expressão “tão distante”, ao separar o restante da oração na estrofe seguinte. A polissemia do termo “alvorada” propicia também uma leitura plural do termo subsequente “cravo”: por um lado, ambos se referem a elementos naturais – o nascer do dia e a flor do craveiro – e, por outro, aludem à sonoridade do toque militar e do instrumento musical. As primeiras acepções intensificam a imagem “molhada”, indiciando o orvalho matinal, e ainda acentuam a concessão realizada no primeiro verso, demarcada no termo “tarde”.

⁸¹⁴ Todas as referências ao poema encontram-se em MEIRELES. *Retrato natural*, p. 123.

A segunda estrofe é estruturada por uma antítese, pois tanto “cego” quanto “escuro” são contrários ao sentido assertivo contido no termo “certa”. É, então, em uma cena à deriva, que o sujeito poético descreve sua condição. É significativo que essa estrofe não apresente explicitamente o verbo “ver”, mas apenas a obliteração da visão nos termos “cego” e “escuro” e, assim, aponta que é, na ausência da visão, que o objetivo é alcançado no verso quase redundante: “encontro o que procuro”. Esse bloqueio da visão é mantido na estrofe seguinte, pois, devido ao excesso de luz, “de esplendores ferida”, a resposta natural do corpo é de proteção, “fecho os olhos”. Todo o poema é percorrido por termos pertencentes ao campo semântico da visão: “estou vendo” (v.2), “cego” (v.6), “escuro” (v.6), “esplendores” (v.9), “fecho os olhos” (v.10) e “não me veja” (v.12), que mais denotam uma “ausência” do que a vitalidade da visão.

No último verso, o “para”, central na leitura do texto, produz uma ambiguidade: pode ser uma conjugação do verbo parar, no sentido de interromper a “qualquer instante”, ou uma preposição, com sentido de finalidade ou direção a “qualquer instante”. Como interrupção ou finalidade, é a disposição impassível da morte e, em decorrência, do sujeito poético, que comanda o movimento. Assim, a morte é uma espécie de remate, que permite uma isenção completa, por meio da ausência, da distância e da indiferença. É extremamente sugestivo que o poema aborde a ausência, e não a falta, outra ação recorrente na obra da autora. Em “Ausência”, o curso do tempo estrutura a questão: é o desaparecimento de algo que outrora existia, é uma oposição a alguma “presença”, para lembrar o título do último poema da obra. Não é apenas uma inexistência, como na falta, mas sim a perda ou privação de algo que antes vigorava. A querela entre os termos – recorrentemente utilizados como sinônimos – nos remete ao poema de Drummond de mesmo título: “Ausência”:

Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim. (v.4-5)

A proposição poderia também ser mobilizada na leitura do poema de Cecília Meireles, mas também do conjunto de sua obra: a ausência torna-se inerente, fia-se e enreda-se a essa poética. E nada mais próprio à morte do que o incômodo da ausência irreversível. “Ausência”, de Cecília Meireles, é um poema que reúne, de certo modo, os temas abordados em cada um dos itens deste trabalho, perpassados pela multiplicidade de espectros temporais: o mar, o ofuscamento da visão, o sujeito poético, a natureza e a

morte. Esses elementos matriciais – não só nas obras escolhidas, mas em toda a poética ceciliana – evocam o embate entre tempo e eternidade como inflexão. É sugestivo que, em tal poema, o fim do tempo cronológico conduza à eternidade, pois, entre a “alvorada” e a “morte”, há uma mudança de estrutura. Nesse sentido, a obra de Cecília Meireles equilibra-se diante do curso inabalável do tempo e da promessa de eternidade.

Considerações finais

Os livros *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural* apresentam a reincidência de um embate, apesar de suas tonalidades díspares. O dualismo entre tempo e eternidade estrutura um conflito que atravessa a obra de Cecília Meireles, mas que possui centralidade significativa nesses livros, com inflexões tão distintas. O cotejo com a prosa da década de 1940 intensifica a questão, pois as crônicas, longe de estarem enraizadas na fugacidade do jornal, aderem ao conflito. A partir de um aproveitamento de motivos comuns nos dois gêneros, existem inúmeros modos de interpelar a questão, que são incompatíveis com uma sondagem unívoca. Um mesmo tema comporta uma série de abordagens ora análogas ora destoantes. Assim, o jogo entre o cronológico e o perene é mantido por meio da divergência, da coexistência ou da dissociação entre os dois planos. A “deslocação dolorosa”⁸¹⁵ entre as duas estruturas é que conduz a abordagem deste trabalho. É entre a “aparência transitória” e a “inviolável eternidade”⁸¹⁶ que se movimentam as construções sobre o mar, o “eu”, a sombra, a guerra, a natureza, a cidade e a morte.

O alastramento do embate pode ser verificado nessas outras temáticas, para além da díade tempo e eternidade. Além desse prisma, a estrutura dual de *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato natural* é, em grande parte, mediada pelo tópico marítimo. O tema do mar encontra um ápice no livro publicado em 1945 e uma espécie de encerramento no livro de 1949. Os capítulos dedicados a esses livros estruturam-se desde a partida, na viagem marítima, e terminam sob à espreita da morte – não desvinculada das águas.

Nesses temários, a reiterada localização do sujeito poético em espaços fronteiriços acentua o caráter de deslocamento. A varanda, a beira-mar e a ponte destacam a perspectiva de uma divisa: entre o público e o privado; entre o mar e a terra e entre o céu e a terra. Essa disposição limiar é propícia para assimilar o “entre” e, assim, os dois

⁸¹⁵ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 10-11.

⁸¹⁶ MEIRELES. *O espírito vitorioso*, p. 10-11.

regimes temporais. Por esse motivo, as considerações sobre o “espectador” tornam-se fortuitas na análise dessa obra. Em diversos textos, o “eu” observa uma estrutura na qual não está inserido. Por meio dessa mirada, o mar, a despeito de seus perigos, recebe uma distinção valorativa: “o mar e a neblina / que um morto navega / são muito mais fáceis/ que, aos vivos, a terra”⁸¹⁷. A partir desses lugares limítrofes, é possível, concomitantemente, absorver o ritmo regular da vida pública e o ritmo subjetivo da casa ou a cronologia e a fugacidade terrena e a antiguidade e a ciclicidade marítima ou celeste. Essa ótica dúplice também é vislumbrada no tratamento dos temas, feito de modo abrangente e particularizado. A imensidão do mar é disposta junto do pequeno caramujo ou do coral. A guerra é aludida por meio de sua macroestrutura intermitente e pública e também das recentes inovações técnicas e da esfera privada. As sombras são tanto uma categoria extensiva quanto apenas a “minha sombra”. A natureza é apresentada como um sistema grandioso de seres ou simbolizada apenas na rosa e no amor-perfeito ou na borboleta e no cavalo. A partir dessa apresentação, podem ser visualizados vários prismas dos mesmos objetos: macro e micro, concatenados, capazes de disponibilizar tanto um ângulo totalizante quanto pormenorizado.

Essa perspectiva dual acarreta uma constante sensação de infamiliaridade nessa obra: “tudo tão grande, estranho e familiar, no entanto”⁸¹⁸. A impressão infamiliar conduz o vínculo com o mar e com os mortos e é ainda central na relação de estima com as sombras. Acoplada a esse arranjo, a transfiguração é um mecanismo basilar: é ela quem realiza a mediação entre as imagens reconhecíveis do mundo empírico e as imagens em suas novas formas criadas ficcionalmente. Essa recriação é um mecanismo de redimensionamento da experiência. É por meio da transfiguração que, nesse “outro mar” (diferente do “das vidraças”⁸¹⁹), o sujeito poético encontra seu “verdadeiro país”⁸²⁰ ou o caramujo de “essência plástica e pura” transforma-se em “vida sonora”⁸²¹. A transformação em “Caramujo do mar” é sinal de um artifício recorrente na obra de Cecília Meireles: as cenas são transfiguradas por meio da imagem (o “ladrilho” que se converte em “leproso”⁸²² ou a “varanda” que se torna “lua”⁸²³) ou do som (a caçada que se converte em dança em “Pequeno bailado de amor”).

⁸¹⁷ MEIRELES. “O afogado” in *Retrato natural*, p. 137-139.

⁸¹⁸ MEIRELES. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.

⁸¹⁹ MEIRELES. “Mar absoluto” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 26.

⁸²⁰ MEIRELES. “Entrevista com Cecília Meireles”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 de junho de 1952.

⁸²¹ MEIRELES. “Caramujo do mar” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 55.

⁸²² MEIRELES. “Balada de Ouro Preto” in *Retrato natural*, p. 121.

⁸²³ MEIRELES. “Distância” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 50.

Além desse aspecto, mar, morte e sombra são temários que cativam uma dedicação do “eu”. Alguns poemas e crônicas funcionam como um preito a esses elementos que, por vezes, são componentes da sina do sujeito poético. O destino regula diversas das aproximações e induz a um vínculo familiar e hereditário. Em relação a esse aspecto sucessivo, é significativo que não seja destacada apenas uma união sanguínea, mas também uma relação simbólica com um “bando sonâmbulo”⁸²⁴ ou “isto é mal de família”⁸²⁵. A entrega absoluta é significativa por caminhar ao lado de uma isenção também absoluta. Esta parece ocorrer precisamente na tentativa de o sujeito poético eximir-se “deste mundo”, isto é, quando constatada alguma desarmonia, ele retira-se e dispensa-se dos enredos terrenos (dessa “terra estranha”⁸²⁶). Esse é um estado frequente na contemplação subjetiva. O “eu” é isento, absolvido e desinteressado diante de uma atmosfera pouco acolhedora: “Em praias da indiferença / Navega meu coração”⁸²⁷. Além disso, o tema é vincado a certo esfacelamento do “eu”. Nos textos com enfoque na interioridade, o sujeito poético não é indiviso ou uno. Ele encontra-se frequentemente em confronto e figura enquanto duplo ou múltiplo: “esta sou eu – a inúmera”⁸²⁸ e “tal qual me vês / há séculos em mim”⁸²⁹. Junto a esse direcionamento interior, a desarmonia com o mundo é também um empecilho à poesia. Por esse motivo, a ideia de um “canto encalacrado” (“cantar não adianta nada”⁸³⁰) ou da ausência de interlocução é uma constante: “já ninguém mais escuta, / eu sou também a sombra vaga, / de alguma interminável música”⁸³¹. Nesse poema, dada à privação de receptores, o sujeito poético comunica-se com a lagartixa, bem como direciona-se, em outros textos, ao diálogo com as águas, com o barqueiro do inferno e com os mortos acolhidos em um plano distinto do seu.

O arranjo desarmônico acomoda uma distância não só da contemporaneidade, mas também do plano terreno e dos homens. No recorte aqui proposto, o empenho bélico é o índice mais acentuado desse rechaço: “a melancolia dos que vêm para edificar, e encontram o mundo repleto de destruição”⁸³². Além da guerra, a constrição das cidades modernas, com seus arranha-céus e poucos parques, colabora para esse afastamento. Essa

⁸²⁴ MEIRELES. “Compromisso” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 38.

⁸²⁵ MEIRELES. “Beira-mar” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 68.

⁸²⁶ MEIRELES. “Desejo de regresso” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 49.

⁸²⁷ MEIRELES. “Constância do deserto” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 133.

⁸²⁸ MEIRELES. “Compromisso” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 37.

⁸²⁹ MEIRELES. “Trânsito” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 138.

⁸³⁰ MEIRELES. “Viola” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 128.

⁸³¹ MEIRELES. “Comunicação” in *Retrato natural*, p. 93.

⁸³² MEIRELES. “Sub tergmine fagi...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1944.

reticência é integrante de uma repetida defesa do espírito contra a matéria, sondada, para além da literatura, nos textos em torno da música e da dança. Ao aproximar-se dessa modalidade artística que requisita a presença e o instante, é reconhecida a perda de um regime antigo. Assim, o sujeito poético, ao lamentar “a aura da morta formosura”⁸³³, duas saídas restam a ele: a revisitação – “percorrer Ouro Preto é sentir tudo isso vivamente: é ouvir as conversas do século 18”⁸³⁴ – ou o desarranjo – no “reino cinzento”, com “verticais horizontes”, ser “estrangulado pelos muros”. Em ambos os casos, concorre a ficção da poesia.

Em face desse desajuste, a natureza figura como uma saída aprazível. A apresentação de um ideal natural é integrada a um mundo atemporal, um sistema permeado por repetições e padrões a serem perseguidos. O caráter cíclico da natureza é mais perene do que breve. Esse fato torna essa estrutura, além de um espaço agradável, uma condição almejada pelo “eu”, por exemplo, no poema “Apresentação”. Nesse sentido, a natureza se torna um refúgio contra o plano terreno, ela é um refrigerio: “feliz aquele que pode ficar longamente sentado à beira de um desses tapetes onde o mundo se reduziu a jardim e o jardim a um sábio jogo de cores, certo e imortal!”⁸³⁵. Ela torna-se, também, um escape em relação à efemeridade da vida. Essa brevidade sustenta-se sob a constante ameaça da morte. Esse remoer abrange, simultaneamente, o fim do plano terreno e o início da existência no plano celeste. É como se a morte – ou apenas sua iminência – escancarasse o conflito entre efemeridade e eternidade: “como se o destino dos homens estivesse além dos dias”⁸³⁶. Desse modo, no presente, o sujeito poético convive e dirige-se constantemente “à morte indiferente”⁸³⁷. Em conjunto, ele vincula-se ao passado e concede destaque à rememoração, carrega seus mortos de “outrora, quando a presença era visível e inesquecível”⁸³⁸. Seja na lida com a iminência de sua morte ou com a morte de outrem, a disposição do sujeito poético é de resignação: “nós estaremos na morte / com aquele suave contorno / de uma concha dentro d’água”⁸³⁹. Na obra de Cecília Meireles, a observação metódica do deslocamento entre o “tempo inteiriço” e as

⁸³³ MEIRELES. “As valsas” in *Retrato natural*, p. 44-45.

⁸³⁴ MEIRELES. “Ouro Preto”, *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1949.

⁸³⁵ MEIRELES. “Jardins de vista e de cheiro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1947.

⁸³⁶ MEIRELES. “Dia da Vitória”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1945.

⁸³⁷ MEIRELES. “Ausência” in *Retrato natural*, p. 123.

⁸³⁸ MEIRELES. “Presença” in *Retrato natural*, p. 195.

⁸³⁹ MEIRELES. “Cantarão os galos” in *Retrato natural*, p. 38.

“lutas de cada dia”⁸⁴⁰ – entre o tempo e a eternidade – evidencia o alastramento e a centralidade desse embate.

A sobreposição ou a problemática temporal torna-se especialmente interessante se analisada na bibliografia secundária da autora, conforme mostrou o estudo realizado no primeiro capítulo. É nítido que o fator temporal é um dificultador na análise da obra de Cecília Meireles. Assim, um primeiro obstáculo é o embaraço na associação da escritora a movimentos literários e a outros escritores. Uma suposta homogeneidade temporal provoca o rótulo de “alheia” ou “distante”, um reducionismo quase escolar, tão somente focado na “pastora de nuvens”. Essa perspectiva é completamente solapada por meio da leitura das crônicas (um gênero moderno) atreladas ao jornal e à contemporaneidade. Na leitura desses textos, essa disposição “aérea” e afastada das questões do tempo da escritora é anulada, pois Cecília Meireles demonstra uma presença e atenção constantes a “este mundo”.

A querela em torno da literatura feminina é também afetada pelo tempo. O debate, que era incipiente na década de 1940, ganha corpo com estudos culturais a partir dos anos 1980 e, desde então, a análise da obra de Cecília Meireles sob o viés do “feminino” se expande continuamente. Esse fato se deve não apenas à parca formulação da questão nas primeiras décadas do século, mas também ao enxuto número de escritoras mulheres com destaque. É sugestivo que, nessas considerações em torno do gênero e da arte, a posição intelectual e participante da escritora tenha permanecido escamoteada. As ações pertencentes aos campos da educação e da política desaparecem das considerações, restando apenas a figura “etérea” e “incomunicável” da poeta.

Assim, ao evocar a figura ativa no jornalismo e na educação, a leitura dos textos literários é modificada. A partir dessa abordagem, pode ser destacado, na obra de Cecília Meireles, um intenso caráter comunicativo, continuamente direcionado a um interlocutor. O empenho relacionado à educação, à literatura (e mais especificamente à literatura infantil) e ao folclore coadunado com o rechaço ao nacionalismo, ao militarismo e ao fascismo compreendem várias linhas de frente de atuação política que migram para a obra literária. Justifica-se, assim, um intenso amálgama entre ação e pensamento. Desse modo, essa obra de duas faces equilibra-se entre o “jornalismo” e ser “árvore” como um modo de “continuar a brincar com a vida”⁸⁴¹.

⁸⁴⁰MEIRELES. “Mar absoluto” in *Mar absoluto e outros poemas*, p. 23-26.

⁸⁴¹ MEIRELES apud LAMEGO. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, p. 236.

Bibliografia

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *As confissões*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco Sá de Miranda*. Tese (doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- ALIGHIERI, *Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*, 1930.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. *Claro enigma*. Companhia das Letras, 2012b.
- _____. *Contos plausíveis*. Companhia das Letras, 2012c. _____ . *Discurso de primavera e algumas sombras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. “Imagens para sempre: Cecília”, *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964.
- _____. “Livro de Julho”, *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, julho de 1949.
- ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília, INL, 1972.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *Remate de males*. In: *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “A poesia de Cecília Meireles”. In: *Sophia: singular e plural*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019. p. 30-41.
- ARENDE, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.
- _____. *Entre o futuro e o passado*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- ARIÉS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

- _____. “Prefácio”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Todos os contos*, volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Org. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Global, 2015.
- _____. *Apresentação da literatura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- _____. *Belo, belo*. In: *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora e Instituto Nacional do Livro, 1970.
- _____. *Crônicas inéditas II, 1930-1944*. Organização, posfácio e notas Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- BASTIDE, Roger. “Poesia feminina e masculina”, *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 9 de janeiro de 1946.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Bhagavad-Gita*; George Feuerstein com Brenda Feuerstein. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Pensamento, 2015.
- BHATTCHARARYA, Sabyasachi. *The Mahatma and The Poet: letters and debates between Gandhi and Tagore 1915-1941*. New Delhi: National Book Trust, 1997.
- BHATTCHARARYA, Sabyasachi. “Introduction”. In *The Mahatma and The Poet: letters and debates between Gandhi and Tagore 1915-1941*. New Delhi: National Book Trust, 1997.
- Bíblia, Novo Testamento: os quatro Evangelhos*. Tradução e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BLUMENBERG, Hans. *La inquietud que atravessa el río*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- _____. *Naufração com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.
- _____. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p. 13-32.
- _____. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BOWRA, Cecil M. *The Heritage of symbolism*. New York: Schocken paperback, 1961.
- BRAGA, Rubem. *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
- _____. “Salve a rosa leve”, *Leitura*, Rio de Janeiro, julho de 1944.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Relicário, 2015.

- BRITO, Antônio Carlos de. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BRODYSKY, Joseph. *Less than one*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987.
- CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- CAMPOS, Álvaro de. “Ode marítima”. In: *Obra poética de Fernando Pessoa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARPEAUX, Otto. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- CARVALHO, José Murilo de. *O pecado original da República: debates, personagens e eventos para compreender o Brasil*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CATO, Marcus Porcius. *Da agricultura*. Trad. Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- CAVALIERI, Ruth Villela. *O ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHAGAS, Mário. Museu, literatura e emoção de lidar. Lisboa, *Revista Lusófona*, Cadernos de Sociomuseologia, v. 19, n. 19, 2002.
- COLERIDGE, Samuel T. *A balada do velho marinheiro*. Trad. Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2006.
- CORREA, Luciana Borgerth Vial. “Criança, ciência e arte”. In: *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001. p. 121-132.
- CORTESÃO, Saudade. “Fraternidade é palavra masculina?”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1950.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DICKENS, Charles. *Um hino de natal*. Tradução e adaptação Cecília Meireles. São Paulo: Global, 2012.
- DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- DELUMEU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESOPO. *Fábulas completas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FRASER, Nancy. *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. Durham: Duke University Press, 1990.

- FREUD, Sigmund. “Considerações sobre a guerra e a morte”. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O infamiliar*; tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GANDHI, Mahatma. *The Bhagavad Gita according to Gandhi: text and commentary translated from Gujarati*. Berkeley: Berkeley Hills Books, 2000.
- GONGORA, Luis de. *Poesía*. Madrid: Penguin Clásicos, 2016.
- GOTLIB, Nádia Batella. “Cecília Meireles: a construção do auto-retrato”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2017.
- HANSEN, João Adolfo. “A vida reinventada”. In: *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Global, 2015.
- _____. *Alegoria, construção e interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. “Solombra ou a sombra que cai sobre o eu”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*, ebook.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOFFMAN, Ernst T. A. “O homem da areia”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HORÁCIO. *Arte poética*. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- JARDIM. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- KANT, Immanuel. *À paz perpétua: um projeto filosófico*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KHAYYAM, Omar. *Rubaiyat*. Trad. Manuel Bandeira (de Franz Toussaint). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- _____. *Entre o futuro e o passado*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. *Future past*. New York: Columbia University Press, 2004.
- _____. “História como conceito mestre moderno”. In: *O conceito de História*. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

- _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.
- _____. “La discontinuidad del recuerdo” in *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- LANGBAUM, Robert. *The poetry of experience: the dramatic monologue in Modern Literary Tradition*. New York: The Norton Library, 1963.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LIMA, Jorge de. *Novos poemas*. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LIMA, Jorge. “Técnica”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1949.
- LIMA, Luiz Costa Lima. *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. *Trilogia do controle*. Petrópolis: Topbooks, 2007.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.
- Li Po, Tu Fu. *Poemas chineses*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LISBOA, Henriqueta. “Entrevista de Domingos Carvalho da Silva com Henriqueta Lisboa”, *Correio Paulistano*, 25 de fevereiro de 1945.
- LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- LORCA *Romancero gitano e outros poemas*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Poeta en Nueva York*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2017.
- MAETERLINCK, Maurice. *O pássaro azul*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1962.
- _____. *Pelléas et Mélisande: Drame lyrique em cinq actes*. Glasgow: Good Press, 2020.
- _____. *Peléas e Melisanda*. Trad. Newton Belleza. Rio de Janeiro: Emebê, 1977.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-145, 1º sem. 2003.
- MARIA NETO, M. C. *A falta e o mar absoluto em Cecília Meireles*. 2018. (Dissertação em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira. São Paulo, 2018.
- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MEIRELES, Cecília. “Carta del Brasil”, *Realidad*, 1947.
- _____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Crônicas de educação*. Organização Leodegário A. de Azevedo Filho; coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2017.
- _____. *Crônicas de viagem*. Organização Leodegário A. de Azevedo Filho; coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2016.

- _____. *Diário de bordo*. São Paulo: Global, 2016.
- _____. *Ilusões do mundo*. São Paulo: Global, 2013.
- _____. *Mar absoluto e outros poemas*. Paulo: Global, 2015.
- _____. *O espírito vitorioso*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, 1929.
- _____. *O Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *O que se diz e o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Obra em prosa, vol. 1, crônica em geral*. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1967.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- _____. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Global, 2015.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.
- _____. *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Editora Jaime Cortesão, 1944.
- _____. *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*. São Paulo: Global, 2016.
- _____. “Prefácio”. In: TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962.
- _____. “Prefácio da 1ª edição”. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Retrato natural*. São Paulo: Global, 2014.
- MENDES, Murilo. “Poesia / social”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972. p. 53-54.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. *Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira-I*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*; vol. 3. Introdução de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981.
- MINOIS, Georges. *História da solidão e dos solitários*. São Paulo: Editora da Unesp, 2019.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NAGLE, Jorge. *Educação e sociedade na Primeira República*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea*. São Paulo: Hedra, 2017.
- _____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. *De caravelas, mares e forcas: um estudo de “Mensagem” e “Romanceiro da Inconfidência”*. (Dissertação em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de

- Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira. São Paulo, 1994.
- _____. “Diálogo com a tradição portuguesa”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ORWELL, George. *O que é fascismo? e outros ensaios*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OVÍDIO. *Amores & arte de amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- PADULA, Francisco Eduardo. *A recepção da canção de Leonoreta através dos tempos: Amadís de Gaula, O romance de Amadís e Amor em Leonoreta*. 2010. (Dissertação) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PAES, José Paulo. *Armazém literário*. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Organização e tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- _____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. *Fernando Pessoa: percurso em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- PINTO, Manuel da Costa. “O naturalismo de *Retrato Natural*”. In: *Retrato natural*. Coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2014.
- PIOVESAN, Adriane; GRASSI, Clarissa. “Morte e guerra: o mausoléu dos mortos do Brasil na Primeira Guerra Mundial – Cemitério São João Batista (1928)”. *Revista do arquivo geral do Rio de Janeiro*, nº 8.
- PIRES, Márcia Eliza. *A travessia do interlocutor de Cecília Meireles em: Viagem, Vaga música, Mar absoluto e outros poemas e Retrato natural*. 2014. 197 f. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Edipro, 2012.
- PLATÃO. *Fedro (ou do Belo)*. In: PLATÃO. *Diálogos III*. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- PROST, Antoine. *História da vida privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- REMARQUE, Erich M. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Coisas e anjos de Rilke*/ Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RIMBAUD, Arthur. “Canto de guerra parisiense”, A Paul Démeny, 1871.

- ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador: a ideia do progresso*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Les Confessions*. In: *Annales de la société*. Paris: Honoré Champion, 1908.
- RUSSELL, Bertrand. *Porque os homens vão à guerra*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SADLER, Darlene J. *Cecília Meireles e João Alphonsus*. Brasília: André Quicé Editor, 1984.
- _____. *Imagery and theme in the poetry of Cecília Meireles: a study of Mar absoluto*. Washington: Library of the Congress, 1983.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. “Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nossa essência em si”. In: *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- SEGAL, Charles. *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- SENA, Jorge de. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SILVA, Domingos Carvalho da Silva. “A margem da poesia feminina”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de outubro de 1943.
- SILVEIRA, Tasso. ‘O simbolismo brasileiro’, *Festa*, Rio de Janeiro, n. 3, dezembro de 1927.
- SIMÕES, João Gaspar. “Fonética e poesia ou o ‘Retrato Natural’ de Cecília Meireles”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1950.
- SONTAG, SUSAN. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.
- _____. *Where the stress falls*. New York: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 2001.
- SOUZA, Gilda de Melo Souza. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia literária brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.
- SOUZA, Rosa Fátima de. “A militarização da infância: expressões do nacionalismo na cultura brasileira”, *Cad. CEDES* vol. 20 nº. 52, Campinas, nov. 2000.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- STOICHITA, Victor I. *Breve História da sombra*. Lisboa: KKYM, 2016.
- SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- TAGORE, Rabindranath. *A lua crescente*. Trad. Abgar Renault. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- _____. *Colheita de frutos*. Trad. Abgar Renault. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- _____. *Creative Unity*. London: Macmillan and co., 1922.
- _____. *O Gitânjali*. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- _____. *O jardineiro*. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- _____. *Meditações*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.
- _____. *Pássaros perdidos*. Trad. Abgar Renault. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.
- TAGORE, Rabindranath. “The Congress”. In: BHATTCHARARYA, Sabyasachi. *The Mahatma and The Poet: letters and debates between Gandhi and Tagore 1915-1941*. New Delhi: National Book Trust, 1997.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.
- Upanisadas: os dozes textos fundamentais*. Trad. Adriano Aprigliano. São Paulo: Mantra, 2020.

- VALÉRY, Paul. “Cemitério marinho”. In: *O azul e o mar*. Trad. Eduardo de Campos Valadares. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- VARRÃO. *Das coisas do campo*. Trad. Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- VIDAL, Diana Gonçalves. “Da sonhadora para o arquiteto: Cecília Meireles escreve a Fernando de Azevedo”. In: *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2001.
- VILLAÇA, Alcides. “Prefácio”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VILLAS BÔAS, Luciana. In: PARADA, Maurício. *Os historiadores: clássicos da história*, vol. 3. Petrópolis: Vozes; PUC-Rio, 2014. p. 93-116.
- VIRGÍLIO, *Bucólicas*. Trad. Raimundo de Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- _____. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *Geórgicas*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história da literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WOOLF, Virginia. *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019a.
- _____. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019b.
- _____. *Orlando*. London: Wordsworth Editions Limited, 2003.
- _____. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. “The Death of the Moth”. In: *A arte da brevidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro; prefácio Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019c.
- ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

Textos da autora publicados em periódicos

- MEIRELES, Cecília. “A casa”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “A desilusão da mocidade”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “A longa viagem de volta”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “A mancenilha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “A paz pela educação”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “A ponte”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “A véspera do livro”, entrevista a Waldir Ayala, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1958.
- MEIRELES, Cecília. “Abolição”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, grifo nosso.
- MEIRELES, Cecília. “Adivinhações” (I), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1943.

- MEIRELES, Cecília. “Adivinhações” (IV), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Ainda sobre a bomba atômica”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Arte e educação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Assim é a poesia”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de outubro de 1955.
- MEIRELES, Cecília. “Aventura teatral”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Boa vizinhança” (I), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Boa vizinhança” (II), *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Brinquedos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Carta a um poeta português”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Carta de estudantes mortos na guerra”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1932.
- MEIRELES. “Cartas de estudantes alemãs mortos na guerra” (III), *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Castilla, la bien nombrada...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1956.
- MEIRELES, Cecília. “Cecília Meireles fala sobre sua vida literária”, entrevista a Solêna Benevides Vianna, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Cidade Líquida”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1956.
- MEIRELES, Cecília. “Cidade Louca”, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1952.
- MEIRELES, Cecília. “Cinco poemas de Cecília Meireles”, *Festa*, Rio de Janeiro, nº1, agosto de 1927.
- MEIRELES, Cecília. “Confidência”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “Conversa com as águas”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 27 de abril de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “Conversa com as crianças mortas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de junho de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Conversei com as águas”, *A Manhã*, 2 de dezembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Desarmamento”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Desenho”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Despedida”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1933.
- MEIRELES, Cecília. “Dezembro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Dia a dia” (I), *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Dia a dia” (II), *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Dia a dia” (III), *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Dia a dia” (IV), *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Dia a dia” (V), *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de maio de 1945.

- MEIRELES, Cecília. “Dia da Vitória”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de maio de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Difícil mundo”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1953.
- MEIRELES, Cecília. “Dois poemas chineses”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Domingo cívico”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Educação dos artistas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Entrevista com Cecília Meireles”, entrevista concedida a Pedro Bloch, 16 de maio de 1964, *Manchete*, nº 630.
- MEIRELES, Cecília. “Educação e turismo”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Educação Moral e Cívica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1930.
- MEIRELES, Cecília. “Elegia a Mário de Andrade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Embaixada das crianças”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Ensino rural para adultos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Esse fantasma da guerra”, *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Espelhos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Esperei o Father Divine”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Estrela”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Fábula do manequim”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “Farolagem”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Felicidade”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Flores”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1942.
- MEIRELES, Cecília. “Fugindo do carnaval”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “Gandhi” *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “História da educação no Brasil”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Histórias de educação...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “História de uma letra”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Imagem”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Imagens do natal melancólico”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de dezembro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Índios no Brasil”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 de maio de 1949.
- MEIRELES, Cecília. “Influenza”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1944.

- MEIRELES, Cecília. “Instantâneo da Pampulha”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Jardins de vista e de cheiro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “L’honneur des poètes”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 de setembro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Mais poesia”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942.
- MEIRELES, Cecília. “Meditação em pleno campo”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Meditação no presépio”, *Revista Rio*, Rio de Janeiro, dezembro de 1946.
- MEIRELES, Cecília. “Mesa do passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Minas em Roma”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1955.
- MEIRELES, Cecília. “Mussolini e a paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Natal”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931.
- MEIRELES, Cecília. “Nazaré”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Ninguém”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Nossas irmãs, as plantas”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “O amor à terra”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “O ‘Anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “O Bariloche”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “O bis”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “O brinquedo de guerra”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “O destino das esperanças”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º de maio de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Oh! A bomba...”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “O livro e a roça”, *A Manhã*, 8 de janeiro de 1942.
- MEIRELES, Cecília. “O movimento cultural do Uruguai e da Argentina nas palavras de Cecília Meireles”, *Correio paulistano*, São Paulo, 25 de julho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “O recurso extremo...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Os artistas” *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Os dançarinos” *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Os dias felizes”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Ouro Preto”, *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1949.
- MEIRELES, Cecília. “Outra humanidade”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1949.
- MEIRELES, Cecília. “Paisagem mexicana”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de março de 1948.
- MEIRELES, Cecília. “Página da infância”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Paraíso”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1948.

- MEIRELES, Cecília. “Passado”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Passado, presente, futuro”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Pelo telefone”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Pequeno bailado de amor”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Por amor a Ouro Preto”, São Paulo, 1º de setembro de 1964.
- MEIRELES, Cecília. “Portinari, lavrador”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Precursoras brasileiras”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Primeira fábula da Ursa Maior: a mulher, o pavão e a pomba”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1946.
- MEIRELES, Cecília. “Pró-paz”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Propósito de paz”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1932.
- MEIRELES, Cecília. “Quando eu morrer...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Rapto do coral”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 09 de maio de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Recordação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de março de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Recordações de papel”, *Correio Paulistano*, 17 de fevereiro de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Recordação de um dia de primavera”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Reino da solidão”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Resultado das Conferências de Educação”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Rito do amor profundo”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de março de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (II), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (III), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (XII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (XII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (XVIII), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul (XIX), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Rumo: Sul” (XXIV), *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, junho de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Ruralização”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1942.
- MEIRELES, Cecília. “Sancho amigo”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1947.
- MEIRELES, Cecília. “Se fosse possível”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Serenata para os velhos livros”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1941.
- MEIRELES, Cecília. “Sossego”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1943.
- MEIRELES, Cecília. “Sub tergmine fagi...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1944.
- MEIRELES, Cecília. “Tempo de infância”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1945.
- MEIRELES, Cecília. “Terceiro instantâneo de Buenos Aires”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1944.

MEIRELES, Cecília. “Tiradentes”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1931.

MEIRELES, Cecília. “Toda a América unida para vitória”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1943.

MEIRELES, Cecília. “Uma história às avessas”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de abril.

MEIRELES, Cecília. “Uma hora em San Gimignano”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1956.

MEIRELES, Cecília. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

MEIRELES, Cecília. “Ver Nápoles e...”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1956.