

Ellen dos Santos Oliveira
organizadora

120 anos de
Cecília Meireles



EDITORA
SCHREIBEN

**120 ANOS DE
CECÍLIA MEIRELES**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C397 120 anos de Cecília Meireles. / Organizadora: Ellen dos Santos Oliveira. – Itapiranga: Schreiben, 2021.
440 p. ; e-book e impresso.

E-book no formato PDF e impresso.

EISBN: 978-65-89963-25-7

ISBN: 978-65-89963-26-4

DOI: 10.29327/546141

1. Literatura brasileira 2. Biografia. 3. Bibliografia. 4. Meireles, Cecília Benevides de Carvalho. I. Título. II. Oliveira, Ellen dos Santos.

CDU 929MEIRELES, CECÍLIA

Bibliotecária responsável Kátia Rosi Possobon CRB10/1782

Editora SCHREIBEN



SC 163, Linha Cordilheira – Itapiranga/SC
89896-000 Tel: (49) 3678 7254



editoraschreiben@gmail.com



www.editoraschreiben.com

Ellen dos Santos Oliveira
ORGANIZADORA

**120 ANOS DE
CECÍLIA MEIRELES**



EDITORA
SCHREIBEN

Copyright © Ellen dos Santos Oliveira - 2021

Editoração: Schreiben

Capa e diagramação: Ellen dos Santos Oliveira

Imagem da capa: Pixabay

Revisão: dos autores

Conselho Editorial (Editora Schreiben):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)

Dr. Airton Spies (EPAGRI)

Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)

Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)

Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR - Uruguai)

Dr. Enio Luiz Spaniol (UDESC)

Dr. Glen Goodman (Arizona State University)

Dr. Guido Lenz (UFRGS)

Dr. João Carlos Tedesco (UPF)

Dr. Leandro Hahn (UNIARP)

Dra. Marciane Kessler (UFPel)

Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)

Dr. Odair Neitzel (UFFS)

Dr. Wanilton Dudek (UNIUV)

A exatidão das informações, das opiniões e dos conceitos emitidos, bem como das imagens, das tabelas, dos quadros e das figuras, é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
<i>Ellen dos Santos Oliveira</i>	
CAPÍTULO I – Cecília em devir: cronotopo na poética ceciliana	13
<i>Diego Pinto de Sousa</i>	
<i>Moisés Carlos de Amorim</i>	
CAPÍTULO II – A fluidez e a inconstância: a água bachelardiana nos poemas de Cecília Meireles	39
<i>Viviane da Silva Dutra</i>	
CAPÍTULO III – Uma leitura semiótica do poema “Noções”, de Cecília Meireles	61
<i>Luciene Lemos de Campos</i>	
<i>Valdenildo dos Santos</i>	
CAPÍTULO IV – <i>Olhinhos de gato</i>, de Cecília Meireles: da revista ocidente ao livro	87
<i>Yara Máximo de Sena</i>	
<i>Norma Sandra de Almeida Ferreira</i>	
CAPÍTULO V – Cecília Meireles e o feminino em prosa e poesia: a autobiografia olhinhos de gato e o poema “prisão”	106
<i>Gisele Pereira de Oliveira</i>	
CAPÍTULO VI – O projeto literário de <i>Romanceiro da Inconfidência</i> e a vertente clássica de Cecília Meireles	130
<i>Antônio Carlos Luz Hirsch</i>	
CAPÍTULO VII – <i>Romanceiro da inconfidência</i>: a aliança da história com a poesia entre as teias da memória e do esquecimento	161
<i>Ana Paula Lenz e Silva</i>	

CAPÍTULO VIII – Ensinando poesia, sensibilizando mentes e almas: uma abordagem dialógica da obra <i>Romanceiro da Inconfidência</i>, de Cecília Meireles.....	175
<i>Priscila Célia Giacomassi</i>	
<i>Marcos Giacomassi</i>	
CAPÍTULO IX – Um estudo das (sete) edições de <i>Ou isto ou aquilo</i>, de Cecília Meireles	198
<i>Norma Sandra de Almeida Ferreira</i>	
CAPÍTULO X – <i>Ou isto ou aquilo</i>, de Meireles-Moraes: a ênfase na indexicalidade e na iconicidade de semioses poéticas em contexto verbovisual	218
<i>André Luiz Ming Garcia</i>	
<i>Maria Zilda da Cunha</i>	
CAPÍTULO XI - Cecília Meireles: a estética da imaginação e do brincar no poema “Ou isto ou aquilo”	238
<i>Ivone Oliveira Tavernard</i>	
CAPÍTULO XII – <i>The ballerina</i>: análise da tradução do poema “A bailarina” de Cecília Meireles	255
<i>Marcia Goretti Pereira de Carvalho</i>	
CAPÍTULO XIII – A lírica social na escrita de Cecília Meireles	270
<i>Carolina Alves Ferreira de Abreu</i>	
<i>Núbia Barbosa Cordeiro</i>	
<i>Raissa Floriano Batista</i>	
CAPÍTULO XIV – Movimentos e <i>flashes</i> na crônica “Instantâneo de Montevideú”, de Cecília Meireles: a cronista-viajante.....	285
<i>Bruna Máira Rodrigues da Silva</i>	
<i>Luís Antônio Contatori Romano</i>	
CAPÍTULO XV – Cecília Meireles: desenhos de Paris	306
<i>Ilca Vieira de Oliveira</i>	

CAPÍTULO XVI – Paisagens poéticas da Itália, por Cecília Meireles	335
<i>Anny Costa Chaves</i>	
<i>Ilca Vieira de Oliveira</i>	
CAPÍTULO XVII – Fotografando a vida: uma reflexão sobre o retrato em um poema de Cecília Meireles	355
<i>Claudenice da Silva Souza</i>	
<i>Livramento Fernanda de Lima Araújo</i>	
<i>José Helder Pinheiro Alves</i>	
CAPÍTULO XVIII – Jornalismo pela Educação: a contribuição de Cecília Meireles	370
<i>Edenir Gomes dos Santos Vieira</i>	
CAPÍTULO XIX – Nos espelhos cecilianos: um estudo sobre o tempo, a memória e a velhice a partir dos pressupostos da análise do discurso e da psicologia social	382
<i>Samuel de Oliveira</i>	
<i>Luíza L. Bressan da Costa</i>	
CAPÍTULO XX – Caminhos da imagem poética	405
<i>Daiane Araujo Bulsing</i>	
CAPÍTULO XXI – A presença da morte em <i>Solombra</i>.	422
<i>Rogério Caetano de Almeida</i>	
<i>Lucas Tsuruda Amaral</i>	
SOBRE A ORGANIZADORA	436
ÍNDICE REMISSIVO	437

APRESENTAÇÃO

No dia 07 de novembro de 2021, data de publicação deste livro, comemora-se 120 anos de nascimento de Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), conhecida por sua brilhante atuação enquanto jornalista, pintora, poetisa, escritora e educadora brasileira. Sendo assim, este livro reúne 21 artigos científicos de pesquisadores dedicados aos estudos e às análises que contemplam a biografia e a bibliografia de uma das primeiras vozes femininas de epopeica ressonância na Literatura Brasileira.

No CAPÍTULO I, Diego Pinto de Sousa e Moisés Carlos de Amorim introduz o livro apresentando uma “Cecília em devir”, partindo do conceito de “cronotopo na poética cecilianiana”, analisando a relação de tempo-espaço na obra poética de Cecília Meireles, como um movimento constante e que revela a visão artística e dialógica da escritora.

No CAPÍTULO II, Viviane da Silva Dutra, pautada na teoria da água bachelardiana, analisa a presença e o simbolismo da água em poemas de Cecília Meireles, como um elemento constante e que reflete a fluidez e a inconstância da água em imagens poéticas que revelam o estado de espírito do eu poético.

No CAPÍTULO III, Luciene Lemos de Campos e Valdenildo dos Santos, baseando-se teoricamente em Greimas e Octavio Paz, desenvolvem uma leitura semiótica do poema “noções”, de Cecília Meireles, analisando a construção do *ethos* discursivo desse poema.

No CAPÍTULO IV, Yara Máximo de Sena e Norma Sandra de Almeida Ferreira, tomando como objeto de estudo a obra *Olhinbos de gato*, de Cecília Meireles, desenvolvem uma análise crítica sobre os aspectos de criação, produção, publicação, circulação e leitura dessa obra desde sua primeira publicação na revista *Ocidente* (1938-1940) a sua primeira edição em livro (1980).

No CAPÍTULO V, Gisele Pereira de Oliveira analisa o feminino na prosa e na poesia de Cecília Meireles, dando ênfase aos aspectos autobiográficos em *Olhinbos de gato* e no poema “prisão”, sob

a visão da crítica feminista e da escrita por mulheres, mergulhando na análise mais íntima da escritora.

No CAPÍTULO VI, Antônio Carlos Luz Hirsch analisa o projeto literário de *Romanceiro da Inconfidência* e a vertente clássica de Cecília Meireles, consagrando-a como uma artista da palavra que fez de sua escrita uma experiência singular sobre aspectos históricos – dando ênfase a questões que envolvem a ficção e a verdade –, e apresentando uma postura crítica em relação à modernidade.

No CAPÍTULO VII, Ana Paula Lenz e Silva desenvolveu uma análise de *Romanceiro da inconfidência*, de modo a defender que no ato de criação ocorreu uma aliança da história com a poesia, cuja escritura situa-se entre as teias da memória e do esquecimento.

No CAPÍTULO VIII, Priscila Célia Giacomassi e Marcos Giacomassi, partindo da concepção de que o ensino de poesia pode vir a sensibilizar mentes e almas, propõem uma abordagem dialógica da obra *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles.

No CAPÍTULO IX, Norma Sandra de Almeida Ferreira, apresenta um estudo das (sete) edições de *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, uma das obras literárias de maior relevo na Biblioteca Infantil, muito aceita pelo público infantil e, ainda, com grande destaque no mercado editorial.

No CAPÍTULO X, André Luiz Ming Garcia e Maria Zilda da Cunha, pensando a poesia como movimento, transformação e mudança, analisam a ênfase na indexicalidade e na iconicidade de semioses poéticas em contexto verbovisual, em *Ou isto ou aquilo* (2012 [1964]), de Cecília Meireles, edição ilustrada por Odilon Moraes.

No CAPÍTULO XI, Ivone Oliveira Tavernard apresenta uma análise dos aspectos lúdicos do poema “Ou isto ou aquilo”, percebendo com a educadora-poeta Cecília Meireles conseguiu explorar a estática da imaginação e do brincar em seus versos para o público infantil.

No CAPÍTULO XII, Marcia Goretti Pereira de Carvalho apresenta uma análise da tradução do poema “a bailarina”, ou *The ballerina*, de Cecília Meireles, traduzido por feita por Sarah Kersley e Telma Abud, e consagrado como um dos poemas mais célebres da obra *Ou isto ou aquilo*.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

No CAPÍTULO XIII, Carolina Alves Ferreira de Abreu, Núbia Barbosa Cordeiro e Raissa Floriano Batista, analisam a lírica social na escrita de Cecília Meireles, como um exercício de linguagem realista empenhada na crítica da realidade social sob a ótica de uma mulher situada e engajada politicamente.

No CAPÍTULO XIV, Bruna Máira Rodrigues da Silva e Luís Antônio Contatori Romano, analisam movimentos e *flashes* na crônica “Instantâneo de Montevidéu”, de Cecília Meireles, observando como a cronista-viajante conseguiu imprimir em palavras visões e impressões memorialística, criando as mais belas paisagens poéticas, que refletem as experiências exóticas de suas viagens.

No CAPÍTULO XV, Ilca Vieira de Oliveira analisa as imagens poéticas do poema “Papéis” (1955), de Cecília Meireles, vislumbrando nele cenas e experiências marcantes vivenciadas na infância, e que se apresentam como desenhos de Paris, sob a ótica de um eu-lírico crítico.

No CAPÍTULO XVI, Anny Costa Chaves e Ilca Vieira de Oliveira, apresentam uma leitura crítica das paisagens poéticas da Itália, identificadas nos poemas “Via Appia”, “Adeus a Roma”, “Discurso ao ignoto romano” e “Coliseu, do livro *Poemas italianos*, de Cecília Meireles.

No CAPÍTULO XVII, Claudenice da Silva Souza, Livramento Fernanda de Lima Araújo e José Hélder Pinheiro Alves, apresentam uma reflexão crítica sobre o retrato no poema “Retrato falante” do livro *Vaga Música* (1942), de Cecília Meireles, de modo a observar a presença de um eu-lírico cuja voz e diálogos íntimos revelam a imagem fotográfica da vida de um eu melancólico.

No CAPÍTULO XVIII, Edenir Gomes dos Santos Vieira analisou a contribuição de Cecília Meireles em sua atuação jornalística em prol da Educação brasileira e comprometida com as causas sociais, lembrando essa experiência de escritora engajada nas causas sociais e seu desempenho em jornais, revistas e programas de rádio, no contexto da Escola Nova.

No CAPÍTULO XIX, Samuel de Oliveira e Luiza L. Bressan da Costa, vislumbrando os espelhos cecilianos, a partir dos pressupostos da crítico-teóricos da análise do discurso e da psicologia

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

social, desenvolveram um estudo crítico sobre o tempo, a memória e a velhice na obra poética ceciliana.

No CAPÍTULO XX, Daiane Araujo Bulsing, por meio da leitura crítica, apresenta caminhos da imagem poética, a partir da leitura de *Solombra* (1963), última obra de Cecília Meireles, dando ênfase à organização linear tal como se estruturam os 26 poemas que traçam um percurso histórico poético e que também revelam as imagens arquetípicas da morte.

No CAPÍTULO XXI, Rogério Caetano de Almeida e Lucas Tsuruda Amaral analisaram com mais ênfase a presença da morte em poemas Cecília Meireles, que revelam aspectos marcantes de seu último fôlego poético.

Por fim, pretende-se, com este livro “120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES” prestigiar os leitores e pesquisadores cujos trabalhos honram a memória de Cecília Meireles, oferecendo aos textos que suscitem reflexões críticas e, ainda, materializam-se como uma homenagem especial à mulher infinita e de múltiplas faces que se destacou no panorama da escrita por mulheres como exemplo de engajamento social, político e intelectual de nossas Letras.

Ellen dos Santos Oliveira

Aracaju- SE, novembro de 2021

CAPÍTULO I

Cecília em devir: cronotopo na poética ceciliana¹

Diego Pinto de Sousa²
Moisés Carlos de Amorim³

*“A noção ou o sentimento da transitoriedade de tudo
é o fundamento mesmo da minha personalidade.”
(Cecília Meireles)*

Definido, em linhas gerais, como fluxo e movimento ininterrupto, mudança do modo de ser, transformar-se e vir-a-ser, o conceito de *devir* (talvez um sintagma que sintetiza a epígrafe deste texto) perpassa as reflexões humanas desde a filosofia pré-socrática até às expressões modernas da reflexão humana. Contrapondo Parmênides, Heráclito funda sua filosofia numa perspectiva da realidade como fluída. O filósofo de Éfeso identifica o modus operandi da realidade como um vir a ser permanente, o devir. É sob essa movente égide que estabelece a alegoria de que as águas de um rio jamais são as mesmas (tampouco seu observador). Assim – o devir, ora como força motriz, ora como sua conseqüente força – reverberou pelas épocas em pensadores como Hegel, Nietzsche, Heidegger e Deleuze.

¹ O texto é uma adaptação da versão anteriormente publicada na *Revista Diálogo das Letras* sob o título *O devir como criação: cronotopo em Cecília Meireles*. v. 06, n. 01, p. 438-459, jan./jun. 2017. ISSN: 2316-1795.

² Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas-Unicamp. Docente na Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso - Seduc-MT. diegopsousa@hotmail.com

³ Doutor em Estudos de Linguagem (Literatura) pela Universidade Federal de Mato Grosso-UFMT. Docente na Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso - Seduc-MT. moisescaamorim@hotmail.com

Se, por um lado, as conceituações acerca do devir⁴ destoam para cada escola de pensamento, por outro, sua concepção é abrigada, em todas estas reflexões, dentro de uma relação indissociável com um conceito não menos complexo, o conceito de *tempo* (semelhantemente indefinível). Apesar de ser, como explica Norbert Elias (1998), um produto da cultura humana, o tempo não apenas naturalizou-se como também condiciona e traz a lume novas expressões sociais e subjetividades. O tempo, como uma construção da linguagem (FIORIN, 2011) em que a noção de passado e futuro estrutura-se em vistas do que se compreende como presente, exprime as multiformes e conflitantes redes ideológicas de determinado tempo e agrupamento social. Assim, em cada cultura e época vê-se determinada compreensão axiológica do tempo, pois “[...] tanto na vida como na arte, o tempo se organiza mediante convenções [...]” (MACHADO, 2010, p. 211). Isso se exemplifica nesta sociedade pós-industrial, cujo primado da técnica, expresso na materialidade célere dos ponteiros digitais dos relógios, estabelece sociedades autômatas centradas na produção e relações calcadas na individualidade.

Um fato irrevogável é a irremediável relação entre o humano e o tempo. Tal crise já era expressa, por exemplo, na sociedade hebraica. As palavras do rei Salomão, presentes no livro de Eclesiastes (3:11), a evidenciam: “Tudo fez Deus formoso no seu devido tempo; também pôs a eternidade no coração do homem, sem que este possa descobrir as obras que Deus fez desde o princípio até o fim” (BÍBLIA, 2006, p. 708). De alguma forma, a subjetividade humana se articula e se constitui na tensa região fronteiriça que de um lado abriga a consciência da finitude e de outro o anseio por permanência.

O tempo constitui-se, portanto, como elemento profundamente presente e formativo da humanidade. A arte como esfera discursiva que potencializa as manifestações de sentido

⁴ Para Nicola Abbagnano, o devir conceitua-se, precipuamente, como: “Uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada. Esse é o conceito de Aristóteles e Hegel [...]” (2007, p. 268). É possível acessar uma síntese panorâmica sobre o conceito e contatar outras fontes em: Disponível em: < <https://filosofia geral.wikispaces.com/DEVIR> >. Acesso em: 03 mar. 2017.

(BAKHTIN, 2010) também tratou não de emitir uma conciliação entre tempo e finitude na vida humana, mas expressou tal crise de maneira vária e profunda em diversos momentos da história. Portanto, o que geralmente na vida se configura em uma crise de finitude perturbadora, transforma-se, na esfera artística, em uma finitude criativo-constitutiva. É o que veremos adiante, especificamente na obra de Cecília Meireles, em que a manifestação de uma consciência em crise, urdida na transitoriedade, tece o tempo em devir como uma plataforma do processo criativo.

TEORIA DIALÓGICA E CRONOTOPO

Sem a arte não haveria estados de alma como esse que a poesia expressa: “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu” (MEIRELES, 2001a, p. 560), alegoria que possibilita o transbordamento da imaginação, continuada no tempo, através da palavra poética, que torna-se perene às gerações vindouras. Tais possibilidades artístico-imaginativas, todavia, são indissociáveis da realidade. A problemática da passagem da vida, por exemplo, que o homem conhece por experiência empírica, é comum e instaura um modo particular de vivenciar a realidade, bem como de expressá-la artisticamente. Imagens e alegorias, presentes na natureza, como o jorrar d’água que nunca regressa, sempre contínua a fluir, levantam um questionamento acerca de quem somos e do que pretendemos aqui, já que estamos inseridos no tempo.

Semelhante força há na criação literária, em que o devir possibilita a construção da obra, e o presente instaura, desse modo, o futuro. Objetos artísticos e eventos da natureza possuem a vivificante substância do tempo: a diferença é que os objetos artísticos, ao mesmo tempo que são conduzidos pelo fluxo de cronos, permanecem nesse fluxo por todos os séculos fazendo dessa dinâmica cronotópica entre os tempos seu modo de ser e de operar os sentidos. A natureza também opera com a temporalidade, mas de modo singular, pois a cada nova estação vê-se a mudança irreversível no âmago dela – o galho seco da árvore tem folhas novas agora, que são únicas e

diferentes daquelas que haviam caído no chão. A arte permanece no devir; no devir a natureza se transforma.

É nessa imbricada relação entre tempo, devir e morte que encontramos um ponto nodal e, ao mesmo tempo, motor da vida e obra de Cecília Meireles. O devir do tempo, ponte entre passado e futuro que se realiza no presente, é um vetor constante da prática literária da poeta carioca. Seja em elementos filosóficos que inspiram sua escrita – como a permanente relação com a morte e a consciência da transitoriedade humana – ou em elementos composicionais e temáticos como o saudosismo e objetos naturais (como folha, nuvem, mar, vento etc) que indicam a efemeridade da vida.

Esse cenário justificou e conduziu a pretensão de nosso texto, a saber: refletir/problematizar a relação entre tempo, transitoriedade e devir como força motriz no processo criativo de Cecília Meireles a partir do conceito de cronotopo. De tal modo que, por meio de excertos cecilianos, pretendemos identificar a relação tempo-espaço presente em sua arte literária. E também demonstrar como a dinâmica cronotópica se realiza em seu fazer artístico, congregando, em seu espaço poético, múltiplas temporalidades. O que ponderamos ser a realidade de um tempo em devir como plataforma do processo criativo da escritora de *Viagem* e *Vaga Música*.

Frente a uma obra vária e densa como a da poeta, é necessário um instrumental teórico semelhantemente diverso para constatar, ordenada e sinteticamente, a presença do tempo na poesia e a dinâmica da poesia no tempo. A variedade de referencial teórico presente na caminhada analítica será conduzida, todavia, pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin e do Círculo, de maneira especial pelo conceito de Cronotopia, qual seja, em síntese, a confluência de temporalidades no espaço, a influência recíproca do espaço com o tempo, o tempo-espaço como herança do grande tempo dialógico (BAKHTIN, 2010; 2012).

POESIA NO TEMPO

Para Barthes (1987) o material artístico deve ser *desfuncional*, pois não se configura como um objeto que possui uma serventia

específica no interior das relações sociais. Nessa aparente contradição resguarda-se a ideia de que para cumprir seu propósito de fruição o produto da arte não deve ter uma função específica e, por isso, limitante; mas possuir todas ou múltiplas funções, a fim de assegurar a polissemia tão característica dele. Por isso, também, como explicita Bakhtin (2010), todo acabamento da produção estética é, na verdade, um inacabamento. O leitor, também inacabado, atua como um intérprete dialógico do discurso literário (AMORIM, 2010; MACHADO, 2010). Visto que “Não posso viver do meu próprio acabamento [...] para viver preciso ser inacabado, aberto para mim [...] em [...] momentos essenciais –, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim [...] não coincidir com a minha existência presente” (BAKHTIN, 2010, p. 11).

O devir que se concretiza na obra artística pode ser encontrado nesta especificação da própria linguagem que nela se constitui: a palavra lançada no espaço-tempo expressa as marcas inelutáveis dos eventos que insuflaram a visão do criador; inacabamento que será (in)acabado pela multiplicidade de leituras que serão feitas pelo espectador. Uma poesia jamais será o espectro que vaga no tempo. Quem amortalha os seres humanos, os elementos da natureza como a noite ou a aurora, não pode amortalar o *Paraíso Perdido* de John Milton ou *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, justamente porque tais referências do produto estético pairam na face do tempo, sendo parte integrante, espelhando o passado, o presente, o futuro, como a natureza que tem o privilégio de carregar o instante e o eterno em cada mínimo pedaço de si mesma.

Nesse sentido, o conceito de tempo não apenas esteve presente nas expressões artísticas como também foi (re)inventivamente exercitado. Das pinturas rupestres às manifestações de arte contemporânea, o tempo tem permeado os processos de criação. Sobre a dialogicidade da narrativa, Machado (1998, p. 33) afirma que: “O *tempo* na teoria do dialogismo não é um constituinte estrutural da narrativa, pelo contrário, a narrativa e, conseqüentemente, os gêneros, são instâncias estéticas de representação do tempo” (grifos do autor). Assim a autora explica que:

O tempo, para Bakhtin, é pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer, no espaço. Eis a síntese teórica que orientou sua abordagem da narrativa como modelo artístico de temporalidades. (MACHADO, 1998, p. 35).

A poesia como gênero presente na esfera do discurso literário configura-se, assim, como uma instância singular de representação dos tempos. Eis aqui a evidente relação entre espaço-tempo sempre presente na teoria dialógica, em especial no conceito bakhtiniano de cronotopo “[...] uma forma de entender o tempo como uma dimensão do espaço.” (MACHADO, 1998, p. 36). Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (2002, p. 211) alega que na relação cronotópica do processo artístico, o tempo:

[...] comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Vê-se aqui a *espiralada rede dialógica* (PONZIO, 2012) proposta por Bakhtin como a força nuclear da linguagem verbal. Uma vez que, como se vê muitas vezes na teoria dialógica, cada enunciado é um ponto nodal na cadeia contínua da comunicação humana (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2010; BAKHTIN, 2010). Cada atividade discursiva, por sua vez, do sussurro ao pé do ouvido aos tratados científicos, caracteriza-se como um simulacro onde “[...] as contradições da atualidade [...] revelam na atualidade a heterogeneidade temporal – os remanescentes e embriões do passado, as tendências do futuro.” (BAKHTIN, 2010, p. 227). Assim, modifica-se a compreensão mecânica e monológica do tempo herdada da modernidade por uma compreensão onde o tempo, ao invés de um

contínuo sequencial, é um contínuo de simultaneidades. Em uma releitura bakhtiniana, “o tempo é simultaneidades” (MACHADO, 1998, p. 34) (sic).

É possível vislumbrar, a partir de uma concepção dialógica do tempo no fazer literário, como também da forma em que a temática do tempo foi abordada pela literatura, uma compreensão mais integral e dialógica de sua natureza e realidade. Talvez isso ocorra em função da liberdade presente na esfera artística, onde a criação é condição e não possibilidade. De fato, “[...] tanto a experiência como a criação são manifestações marcadas pela temporalidade” (MACHADO, 1998, p. 33), de maneira que, sob um olhar bakhtiniano, o fenômeno da arte, “[...] não existe sem dois elementos: **a liberdade e o tempo em devir** — o tempo aberto a simultaneidades. Somente assim a verdade que ela exprime pode ser focalizada em seu caráter polifônico” (MACHADO, 1998, p. 46, grifos nossos).

Com a abertura que o princípio dialógico nos oferta, é possível reler as assertivas acima não apenas destinadas ao texto narrativo, que era o caso de Bakhtin em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévsky* (2008), mas também a quaisquer manifestações artísticas. Assim, vemos a obra de Cecília erigida na indelével liberdade e instaurada na perene mudança de inacabamentos. A constatação desses dois predicados em sua obra poética conduz-nos ao cerne dessa reflexão: problematizar o processo criativo da poetisa como centrado em um pleno tempo em devir inserido na rede dialógica do grande tempo dos sentidos.

A arte é um projeto inacabado no grande tempo, que permeia as experiências mais duradouras do sujeito e da humanidade. Presa ao recorte histórico, ela frutifica-se na materialidade do tempo em devir, pois é no devir que a arte permanece e sobrepõe as camadas do tempo. No espaço poético, a temporalidade humana, sua transitoriedade e sua finitude, é dirimida com a linguagem que dialoga com o simultâneo temporal, ou seja, com as épocas passadas e com as épocas vindouras. Assim, nesse espaço, diferentemente dos demais espaços semióticos, o tempo segue sua trilha noutra compasso: no compasso da vivência humana, das expressões táteis que a palavra elabora.

É o caso da poesia de Cecília Meireles (1901-1964), primeira voz feminina de expressão na literatura brasileira. Ao lado de poetas da estatura de Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes, compõe a 2ª geração modernista. De *Espectros* (1919) a *Escolha seu sonho* (1964), a poeta publicou mais de 50 obras que apresentam um estilo singular (cf. LÔBO, 2010). Reconhecida como, paradoxalmente, uma autora com estilo clássico entre as vanguardas modernistas, com carreira acadêmica produtiva, além da docência, visitou regiões diversas como a do jornalismo, a pintura e a tradução. A retórica e articulação entre imanência e transcendência típicas dos simbolistas são predicados comuns em todo seu percurso literário. Típicos também, como aqui já fora anunciado, são os elementos temporais em sua poesia (cf. COELHO, 2014).

O paradoxo entre eternidade e finitude e a crise da transitoriedade humana são vistos em versos como o de *Eternidade inútil* “Até morrer estarei enamorada/ de coisas impossíveis:/ tudo que invento, apenas,/ e dura menos que eu,/ que chega e passa./ Não chorarei minha triste brevidade” (MEIRELES, 2001b, p. 1631) ou o assentimento dos limites da vida e das relações como em *Marcha*: “Como tudo sempre acaba,/ oxalá seja bem cedo!/ A esperança que falava/ tem lábios brancos de medo./ O horizonte corta a vida/ isento de tudo, isento.../ Não há lágrima nem grito:/ apenas consentimento.” (MEIRELES, 2001a, p. 298). Tais paradoxos, como veremos detidamente na próxima seção, diluem-se em toda sua vasta obra. Seja na fortuna filosófica e na maneira de ver a vida que davam insumo ao seu labor artístico, seja nas especificidades estéticas presentes em sua profunda e refinada poesia, identifica-se um sangrar sem estanque. Uma velada consciência aterrorizante da cruenta realidade expressa, por exemplo, em *Canção*:

Eu te esperei todos os séculos
sem desespero e sem desgosto,
e morri de infinitas mortes
guardando sempre o mesmo rosto.
(MEIRELES, 2001a, p. 243).

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Esse sangue a jorrar intermitentemente, entretanto, aponta não apenas para um referencial estético consciente da provisoriedade e indefinição da vida e da morte, mas, em especial, para a própria biografia da poetisa, uma vez que a orfandade de pai e mãe na tenra infância e o suicídio do esposo em 1935, após 13 anos de casamento, consistiram em marcos biográficos de sua proximidade perene com a morte. Note a cortante dor enunciada em carta endereçada a amigos portugueses logo após a morte do marido:

Posso eu viver muito tempo (tudo acontece); pode a minha existência tomar os mais inesperados rumos (sei lá) - mas esta noção de inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra [...] Mas pairava sobre essa renúncia um grande sentimento do universal, divinamente aceite. Queria que fosse sempre assim, até o fim. Até o fim natural. Nem o meu heroísmo serviu para nada. Então, para quê viver? (MEIRELES, 1936 apud SARAIVA, 1998, p. 57).⁵

A abrupta estreiteza com a morte alegorizou a vida como intervalo. A consciência de sua transitoriedade (e da finitude de seus pares) exteriorizou-se como forma de autoexplicação e de confissão para o mundo (cf. RÓNAI, s/d). Imersa e à deriva nesta atmosfera de incompletude e incertezas, a poética ceciliana é exercida, sob uma leitura bakhtiniana, como responsivamente dialógica. Cada verso é uma resposta no grande tempo artístico, tal qual cada enunciado é um elo no tecido comunicativo da linguagem nos tempos (cf. BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2010). Respostas tão incompletas como a atmosfera que as circunda. Esse inacabamento inerente à obra de Cecília é sensivelmente conceituado por Mikhail Bakhtin, constituindo-se como elemento fulcral do enunciado concreto, a unidade fundante da linguagem e do diálogo, uma vez que se aquilo que significa é uma resposta, todo enunciado/verso/resposta é incompleto, inacabado. Partícipes do grande diálogo dos tempos, elos

⁵ Carta de Cecília Meireles, endereçada a amigos portugueses, aproximadamente 2 meses após o suicídio de seu esposo Fernando Correia Dias.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

que inacabados se completam. Em *Despedida*, esse tom dialógico-responsivo e confessional é notadamente poetizado:

Viajo sozinha com o meu coração.
Não ando perdida, mas desencontrada.
Levo o meu rumo na minha mão.

A memória voou da minha frente.
Voou meu amor, minha imaginação...
Talvez eu morra antes do horizonte.
Memória, amor e o resto onde estarão?

Deixo aqui meu corpo, entre o sol e a terra.
(Beijo-te, corpo meu, todo desilusão !
Estandarte triste de uma estranha guerra ...)

Quero solidão. (MEIRELES, 2001a, p. 430-431).

Essa concepção serenamente decadente da existência pode ter sido forjada desde a meninice, na convivência com dois elementos primordiais: “[...] minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: **silêncio e solidão.**” (MEIRELES, 1994, p. 81-82, grifos nossos). Essas regiões, desavisadamente mortificantes e improdutivas, construíram uma “[...] área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde **os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo**, e as bonecas o jogo do seu olhar.” (MEIRELES, 1994, p. 81-82, grifos nossos). Estes espaços de intervalo, o silêncio e a solidão, tornaram Cecília sensivelmente propensa a visitar aquilo que só a familiaridade (e estranhamento) consigo mesma poderiam ofertar: uma poesia sobre a vida em passagem, uma poética do instante em devir, como veremos.

TEMPO NA POESIA

O tempo, como visto, perpassa, bem como é perpassado pela arte e suas expressões. Os textos elencados nesta seção demonstram a presença do tempo na poética de Cecília e a marca da poeta deixada

no tempo da arte literária. A validade que a poesia traz ao coração da humanidade é fluxo constante em pleno devir. Para Bakhtin (2010, p. 363): "[...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si [...] os séculos passados" já que, “**Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele.**” (BAKHTIN, 2010, p. 363, grifos nossos). Dessa maneira, em versos musicais, fluídos, ritmados, assim como o tempo, Cecília marca sua presença no grande tempo exprimindo a efemeridade da condição humana, da natureza e da vida.

O movimento compassado, que sugere dinamicidade, é marca das redondilhas cecilianas. O tempo não é somente conteúdo, mas também composição estrutural da própria criação literária na obra da poetisa. Tais elementos estéticos ajudam a construir, em seu espaço, temporalidades de sentido, uma *fluência cronotópica*, tradução do grande tempo que liga, por meio da ponte da arte literária, temporalidades variadas. Os versos curtos possuem a regularidade do instante que flui e passa... Isso ocorre porque o ritmo trabalhado na poesia é marcado pelas figuras de linguagem – assonância e aliteração – possibilitando uma voz musical. Sabe-se que o compasso e a música têm o pulso temporal, o que é perene, dando a sugestão de aceleração ou desaceleração da composição. Portanto, quando Cecília escreve os versos, observa-se um ritmo condensado, cuja ordem rítmica é semelhante ao pulsar do tempo, que causa a sensação mágica de música tocada para amenizar a passagem das horas. É o caso de *Cantiguinha* e *Retrato*: “Meus olhos eram mesmo água,/ - Te juro- / Mexendo um brilho vidrado,/ Verde-claro, verde-escuro” (MEIRELES, 2001a p. 251) ou então “Eu não tinha este rosto de hoje/assim calmo, assim triste, assim magro/Nem estes olhos tão vazios/Nem o lábio amargo” (MEIRELES, 2001a, p. 232); as rimas, os versos curtos e longos, de 7, 6 e 5 sílabas, embalam as emoções do sujeito lírico. É o que se materializa em *Desejo de Regresso*:

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

Porque há doçura e beleza
na amargura atravessada,
e eu quero a memória acesa
depois da angústia apagada.
Com que afeição me remiro! (MEIRELES, 2001a, p. 472).

Cecília demonstra uma preocupação com a transitoriedade da vida: como Goethe, ela sabe que a construção artística é forjada no tempo cuja faísca demonstra que arte e vida são indissociáveis (cf. BAKHTIN, 2010). O campo da comunicação imediata (vida) se reconstitui no campo das relações culturais (arte ou quaisquer outras manifestações humanas): desse imbricamento surge o produto estético, que se desenvolve da simultaneidade dos tempos. O fazer poético é explicado pelo sujeito lírico que se expressa na poesia – e assim situa-se no espaço, colhe a inspiração nos pequenos instantes, como é possível identificar no poema abaixo:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada. (MEIRELES, 2001a, p. 227).

Tal reflexão é também exercida noutros poemas, como se verá adiante:

Aceitação

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus
passos.

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto
o sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas
do mar,
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de
cantar. (MEIRELES, 2001a, p. 241).

A consagração da vida como acontecimento é também a consagração da arte, sem dúvida porque a arte está no acontecimento: “Eu canto porque o instante existe” ou “Desenrolei de dentro do tempo a minha canção”, absolutamente calcada na durabilidade dessa fagulha misteriosa do tempo. E no devir, como foi dito mais acima, ela permanece: o instante é peculiar. No processo de criação essa pequena fagulha remete ao Grande Tempo – o instante é maior que os anos, pois é dele que emerge o material estético. Mesmo a vida estando completa, o sujeito lírico ousa cantar, desafiando as leis da inércia e do cotidiano. Nenhuma prisão o fará escravo, porque o que importa não são as coisas que o prendem ao mundo: “Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar, nem tu”.

Agora, a poeta aceita a sua condição e o seu destino. Aqui o instante é, por excelência, a morada dos sentidos, em especial da poesia.

A transitoriedade da vida condiciona o sujeito lírico a cantar para que perpetue o som na eternidade: “Não sei, não sei. Não sei se fico/Ou passo”. E encerra mostrando que, embora a materialidade humana será extinta, pois essa é a única certeza, a poesia sobreviverá no tempo, para as existências vindouras: “Sei que canto. E a canção é tudo./Tem sangue eterno a asa ritmada./É um dia sei que estarei mudo:/- Mais nada”. A completude que o faz crer na arte é naturalmente pelo estreitamento de laços que há entre o poeta e o mundo. O sentido está na criação - “[...] não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar”. Vida e arte se coadunam e são matérias e substâncias do tempo: o devir da arte, primordialmente, se abastece do momento fugaz que está em nossas mãos, também da necessidade que o artista possui em expressar-se:

A experiência do tempo como simultaneidades se tornou fundamental para desfazer algumas posições consagradas como a noção de tempo absoluto, questionada pela relatividade, e a de tempo cronológico, dominante na representação artística. Para Bakhtin, o ordenamento cronológico não faz sentido nem dentro nem fora da narrativa. Por conseguinte, tanto na vida como na arte, o tempo se organiza mediante convenções que não se restringem a definir o movimento e o arranjo de situações vivenciais. Existe uma dimensão mais abrangente por onde temporalidades são construídas tensionando momentos do fluxo ininterrupto. (MACHADO, 2010, p. 211).

A poeta do instante não tem tempo, e de seu tempo fugaz conclama com sua serena e funda melancolia: Eis o que temos: instantes em tempo! A provisoriedade erige seu poder em cada instante. E se deles, os instantes, são feitos a vida, é ele, o instante, o arquiteto de sua poética. O instante como um *presente* vivo e material é o condutor dialógico entre os tempos. No instante vê-se o Cronotopo como um regente de temporalidades. É no e pelo presente (dialógico), espaço ético e responsabilmente ocupado pelo sujeito,

que o plano estético-semiótico se realiza. A poética do instante é correlacionada ao processo de criação. Em testemunho pronunciado em uma Conferência, Cecília diz que:

Muitas vezes me perguntei porque não teria existido um escritor (...) que pudesse por escrito essa grandiosa e comovente história. Mas há duzentos anos de distância pode-se entender por que isso não aconteceu, (...) se levarmos em conta o traumatismo provocado por um episódio desses, em tempos de duros castigos, severas perseguições, lutas sangrentas pela transformação do mundo, em grande parte estruturada por instituições secretas, de invioláveis arquivos. (...) muitas vezes **me perguntei se devia obedecer a esse apelo dos meus fantasmas, e tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém, com a mesma, ou talvez maior, intensidade.** Sem sombra de pessimismo, posso, no entanto, confirmar por experiência a verdade de que **somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos.** No decorrer das minhas incertezas e dos meus escrúpulos em aproximar-me de tema tão grave, os fantasmas começaram a repetir suas próprias palavras de outrora: **as palavras registradas no depoimento do processo, ou na memória tradicional, vinham muitas vezes e inesperadamente, já metrificadas.** (MEIRELES, 1989, p. 22-23, grifos nossos).⁶

Nota-se aqui a legitimidade da assertiva bakhtiniana de que no grande tempo das relações dialógico-enunciativo-discursivas “[...] não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 410). O compromisso de Cecília com o passado é um compromisso com a natureza última do sentido, a responsividade, compreendida dessa forma na mesma esteira de

⁶ Conferência *Como Escrevi o Romancero da Inconfidência* pronunciada em abril de 1955 na cidade de Ouro Preto durante o I Festival de Ouro Preto. Presente na parte introdutória do *Romancero da Inconfidência* (1989).

Bakhtin e do Círculo, “[...] chamo sentido a respostas [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 381), uma vez que o que não responde não tem sentido e, portanto, inexistente. Essa rede de enunciados inacabados (a fim de não se acabar) denota a compreensão do tempo em devir presente na poética de Cecília. A poeta estende sua marca artística no mundo por meio de sua transitoriedade em respostas às transitoriedades alheias, manifestas por elementos da natureza e da realidade. Em sua última entrevista, concedida ao jornalista Pedro Bloch em 1964, a poeta aponta a valoração para a redescoberta e reinvenção:

Se eu inventei palavras? Não. Isto nunca me preocupou. No inventar há uma certa dose de vaidade. “Inventei. É meu”. 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! (MEIRELES apud BLOCH, 1989, p. 33).

Por isso, a dimensão do tempo não é medida pela durabilidade que ocorre na experiência humana. Talvez assim seja no cotidiano avassalador em que a quantidade vale bem mais que a qualidade. Na poesia o tempo se redimensiona, pois um fragmento de vida é concentrado de tal modo nas palavras, que o pequeno tempo vivido atinge o horizonte da eternidade. “[...] a vida não é um fenômeno acabado, mas um processo que não cabe nos limites das leis causais. Consequentemente, nem a organização do tempo, nem sua representação literária pode estar de acordo com a lei da causalidade” (MACHADO, 1998, p. 35). Como diria Cecília “[...] a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.” (MEIRELES, 2001a, p. 411)

A contingência de aspirar o sopro das estações, ou a mudança irreversível que se sente no âmago e no corpo de cada elemento vivo pode ser matéria da verdadeira arte. Uma arte que não retrata, mas estrutura-se no minúsculo e na infinitude da temporalidade. Assim é cada minuto, que determina causas profundas no seio da natureza, igualmente no homem. Em dissonância com determinismo mecânico e orgânico, o homem, como ser de cultura (entre o abismo da imanência e da transcendência), pratica sua dialogicidade e consciência

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

da vida e da morte por meio da reflexão acerca da realidade. Os versos de *O Aeronauta Oito* e *Metal Rosicler 36* transcrevem elementos destas crises humanas:

Por adeuses, por suspiros,
no território dos mitos,
fica a memória
mirando a forma ilusória
dos precipícios
da humana e mortal história.
E agora podeis tratar-me
como quiserdes – que é tarde,
que a minha vida,
de chegada e de partida,
volta ao rodízio dos ares,
sem despedida.
Por mais que seja querida,
há menos felicidade
na volta, do que na ida. (MEIRELES, 2001a, p. 736).

E marchamos sobre o horizonte:
cinzas no oriente e no ocidente;
e nem chegada nem retorno
para a imensa turba inconsciente.
A vida apenas à nossa alma
brada este aviso imenso e urgente?
Sonhamos ser. Mas aí, que somos,
entre esta alucinada gente? (MEIRELES, 2001b, p. 1243).

Essa fluidez que carrega consigo as temporalidades de um tempo impreciso e irregular destoa da concepção e prática do tempo de nossa sociedade pós-industrial; os instrumentos medem a fugacidade da hora, como que lembrando que a vida é passageira. Se há um longo processo sofrido pelo sujeito para desenvolver e naturalizar essa norma temporal de calendários e relógios, o espaço de criação literária é uma espécie de (des)construção subversiva do próprio jogo dessa realidade, visto como toda ordem e estruturação da subjetividade é recíproca à maneira pela qual cada corpo social

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

concebe e estrutura seu tempo (cf. ELIAS, 1998). Para além do regime artístico, a criação poética fora, para Cecília, fuga, refúgio e fomento, porquanto, na criação literária, as crises oriundas da transitoriedade, do devir, encontram substância para sentimentos, síntese e criação. A transformação humana se assemelha à transformação ocorrida na natureza. Desse modo, em Cecília Meireles o tempo é sentido de forma palpável, atravessando as intimidades e as exterioridades do ser:

Lua Adversa
Tenho fases, como a lua.
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...
(MEIRELES, 2001, p. 413-414).

A correspondência amorosa, como atividade humana essencial, é permeada pelo secreto calendário. O ser humano é um animal solitário, mas é também um animal de companhia: “Tenho fases de ser tua,/Tenho outras de ser sozinha”. Essa visão ampla da relação amorosa, perpassada pelo tempo, convoca à reflexão de que

nada é unilateral na existência. Assim como a lua, o sujeito lírico é composto de fases, que demarca cada época e sua perspectiva acerca dos sentimentos e de si.

A cultura do olhar, cuja vivência atinge os espaços por onde Goethe havia passado, conforme analisa Bakhtin (2010), direciona a poeta brasileira, sobretudo porque a natureza é contemplada e vista de forma enriquecida pelos olhos do sujeito lírico. Assim como Goethe, a contemplação em Cecília parece colher do tempo, assim também do espaço, uma segunda natureza: a natureza da utopia, que reconhece o caminho dos seres, dos astros e da vida: “Tenho fases como a lua/Fases de andar escondida/Fases de vir para a rua” ou então “Anda o sol pelas campinas/E passeia a mão dourada” (MEIRELES, 2001a, p. 411). Enriquecida de sensações, Cecília expressa a maga fantasia que existe além desse invólucro de realidades tangíveis. Essa relação alegórica com a natureza é notada em toda sua poesia. A poeta presentifica a natureza com a subversiva consciência do tempo, de seu transcorrer e da provisoriedade humana. Versos como “O mar e a neblina/ que um morto navega/ são muito mais fáceis/ que, aos vivos, a terra.” (2001a, p. 656); “A sorte da pedra é tornar-se areia” (2001a, p. 672); “Sou entre flor e nuvem, estrela e mar” (2001a, p. 543) e “Nós somos um tênue pólen dos mundos” (2001a, p. 544) assinalam a reflexão acima.

Como se observa no transcorrer evolutivo das práticas humanas, o desenvolvimento da sociedade permitiu que os povos criassem instrumentos para medir a sua experiência com o tempo. Por isso, nas sociedades desenvolvidas, a relação com o escoar das horas é mais palpável (ELIAS, 1998). No entanto, Cecília se orienta das fases da Lua para conceber a sua visão de solidão e companhia, de ausência e presença, de tristeza e alegria. E todas essas confrontações ocorrem efetivamente por conta da mudança que o sujeito lírico percebe na natureza e em si mesmo. Pela cultura do olhar, natureza e ser humano são confrontados e percebidos numa unidade cósmica:

Dentre os instrumentos mais antigos de medição do tempo figuravam os movimentos do Sol, da Lua e das estrelas. Hoje dispomos de uma representação muito clara desses movimentos, de suas ligações e suas regularidades. Mas

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

nossos ancestrais distantes ainda não estavam em condições de relacionar os múltiplos movimentos dos corpos celestes numa representação unitária relativamente integrada. Achavam-se diante de uma multiplicidade de acontecimentos individuais, que eram ou desprovidos de ligações claras, ou vinculados por relações imaginárias muito instáveis. Ora, sem um padrão de medida fixo para avaliar a duração dos acontecimentos, não havia como possuir um conceito de tempo semelhante ao nosso. Além disso, nossos ancestrais pensavam e se comunicavam utilizando conceitos "mais concretos", como diríamos hoje, do que os nossos. (ELIAS, 1998, p. 35).

O que Cecília ressignifica é essa ancestralidade, que encontrava no movimento dos astros a sua orientação no caos. O tempo, assim, era medido para que reconhecessem suas ações, como interligado com o mundo. A mundividência da obra ceciliana responde às questões fundamentais relativas ao tempo, tais como instante e eternidade, vida e morte, passado, presente e devir. Vejamos um último exemplo da relação de vida e morte, uma das marcas características da sua obra:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- em que espelho ficou perdida
a minha face? (MEIRELES, 2001a, p. 232).

O retrato que se vê do sujeito lírico representa, concomitantemente, passado e presente, o que já viveu e o que se está vivendo ao deparar consigo diante do espelho. A imagem, que outrora era viçosa, possui uma cor inóspita, cinzenta, beirando a morte. No poema, percebe-se, nas linhas segundas de cada estrofe, que o tempo ressoa como um tique-taque do relógio, ecoando para a morte - “assim calmo, assim triste, assim magro”, “tão paradas e frias e mortas”, “tão simples, tão certa, tão fácil” - mostrando, aliás, uma imagem degradante do corpo e da condição humana. O tempo em sucessão causa o mal-estar profundo no sujeito lírico porque evidencia uma atmosfera perecível, a cada pulsar do relógio.

E, para ver uma transformação exteriormente, a imagem é vista no espelho, o qual reflete as rugas, a fragilidade, a angústia no rosto de quem sofre com a vinda da morte. É um retrato da crueza que o tempo provoca nos seres, pois tudo é perecível. O devir da arte é marca dos metapoemas em Cecília; outra marca é o devir como extinção do sopro de vida. Como dito acima, quem amortalha o ser humano, as auroras e as noites, não pode amortilhar a obra de arte, justamente porque esta nasce da fagulha do tempo, do instante e permanece no devir, como criação de sentidos que responde a questões primordiais.

A cultura do olhar promove uma indagação sobre a finitude da humanidade, já que todos estão fadados ao fim. As marcas do tempo podem ser vistas no corpo do sujeito lírico, pois, segundo Bakhtin (2010, p. 245):

Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho – **leva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha sua forma e o seu sentido.** Por isso tudo é intensivo no mundo de Goethe: nele não há lugares mortos, imóveis, paralisados, não existe fundo imutável, não existe decoração nem ambiente que não participe da ação e da formação (nos acontecimentos). (grifos nossos).

O filósofo russo reflete sobre a obra de Goethe como fonte cabal para o enriquecimento da cultura do olhar, que perscruta a

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

natureza e descobre as marcas do tempo no espaço. Pode-se afirmar que em Cecília é exercida tal ação, pois o tempo é redimensionado e percebido como substância que constitui a existência. Ver a si mesmo e perceber como isso está calcado no corpo e no instantâneo fragmento de convivências torna-se material artístico, que emerge do tempo e continua no devir. A poesia não exaure suas forças no tempo ou desbota-se como a flor: ela é a semente da esperança, projeto que não pode ser interrompido pelo fluxo da morte, nem pelo regozijo do cotidiano; ela paira acima (no, dentro e além) do tempo e se frutifica para toda a humanidade no véu infinito dos séculos.

Evidencia-se aqui, uma vez mais, que sua consciência poética em relação à transitoriedade, envelhecimento e morte é uma consciência não monológica, mas recíproca e endereçada à humanidade. Nesta solidão confessional vê-se uma subjetividade dialógica que estrutura sua identidade no jogo interacional com a alteridade. O poema *Diálogo* suscita tais questões:

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuado através de séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazes de tão longe em tua voz.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram.

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas com uma voz que não se
importa...

E um mar de estrêlas se balança entre o meu pensamento e
o teu.

Mas um mar sem viagens. (MEIRELES, 2001a, p. 268).

Nestes diálogos de sentidos, entre espaços e temporalidades, metades e todos se subvertem e reconstituem-se. Essa dinâmica pendular e mútua entre o sujeito e seu outrem, tão típica do cronotopo

e da dialogia, se realiza no instante criador e na incompletude do diálogo, num tempo-espaço em devir.

CONCLUSÃO

No “grande espelho do tempo” (MEIRELES, 2001a, p. 825) “[...] minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (BAKHTIN, 2010, p. 96). Essa concepção de subjetividade povoada, de constituição da singularidade na relação com o alteritário só é possível pelo princípio do dialogismo. Este possui uma porta: a porta dos cronotopos. Essa fenda aberta entre os tempos é que oportuniza, por exemplo, o encontro entre a estética literária de Cecília Meireles e da teoria dialógica de Bakhtin e do Círculo.

A partir da luneta dialógica, com as lentes da cronotopia, foi possível identificar que a poética de Cecília em perene regime de urgência fora sempre calcada na consciência da finitude: “[...] a noção ou o sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade.” (MEIRELES, 1994, p. 81). Essa consciência, como um presente pleno de passados e futuros, indicou uma poética erigida sob a plataforma do devir, uma poesia realizada no tempo em devir. A poeta se constitui na fronteira e improvável região de paradoxos (morte e vida, passado e presente, transcendência e imanência etc.) como fonte e identidade do fazer poético. Como vimos, tais características na estética ceciliana podem ser resultantes não apenas de influências estilísticas como a do simbolismo, mas também de sua estreita relação com a morte durante a vida.

Seus escritos poéticos, tão confessionais e inquiridores, fendas de cronotopia para o grande tempo dialógico, apontam para inquietações eminentemente humanas, mais que isso, conduz-nos a seu entrelugar e morada permanente: o tempo em devir. “Minha vigília/ é anfiteatro/ que toda a vida/ cerca, de frente./ **Não há passado/ nem há futuro./ Tudo que abarco/ se faz presente.**” (MEIRELES, 2001a, p. 467, grifos nossos). A busca desenfreada pelo sentido da vida está na própria criação poética, já que a autora redime-se pela finitude cantando as experiências de ser e se estar no mundo.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

A mensagem de Cecília não aponta uma negatividade pulsante sobre o tempo: ela perscruta além, pois admite que existe uma alegria soberana em viver, em criar, fazendo com que a obra de arte permaneça no devir, como fagulha dum tempo remoto. O sentimento da morte causa a sensação de que tudo se esvai para o esquecimento.

Mas, na criação artística, assim como na natureza que se renova a cada nova estação, subsiste algo de sublime, ou melhor, de eterno. Uma eternidade que valoriza o ato de criação e instaura uma aprendizagem sobre o devir. As palavras de Cecília eclodem no tempo para regenerar os instantes que foram amortalhados pelo cotidiano monótono, de modo que vencem a finitude, progredindo como uma esperança vindoura. É o que se compreende ao se deparar com as suas poesias.

Ao leitor de Cecília impõe-se, dessa maneira, um sereno e consciente diálogo face a face com sua intrínseca transitoriedade, um convite visceral e sem regresso:

Mensagem a um desconhecido

Teu bom pensamento longínquo me emociona.
Tu, que apenas me leste,
acreditaste em mim, e me entendeste profundamente.
Isso me consola dos que me viram,
a quem mostrei toda a minha alma,
e continuaram ignorantes de tudo que sou,
como se nunca me tivessem encontrado.
(MEIRELES, 2001b, p. 1742).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. *In*: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin: Outros Conceitos-chave**. São Paulo-SP: Contexto, 2010, p. 95-114.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008[1963].

_____. **Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance**. São Paulo: Unesp/Hucitec, (1975) 2002.

_____.; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, R. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BÍBLIA. **Bíblia de Estudo Almeida**. Almeida Revista e Atualizada. 2ªed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. 1728p.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *In*: _____. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira: entrevistas**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989, p. 31-36.

COELHO, V. O tempo e a poesia em Juana de Ibarbourou e Cecília Meireles Valéria Soares. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, 2º sem. 2014. p. 165-182.

ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar Ed., 1998.

FIORIN, J. L. A enunciação (3) a categoria de tempo. **TV Cultural Digital**. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z6HUcpg8NoQ>> Acesso em: 20 fev. 2017.

LÔBO, Yolanda. **Cecília Meireles**. Recife-PE: Editora Massangana, 2010.

MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Vol. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 203- 234.

_____. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. **Intinerários** – Revista de Literatura (Unesp-Araraquara). N° 12. 1998, p. 33-46.

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

_____. **Poesia Completa**. RJ: Nova Fronteira, 2001a. v. 1.

_____. **Poesia Completa**. RJ: Nova Fronteira, 2001b. v. 2.

_____. **Romanceiro da Inconfidência**. (Conferência Como Escrevi o Romanceiro da Inconfidência). 6. ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1989.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea . Trad. Valdemir Miotello. 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

RÓNAI, P. Uma impressão sobre a poesia de Cecília Meireles. **Poesias Cecília Meireles e Guilherme de Almeida**. Gravadora/Fabricante/Selo: Festa Formato: LP/10 polegadas N° série: 009 Ano: S/D

SARAIVA, A. Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido. **Revista Centro de Estudos Brasileiros**. 1998. N°1, Porto, p. 55-59.

CAPÍTULO II

A fluidez e a inconstância: a água bachelardiana nos poemas de Cecília Meireles

Viviane da Silva Dutra⁷

O texto poético possui uma intensidade que envolve seus leitores de maneira que, no momento da leitura, ocorre uma conexão entre as palavras e expressões utilizadas pelo poeta, resultando em uma interação entre leitor e texto, já que, “poesia é ritmo que faz pulsar as palavras e possibilita o retorno a um tempo original, no ato de criar e em cada ato de leitura; expressão simbólica e movimento rítmico associam-se para proceder a uma revelação” (MELLO, 2002, p. 53). Assim, cada poema revela diferentes e variadas imagens ao leitor.

Cecília Meireles, escritora de reconhecida importância literária, é criadora de obras que continuam, ao longo do tempo, trazendo à tona imagens poéticas que permitem ao leitor uma fruição profunda e intensa no momento da leitura. O elemento água é constante em diversas obras da poeta, principalmente em *Mar absoluto e outros poemas*. Elemento fluídico, a água pode transmitir tanto suavidade, paz, tranquilidade, quanto obscuridade, fúria, tormento, características que Cecília transmutou em seus textos, com suas sensações e sentimentos, através de cada palavra utilizada.

Neste artigo iremos analisar três poemas da poeta que possuem a água como elemento predominante em sua estrutura. Os textos foram selecionados das obras *Viagem*, *Vaga música* e *Mar absoluto e outros poemas*, após leitura e classificação de acordo com o elemento preponderante e sua relação com a teoria bachelardiana que embasa esse estudo.

⁷ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC – vivisdutra@hotmail.com.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
A ÁGUA SOB A ÓTICA DE GASTON BACHELARD

De acordo com Gaston Bachelard, a água é um “elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (2013, p. 6). Para os poetas e sonhadores, a água, por vezes, mais os diverte que os seduz por seus jogos superficiais. Nesse sentido, é considerada um ornamento de suas paisagens, não é verdadeiramente a substância que suscita seus devaneios.

As imagens nas quais a água é o pretexto ou a matéria não possuem nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas, nem a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não transmitem imagens verdadeiras, apenas uma alma conturbada realmente deixa-se enganar pelas imagens do rio.

Por serem fugidias, as imagens da água transmitem apenas impressões esquivas. Nesse sentido, a imaginação material da água está sempre em perigo, ou seja, corre o risco de apagar-se quando intervêm às imaginações materiais da terra e do fogo. De acordo com o filósofo:

A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. (BACHELARD, 2013, p. 23-24, grifo do autor)

Mediante isso, percebe-se que não se sonha profundamente por meio de objetos, já que, para sonhar profundamente, é necessário ultrapassar a materialidade. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa. Assim, a experiência poética necessita ser posta sob a dependência da experiência onírica.

Segundo o teórico, às águas claras, primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar uma característica que é um

componente importante na sua poesia, o frescor. Todo o frescor que se sente ao entrar em contato com a água límpida dos rios, estende-se, expande-se e apodera-se da natureza inteira, torna-se, por consequência, o frescor da primavera. Por isso, o adjetivo primaveril se encaixa tão intensamente à água.

À parte de sua característica límpida e cristalina, houve uma época em que os mortos eram entregues à água, em um esquife de madeira, para ter seu descanso eterno. A água embalava essa passagem entre vida e morte. Portanto, água, ainda que seja um elemento de vida, é também substância de morte, de viagem ao outro mundo. Constitui-se, pois, em uma passagem entre a vida e a morte, o berço que irá levar a alma do viajante ao seu destino, o paraíso, numa clara alusão à barca de Caronte, condutora das almas ao mundo dos mortos.

Bachelard também aborda o complexo de Ofélia, relacionado à personagem da obra Hamlet, de William Shakespeare, cuja morte autoinfligida se dá por afogamento. Na história, a heroína deve morrer pelos pecados de outrem, e sua morte deve ser suave, sem alarde, uma morte silenciosa. Para Bachelard, Ofélia simboliza o suicídio feminino. Assim, a água se torna o elemento da morte jovem e bela, da morte florida e sem orgulho nem vingança:

A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural. Assim, para certas almas, a água guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo. (BACHELARD, 2013, p. 92-93)

A água, quando fechada, acolhe a morte em seu seio e se torna a morte elementar. Morre com o morto em sua substância, tornando-se, então, um nada substancial. Para a imaginação material, todo líquido é uma água, um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. Para a imaginação, tudo que escoia é água e tudo que escoia participa da natureza da água. A significação da água corrente é tão poderosa que cria por toda parte seu substantivo. A cor em nada importa, já que ela apresenta apenas um adjetivo e não

designa mais que uma variedade. A imaginação material vai diretamente à qualidade substancial.

Na perspectiva bachelardiana, o imaginário não possui raízes profundas e nutritivas nas imagens, pois elas necessitam de uma presença mais próxima, envolvente, material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo e é através dela que surgem as imagens provenientes do imaginário que, quase sempre, caminha junto do real, do objetivo, para então ir à subjetividade.

De acordo com o teórico, a água pode transmitir ao sonhador a impressão de estar nas nuvens, na púrpura noite repousando em total harmonia. Contudo, um pouco mais tarde, sentirá que está estendido sobre uma relva macia para um bom descanso. A água é um elemento que transmite a sensação de embalar, o que leva a pensar que essa seria uma característica de seu caráter feminino, como a mãe que embala o filho. Essa leveza que a água possui é uma característica que possibilita ao sonhador ir além, gozar da sensação libertadora que o transporta ao infinito.

As matérias elementares colocam em ordem os sonhos, assim como as coisas colocam as ideias em ordem. Elas recebem, conservam e exaltam os sonhos. Entretanto, não é possível depositar o ideal de pureza em qualquer matéria, por mais poderosos que sejam os rituais de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara tenta constantemente o simbolismo fácil da pureza. É preciso que uma física da imaginação examine com atenção essa atribuição de um valor a essa experiência material que se revela mais importante que uma experiência comum.

A água impura é considerada, aos olhos do inconsciente, abundante, múltipla, possuindo assim uma nocividade polivalente. Por isso, a água impura pode sempre ser acusada de todos os malefícios. Se, para a mente consciente, ela é aceita como mero símbolo do mal externo, para o inconsciente ela é objeto de uma simbolização ativa, totalmente interna e substancial.

A purificação da água deve ser pensada como a ação de uma substância, pois toda pureza é substancial. Já a psicologia da purificação decorre da imaginação material e não de uma experiência

externa, ou seja, pela purificação, participa-se de uma força fecunda, renovadora, polivalente, sendo que a melhor prova desse poder íntimo é que ele pertence a cada gota do líquido. Bachelard explica que:

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente *ativo* da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular o universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja. A ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A água má é insinuante, a água pura é sutil. Nos dois sentidos, a água transformou-se numa vontade. Todas as qualidades usuais, todos os valores superficiais passam à categoria de propriedades subalternas. Quem comanda é o interior. É de um ponto central, de uma vontade condensada que irradia a ação substancial. (BACHELARD, 2013, p. 149, grifo do autor)

Mediante isso, percebe-se que, antes da ação do puro e do impuro, a imaginação material se converte em dinâmica. As águas pura e impura deixam de ser pensadas apenas como substâncias e passam a ser vistas, também, como forças.

Segundo o teórico, a água, sob o viés da imaginação dinâmica, mostra toda sua violência e movimentação em tal estado. O nadador jovem e inexperiente quer conquistar a água, um elemento estranho a sua natureza. A vitória do jovem é mais difícil de se conseguir, pois o vento, em qualquer momento, pode tornar a água violenta. No entanto, esse desafio torna a vitória mais heroica e exultante, pois o

medo do desconhecido – do elemento – pode ser superado ou aumentado.

No entanto, o salto no mar reaviva os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. O salto no desconhecido é a única imagem exata, razoável, a que se pode viver, pois não existem outros saltos reais que sejam saltos no desconhecido. Esse é um salto na água, é o primeiro salto do nadador jovem. Bachelard afirma que:

O mar não é um corpo que se vê, nem mesmo um corpo que se abraça. É um meio dinâmico que responde à dinâmica das nossas ofensas. Mesmo que imagens visuais surgissem da imaginação e dessem uma forma “aos membros do adversário”, seria preciso reconhecer que essas imagens visuais vêm em segundo lugar, em subordem, pela necessidade de exprimir para o leitor uma imagem essencialmente dinâmica que é primordial e direta, que deriva, portanto, da imaginação dinâmica, da imaginação de um movimento corajoso. Essa imagem dinâmica fundamental é pois uma espécie de *luta em si*. Mais que ninguém, o nadador pode dizer: o mundo é a minha vontade, o mundo é a minha provocação. Sou eu que agito o mar. (BACHELARD, 2013, p. 174, grifos e aspas do autor)

Diante da fúria da água, de uma tempestade extraordinária, é necessário que o espectador esteja em uma sintonia que consiga se interligar com as emoções produzidas e transmitidas pela água, suas imagens serão furiosas e violentas. Há uma intimidade entre o objeto e o observador, uma ligação. Contudo, há também a calma após a tempestade, que pode ser conquistada pelo observador sobre si mesmo, entretanto não é considerada uma calma natural. Ela é adquirida contra a violência, contra a cólera. O observador desarma o adversário, impõe sua calma a ele, declara paz ao mundo. Assim, sonha-se com uma correspondência mágica exatamente recíproca entre o mundo e o homem.

A FLUIDEZ E A INCONSTÂNCIA DA ÁGUA EM CECÍLIA MEIRELES

A água, elemento feminino que se contrapõe ao fogo, é considerada mais constante e simples que os outros elementos, pois, segundo Bachelard (2013), é vista mais como um ornamento das imagens que compõe do que realmente a substância que integra os devaneios de tais imagens. Possui, em suas características, a fluidez, a tranquilidade, a calma, a limpidez, mas também pode mostrar a violência através da tempestade, a impureza e o embalar da morte, ou seja, a água possui diferentes faces ligadas à alma daquele que transforma palavras em imagens. Apresentaremos três poemas de Cecília Meireles, selecionados para este estudo, que possuem, em sua estrutura e essência, uma interação entre as características do elemento água, no que tange a teoria de Gaston Bachelard, e os componentes estruturais do texto, e como essa combinação auxilia na construção da imagem poética no momento da leitura.

No poema a seguir, o eu lírico mostra o desejo de sepultar seu sonho, algo que leva em seu interior e precisa que seja esquecido, que desapareça.

Canção

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
— depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

Viagem (1939), 2001, p.237-238.

O eu lírico aplica as palavras “sonho”, “navio”, “mãos” e “mar” como pontos centrais na construção do texto poético. O sonho, que é colocado em um navio e posto no mar com o intuito de ser esquecido, sugere emoções e sentimentos conturbados que precisam ser sepultados nas profundezas do mar.

Para que isso seja possível, será a mão que definirá o destino do navio e do sonho, é a mão que fará com que o navio naufrague e o sonho seja sepultado no fundo do mar, corroborando o que afirmam Chevalier e Gheerbrant (2015), “a mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 589).

As mãos atuam na realização do desejo. Molhando-as no mar, o sujeito lírico busca alcançar seu intento, ao longo de todo o texto poético. O mar é considerado o símbolo do dinamismo, por seu movimento, sua instabilidade, por suas águas sempre em movimento. Ele é, também, imagem da transitoriedade e das possibilidades da vida, cheia de incertezas, dúvidas e indecisões (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 592).

Na primeira estrofe, o mar constitui-se um processo de uma transição para o eu lírico, e o navio evoca a ideia de força e de segurança em uma travessia difícil. O mar/água é um elemento base para que o eu-lírico possa conduzir esse navio e concretizar sua vontade. Bachelard (2013, p. 92-93) explica que “a imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem

material especialmente poderosa e natural”. Segundo Camila Marchioro:

Primeiro o eu lírico livra-se dos desejos que, representados pelo sonho, podem referir-se aos desejos da mente, vontades abstratas. O eu lírico os coloca no navio e os afoga no mar. O mar, aqui, pode representar a própria mente, ainda turbulenta, cheia de pensamentos. Depois, os desejos são simbolizados pelas mãos. Nesse caso pode-se pensar nas mãos como representação dos desejos materiais. As mãos abriram o mar para afogar o sonho, mas se sujaram com o azul das ondas. [...] Nesse caso pode-se entender que a turbulência dos pensamentos, dos desejos, das ondas, contaminou as mãos, que agora pingam colorindo as areias antes desertas, ou seja, o azul seria mais representativo da ilusão que predomina na mente que se pretende esvaziar. (MARCHIORO, 2014, p. 107)

Na terceira estrofe, observamos que o eu lírico está em sofrimento e explora o elemento ar para enfatizar esse momento quando fará com que a noite se curve perante o frio trazido pelo vento. Aqui verificamos o emprego da prosopopeia na menção de que a noite se curvará, o que pode significar a reação do eu poético a perda de seu sonho, já que, apesar de esse ser o seu desejo, não está imune à dor da perda.

Apesar de sentir que há um vazio em seu interior, que o sonho não mais fará parte de sua alma, o eu lírico não fraqueja, ao fazer com que sua vontade seja realizada, e se esforça para que o navio chegue ao fundo do mar: “Chorarei quanto for preciso, / para fazer com que o mar cresça, / e o meu navio chegue ao fundo / e o meu sonho desapareça.”.

Na última estrofe, percebemos que o ser lírico aparenta estar em paz consigo quando menciona que depois de sepultar seu sonho no fundo do mar, tudo estará perfeito, as águas calmas e ordenadas e seus olhos não mais chorarão, porquanto menciona, utilizando-se da comparação, que seus olhos estão “secos como pedras”. Entretanto, essa é uma falsa tranquilidade, já que, internamente, o sofrimento estará presente “e as minhas duas mãos quebradas”. As mãos foram

o instrumento que realizaram sua vontade, sepultaram seu sonho. No entanto, ele sente essa perda e, mesmo que tenha desejado que desaparecesse, não impede que sinta que algo está faltando em seu interior, sempre incompleto. Segundo Joseane Rücker:

Os sonhos podem ser examinados como a exposição das ilusões e dos desejos que o eu lírico quer se desprender. É a viagem que sugere o desaparego do ser às ilusões e sonhos do mundo terrestre. Esta visão do sujeito lírico demonstra a ideia de que o ser humano deve despir-se dos sonhos e dos anseios, pois sonhar pode ser não estar em sintonia com si mesmo. (RÜCKER, 2002, p. 142)

Há aqui também uma espécie de morte interior para o eu lírico, já que ao desistir de seu sonho e chorar todas as suas lágrimas, resta apenas um ser com olhos secos e mãos quebradas, o que pode simbolizar que sua alma está quebrada, está vazia. Para Bachelard:

Água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação da morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós em nós. (BACHELARD, 2013, p. 72)

Verificamos, no poema, que para o eu lírico é importante que sua vontade seja realizada, que seu sonho desapareça. Para isso, utiliza o navio e o mar como instrumentos principais para que seu objetivo seja alcançado. Contudo, apenas esses elementos não são suficientes para fazer com que seu sonho chegue ao fundo do mar. É necessário utilizar suas mãos e suas lágrimas, ou seja, a si mesmo, como instrumento para fazer com que o navio naufrague, conforme deseja, e sepulte seu sonho interior. O eu poético não consegue se eximir da tarefa, foi indispensável sua participação no ato de fazer com que parte de seu interior desaparecesse, causando-lhe um sofrimento que, apesar de não ser notado, de não transparecer em sua face, estará presente em sua alma.

No poema “Canção nas águas”, acompanhamos a passagem do tempo relacionada aos momentos vivenciados pelo eu lírico. Inicialmente, percebemos a tranquilidade transmitida pela água e, após, a sua transformação de límpida para turva, em conformidade com o estado do eu poético.

Canção nas águas

Acostumei minhas mãos
a brincarem na água clara:
por que ficarei contente?
A onda passa docemente:
seus desenhos — todos vãos.
Nada para.

Acostumei minhas mãos
a brincarem na água turva:
e por que ficarei triste?
Curva, e sombra, sombra e curva,
cor e movimento — vãos.
Nada existe.

Gastei meus olhos mirando vidas
com saudade.
Minhas mãos por águas perdidas
foram pura inutilidade.

Vaga música (1942), 2001, p. 377-378.

O eu lírico aparenta ter se acostumado com o fato de suas mãos estarem nas águas claras, que simboliza a serenidade. Contudo, esses momentos são passageiros. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015) “a água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (p. 21-22). O eu poético faz referência à passagem da vida, que tudo se vai, as coisas mudam, aquilo que se vive é vão, pois o tempo e a vida não param. A doce onda passa levemente, porém não sobra nada, ela apaga tudo:

As ondas levantadas pela tempestade também foram comparadas aos dragões das profundezas. Passam a simbolizar, então, as súbitas irrupções do inconsciente, outra massa, de ordem psíquica, de uma inércia enganadora, impelida pelas pulsões instintivas a atacar o espírito, o ego dirigido pela razão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 658)

Em seguida, o ser poético assegura ter acostumado suas mãos a brincarem também na água turva. Os momentos difíceis e as tristezas sentidas, ainda se encontram em seu coração. No entanto, parece não se importar com as mudanças, já que as coisas ruins vividas igualmente fazem parte da caminhada. Ele parece aceitar essa realidade, já que tudo é vão. Há, talvez, uma inconstância em seu interior, algo que desequilibra o ser lírico e suas emoções, ele transmite uma indecisão de sentimentos que relaciona com a aparência da água.

No poema, verificamos que há uma ligação antitética de palavras utilizadas pelo eu lírico. Na primeira estrofe, faz alusão à palavra “clara” com um valor positivo, já na segunda estrofe utiliza a palavra “turva”, para simbolizar a fase escura de sua vida. São dois componentes estruturais distintos que mostram as vivências existenciais opostas na trajetória do eu lírico, a alegria e a tristeza. Com relação a esses termos, podemos contrapor “clara” à pureza e “turva” à impureza das águas as quais o ser poético se refere e como essas características se relacionam a seu interior. Com relação a essa questão, Bachelard explica que:

Existem sonhadores de água turva. Eles se maravilham com a água negra da fossa, com a água trabalhada pelas bolhas, com a água que mostra veias e sua substância, que provoca, como por si mesma, um redemoinho de lodo. Parece então que é a água que sonha e se cobre de uma vegetação de pesadelo. Essa vegetação onírica já é provocada pelo devaneio na contemplação das plantas aquáticas. Para certas almas a flora das águas é um verdadeiro exotismo, uma tentação de sonhar um algures, longe das flores do sol, longe da vida límpida. Numerosos são os sonhos impuros

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

que florescem na água, que se exibem pesadamente sobre a água, como a grossa mão espalmada do nenúfar. Numerosos são os sonhos impuros em que o homem adormecido sente circular em si mesmo, em torno de si mesmo, correntes negras e lodosas, Estiges de ondas pesadas, carregadas de mal. E nosso coração é agitado por essa dinâmica do negro. E nosso olhar adormecido segue indefinidamente, negro após negro, esse devir do negrume. Aliás, o maniqueísmo da água pura e da água impura não é um maniqueísmo equilibrado. A balança moral pende incontestavelmente para o lado da pureza, para o lado do bem. A água tende ao bem. (BACHELARD, 2013, p. 146)

Na última estrofe, o eu lírico faz referência à saudade ao recordar das coisas que se passaram em sua vida. Declara ter gasto seus olhos mirando essas vidas, histórias que, apesar da saudade que afirma sentir, revela terem sido inúteis. As águas perdidas, que menciona, são as vivências, passagens de sua vida, recordações sem valor aos seus olhos.

O eu poético visualiza, no decorrer de sua caminhada pela vida, situações alegres e tristes, momentos de felicidade e angústia, representados pela forma como se apresenta a água na primeira estrofe, límpida, e, na segunda, turva. No entanto, o ser poético deixa claro que aceita a efemeridade das coisas da vida, pois todos os sentimentos se equivalem frente à inexorável passagem do tempo.

No próximo poema verificamos que o eu lírico está em uma viagem através do mar, em busca de seus antepassados e guiado por eles. A travessia o leva a lugares nos quais sua vida faz parada, suas andanças são por distintos mares que levam a um destino certo.

Mar absoluto

1. Foi desde sempre o mar.
2. E multidões passadas me empurravam
3. como a barco esquecido.

4. Agora recordo que falavam
5. da revolta dos ventos,
6. de linhos, de cordas, de ferros,

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

7. de sereias dadas à costa.
8. E o rosto de meus avós estava caído
9. pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
10. e pelos mares do Norte, duros de gelo.
11. Então, é comigo que falam,
12. sou eu que devo ir.
13. Porque não há mais ninguém,
14. não, não haverá mais ninguém,
15. tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.
16. E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
17. Tenho de levar-lhes redes de rezas,
18. campos convertidos em velas,
19. barcas sobrenaturais
20. com peixes mensageiros
21. e santos náuticos.
22. E fico tonta,
23. acordada de repente nas praias tumultuosas.
24. E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
25. “Para adiante! Pelo mar largo!
26. Livrando o corpo da lição frágil da areia!
27. Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”
28. Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
29. A solidez da terra, monótona,
30. parece-nos fraca ilusão.
31. Queremos a ilusão grande do mar,
32. multiplicada em suas malhas de perigo.
33. Queremos a sua solidão robusta,
34. uma solidão para todos os lados,
35. uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
36. e faz o tempo inteiro, livre das lutas de cada dia.

37. O alento heroico do mar tem seu polo secreto,
38. que os homens sentem, seduzidos e medrosos.
39. O mar é só mar, desprovido de apegos,
40. matando-se e recuperando-se,
41. correndo como um touro azul por sua própria
sombra,
42. e arremetendo com bravura contra ninguém,
43. e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
44. por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.
45. Não precisa do destino fixo da terra,
46. ele que, ao mesmo tempo,
47. é o dançarino e a sua dança.
48. Tem um reino de metamorfose, para experiência:
49. seu corpo é o seu próprio jogo,
50. e sua eternidade lúdica
51. não apenas gratuita: mas perfeita.
52. Baralha seus altos contrastes:
53. cavalo épico, anêmona suave,
54. entrega-se todo, despreza tudo,
55. sustenta no seu prodigioso ritmo
56. jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
57. mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
58. da sua terminante grandeza despojada.
59. Não se esquece que é água, ao desdobrar suas
visões:
60. água de todas as possibilidades,
61. mas sem fraqueza nenhuma.
62. E assim como água fala-me.
63. Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,
64. e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.
65. Não me chama para que siga por cima dele,
66. nem por dentro de si:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

67. mas para que me converta nele mesmo. É o seu
máximo dom.
68. Não me quer arrastar como meus tios outrora,
69. nem lentamente conduzida,
70. como meus avós, de serenos olhos certos.
71. Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
72. plástica, fluida, disponível,
73. igual a ele, em constante solilóquio,
74. sem exigências de princípio e fim,
75. desprendida de terra e céu.
76. E eu, que viera cautelosa,
77. por procurar gente passada,
78. suspeito que me enganei,
79. que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;
80. que uma outra boca falava: não somente a de
antigos mortos,
81. e o mar a que me mandam não é apenas este mar.
82. Não é apenas este mar que reboia nas minhas
vidraças,
83. mas outro, que se parece com ele
84. como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
85. E entre água e estrela estudo a solidão.
86. E recorde minha herança de cordas e âncoras,
87. e encontro tudo sobre-humano.
88. E este mar visível levanta para mim
89. uma face espantosa.
90. E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
91. E é logo uma pequena concha fervilhante,
92. nódoa líquida e instável,
93. célula azul sumindo-se
94. no reino de um outro mar:
95. ah! do Mar Absoluto.

Mar absoluto e outros poemas (1945), 2001, p. 448-451.

No início, o eu lírico anuncia que o mar sempre foi o ponto principal em sua jornada e que sempre é direcionado a ele, como se sua vontade não tivesse importância. É guiado nesse mar por multidões que o incitam a seguir em frente, sem chance de escolha. Utiliza a comparação, ao revelar que sente que é empurrado como se fosse um barco sem rumo e precisasse que algo o direcionasse pelo caminho certo. Suas recordações são das histórias contadas sobre os ventos revoltosos e de como influenciavam no momento de levar a nau por essa trajetória tão perigosa. Dá a impressão de que sua vida é como essa nau, sendo guiada a um destino, sendo chamada por forças inelutáveis.

O eu poético menciona os avós, seus antepassados, e sua passagem tanto pelos mares orientais, com suas belezas e diversidades, como pelos mares do Norte, nos quais o gelo e o frio imperam. Ele ouve as vozes de seus entes queridos e se dá conta de que precisa segui-las, pois essa viagem tem que ser feita apenas por ele, já que é o único que se dispõe a amar e obedecer seus antepassados, seus mortos. Segue em uma busca por seus parentes (“E tenho de procurar meus tios remotos afogados.”), precisa render-lhes a reza que merecem, a bordo da barca sobrenatural, que conduz os mortos, demonstrando o respeito que desejam e do qual são dignos. O eu lírico utiliza a prosopopeia no verso “com peixes mensageiros” (verso 20), como se pudesse usá-los para enviar alguma mensagem, como se fosse possível para ele se comunicar através da imensidão do mar onde se encontra. Nessa viagem ao outro plano, o descanso não lhe é permitido, apesar de sua confusão, as vozes o incitam a continuar, sem parada, a realizar a transição, conforme percebemos na sexta estrofe (versos 22-27). Referente a isso, Ana Mello explica:

O mar, enquanto água, tem a propriedade de dissolver as formas viventes no plano da “areia” e, como tal, associa-se à morte, considerada uma passagem para outra forma de ser. No seu misterioso aspecto, o mar atrai os corpos para o seu interior, livrando-os “da lição frágil da areia”, através do apelo de seus “afogados”. (MELLO, 1984, p. 49, aspas da autora)

O eu lírico é chamado por vozes poderosas para que siga sua viagem, a conexão é forte, pois é feita pelo sangue, um forte laço com aqueles, seus antepassados, que já se foram e, de forma imperiosa, exigem a continuidade de sua jornada. A terra, nesse ponto, já é uma fraca memória de sua vida passada, o mar é o mais importante nesse momento, mesmo com seus perigos, já que é por ele que chegará a seu destino. A solidão é a principal característica em sua jornada, pois não é necessário que tenha companhia humana para ajudá-lo. Essa viagem tem que ser trilhada no isolamento, mesmo que o eu poético sinta a necessidade de companhia, deve permanecer solitário.

O sujeito lírico percebe que o mar não possui apegos, em sua inconstância mata e depois recupera, pois em um momento está lançando e mostrando sua fúria, mediante ondas turbulentas e águas agitadas, para no instante seguinte estar calmo, tranquilo como se tivesse conseguido superar seu próprio gênio e vencer-se. O mar não necessita da terra, como ponto de referência, como destino fixo é seu próprio senhor, já que possui uma variedade infinita de metamorfoses. Em seu interior, possui perfeição, beleza e uma variedade de seres que nele habitam e seguem seu ritmo, suas diferentes formas de se expressar, e por essa razão é dono de si próprio.

O eu lírico revela que não esquece que o mar é formado por água, possuidora de todas as possibilidades, que não demonstra fraqueza. É a água que lhe fala, que o lembra que deve seguir seu caminho, sem parada, para alcançar seu destino final. O mar o convida a se transmutar nele, fazer parte de sua essência, não como seus antepassados, que lentamente foram conduzidos na mesma jornada, mas para se converter na mesma natureza que o mar possui, para que esteja desligado da terra e do céu, para fazer parte apenas dele e de nenhum outro elemento. Segundo Bachelard:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco.” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHELARD, 2013, p. 77, aspas do autor)

Nos versos setenta e seis a oitenta e um, o eu lírico menciona que, nessa viagem, estava cauteloso, visto que estava procurando seus antepassados. Revela seu engano quanto a seu guia nessa viagem, que não eram apenas os mortos que o conduziam e incitavam a continuar, mas também o mar lhe falava, porquanto aquele pelo qual navegava não era um único mar, percebe que há um outro que interfere nas mensagens recebidas em sua jornada. De acordo com Helen Ferreira Nunes:

O eu lírico suspeita ter se enganado com relação aos seus parentes e com relação ao mar ao qual eles o mandavam. Os antepassados, que aparentemente possuíam uma grande similaridade com ele, buscando a ilusão grande do mar, sua solidão robusta e a ausência humana, por fim se apresentam como aqueles que querem arrastar, conduzir o eu lírico. Já o mar o aceita apenas. Em suas recordações encontra tudo “sobre-humano” e o mar se mostra em uma face espantosa. Suspeita que o mar “Não é apenas este mar que reboia nas minhas vidraças, / mas outro, que se parece com ele”, um outro mar, o “Mar Absoluto”, que pode simbolicamente ser visto como um mar metafísico. (NUNES, 2015, p.74-75, aspas da autora)

Nesse momento, recorda sua herança, se liberta da sedução do mar que o fazia acreditar apenas nesse mar, que o incitou a esquecer todo o resto. E, ao se libertar do específico e voltar a observar o todo, alcança o caminho final de sua viagem, levando-se em consideração que seu destino não é um único lugar, algo específico, mas sim o mar em toda sua extensão, em sua totalidade, que se desdobra em uma transcendência, um outro mar, o “Mar Absoluto”. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 592)

A viagem empreendida pelo eu lírico, utilizando-se o mar como caminho e guia, revela sua forte ligação com o elemento água. As emoções e sentimentos vivenciados durante a travessia possuem uma ligação direta com as oscilações do mar, principal símbolo utilizado no poema, já que em um momento está calmo e no outro mostra toda sua fúria e violência. O ser lírico demonstra uma imensa solidão durante sua jornada, uma grande confusão frente a alguns caminhos pelos quais era guiado pela água, percebendo que sua essência se confunde com a do mar por onde passa, características que fazem parte agora de seu ser. Dá-se conta de que o mar, pelo qual navegava em busca de seus parentes perdidos, se transfigurou, transformando-se em outro mar, no “Mar Absoluto”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos, na leitura dos poemas, que o elemento água impera entre os textos poéticos de Cecília Meireles. A poeta mostra características extremamente aquáticas, fato confirmado pela publicação do livro *Mar absoluto e outros poemas* que possui o mar como característica predominante nos textos que fazem parte da obra. Há a prevalência desse elemento, também, em outras obras da autora que mescla suas propriedades com o tema de cada texto, complementando-o. Dentre as particularidades desse elemento, nos poemas selecionados, destacam-se a inconstância da água, principalmente no que se refere ao mar que pode se apresentar calmo em um momento e violento em outro, a tranquilidade e o embalar que a água pode transmitir, a água (mar) como meio de viagem, a serenidade que podemos sentir por meio desse elemento. O mar é uma característica predominante, levando-se em consideração a totalidade da obra da escritora, nos textos poéticos sempre ligados ao ato da viagem, de não permanecer estático, estabilizado, e, sim, de se movimentar, se modificar.

Quanto à relação da teoria de Gaston Bachlerad com o elemento predominante nos poemas selecionados, verificamos que, no que se refere à sua essência, o elemento apresentou vários dos componentes expostos nos estudos do filósofo. Contudo, percebemos que algumas das propriedades presentes nos textos (a lágrima derramada em um momento de tristeza, por exemplo) não faziam parte da pesquisa do teórico, sendo retratadas de uma maneira distinta pela escritora no poema estudado.

Nos poemas analisados, percebemos as variadas facetas do elemento água. Ela aparece como instrumento para a realização de um objetivo, para a concretização de uma vontade, como também uma forma de expressão de sentimentos e emoções reveladas pelo eu lírico sobre sua caminhada. Também verificamos a utilização de características do elemento para determinar e dividir as etapas da vida, a busca pelo outro, pelo transcendente. A água também é representada pelo mar, como guia em uma viagem espiritual, o elemento, aqui, é utilizado como percurso, caminho a ser trilhado para uma busca, para que o eu poético conseguisse encontrar seu destino. Observamos a combinação de outros elementos como suporte na criação da imagem poética do poema, o que enriquece a leitura. Essas, entre outras, são temáticas recorrentes nas obras de Cecília Meireles, que perpassaram sua caminhada como escritora. Textos que eram reflexo de sua vida, que brotavam de uma alma profunda e complexa, belezas profundas e vastas como o mais extenso oceano.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MARCHIORO, Camila. **Cecília Meireles e os símbolos do absoluto**. 2014. 124 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em

Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **A poesia de Cecília Meireles: o encontro com a vida**. 1984. 154 f. Dissertação (Programa em Pós-Graduação em Letras - Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

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

NUNES, Helen Ferreira. **Memória da ausência em Cecília Meireles**. 2015. 109 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.

RÜCKER, Joseane. O universo imaginário em Viagem. *In*: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

CAPÍTULO III

Uma leitura semiótica do poema “*Noções*”, de Cecília Meireles

Luciene Lemos de Campos⁸
Valdenildo dos Santos⁹

Sabe-se que a semiótica se insere no quadro de teorias que se preocupam com o texto e que, comumente, considera-se que, na poesia de Cecília Meireles, a brevidade, a fragilidade das coisas e a pluralidade de assuntos remetem, direta ou indiretamente, a oposições diversas. Definido por Aristóteles como o caráter ou a imagem que o orador constrói de si para ganhar a adesão de seus ouvintes, o *Ethos* constituiu ao longo da história um dos principais núcleos de estudos retóricos. Neste trabalho, analisamos, de forma sucinta, o poema “*Noções*”, de Cecília Meireles. Os procedimentos teórico-metodológicos de análise estão ancorados no conceito de *Ethos* discursivo identificado pelas marcas linguístico-discursivas presentes no texto literário. Neste sentido, ampara-se o presente estudo nos pressupostos teóricos da semiótica de inspiração greimasiana e em Octavio Paz. Salienta-se, entretanto, que não se fará uma exposição teórica de forma sistemática de todos os conceitos teóricos utilizados.

O poema *Noções* foi publicado no livro *Viagem*. Tal livro pode ser visto – de acordo com estudiosos da obra de Cecília Meireles – como um marco de maturidade da sua produção poética, uma vez que já se anunciam nele alguns elementos que consagrariam a autora. A premiação em 1938, pela Academia Brasileira de Letras, de *Viagem*, significou o reconhecimento de Cecília, de seu empenho monacal no estudo de nossa tradição literária e na assimilação dos recursos expressivos da arte verbal (DAMASCENO, 1987, p. 17). Nesta obra, a

⁸ Mestre em Literatura pela UFMS, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, pertencente a Secretaria de Educação do Mato Grosso do Sul. lucienelemos10@yahoo.com.br

⁹ Pós-Doutor em *Languages and Cultures* pela Purdue University, West Lafayette, Indiana, Estados Unidos e professor Associado I da UFMS, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Valdenildo.santos@ufms.br

autora estende seus olhos sobre o mundo e os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão.

Vale lembrar que um texto poético qualquer se apresenta como um encadeamento sintagmático de signos e que nenhum texto é evento isolado (GREIMAS, 1975, p.16). Desse modo, não se pode pensar que a sua análise resulte de aplicação mecânica de receitas prontas, uma vez que cada texto, do ponto de vista de seus mecanismos internos, é uma realidade ímpar.

De acordo com Diana Luz Pessoa de Barros,

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como *objeto de significação*, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um “todo de sentido”. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de *análise interna ou estrutural do texto*. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas (BARROS, 1997, p. 7).

O objetivo deste estudo é mostrar, através da teoria semiótica greimasiana, leituras possíveis, a partir da construção dos sentidos do texto, refletindo sobre estratégias de leitura literária para alunos do Ensino Médio. Cabe esclarecer que, ao afirmarmos que um texto pode admitir mais de uma possibilidade de leitura não significa dizer que qualquer interpretação possa ser considerada adequada nem que seu receptor (leitor) possa inventar o sentido que lhe aprouver.

Sendo assim, vamos desenvolver alguns elementos da semiótica greimasiana com a finalidade de ampliar nossa capacidade de interpretar. Em termos mais específicos, procuramos determinar como o *Ethos* do enunciador da obra poética de Cecília Meireles é construído. O *Ethos* analisado não é, portanto, o do narrador, isto é, da instância que afirma um “eu” no interior dos poemas, nem, tampouco, o da cidadã Cecília Meireles, mas o enunciador pressuposto ou, como afirma Greimas, o ator da enunciação.

A semiótica procura explicar o ou os sentidos do texto, primeiramente, pelo exame de seu *plano do conteúdo*, ainda que a construção dos sentidos do texto, segundo essa teoria, seja feita pela análise do plano de expressão e do plano de conteúdo. Nessa esteira, o percurso gerativo de sentido constitui-se em uma “sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se + e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 1999, p. 17).

Para isso, são estabelecidas três etapas no percurso: a primeira é chamada nível fundamental (profundo). Na segunda, a do nível narrativo (ou das estruturas narrativas), organizada do ponto de vista do sujeito, que age no e sobre o mundo em busca dos valores e ideologias investidos nos objetos. O terceiro nível é o do discurso (ou das estruturas discursivas), assumido pelo sujeito da enunciação. Existe em cada um deles um componente sintático e um componente semântico.

Ora, quando se fala em processo gerativo de sentido, está se falando de plano de conteúdo, porém não existe um plano de conteúdo sem um plano de expressão e este pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, sincrético dentre outros.

Segundo Greimas, em *Por uma teoria do discurso poético*,

A problemática do fato poético situa-se, [...], dentro do quadro da tipologia dos discursos quaisquer; sua especificidade, percebida intuitivamente, só poderá ser reconhecida se o efeito produzido ficar justificado por um arranjo do discurso que lhe seja peculiar (GREIMAS, 1975, p. 12).

A análise de textos sob o olhar da semiótica poética deve, então, estar capacitada a estabelecer uma tipologia de correlações possíveis entre plano da expressão e do conteúdo. O papel dessa leitura seria de validar a teoria entre o construído e o observável no poema em estudo. O percurso gerativo do sentido pode nos servir como um modelo teórico que descreve a significação.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO POEMA “NOÇÕES”.

Amparando-nos em Octavio Paz, para quem o poema, “ser de palavras, vai além das palavras” (PAZ, 2012, p. 191), lemos o poema *Noções*, de Cecília Meireles.

NOÇÕES

ENTRE MIM e mim, há vastidões bastantes
para a navegação dos meus desejos afligidos.

Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é a minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...
(MEIRELES, 1987, p. 109)

Construído em primeira pessoa, distribuído em cinco estrofes, estas compostas de três dísticos e dois tercetos, esse poema de Cecília não obedece a um esquema fixo de metro e rima, nele o eu lírico enunciador refere-se ao íntimo, à descrição dos sentimentos e em todos os versos emprega-se algum sinal de pontuação: vírgula, ponto final, dois pontos e, o uso de reticências, no final o último verso, insinua uma continuidade de estado, dos sentimentos descritos.

Inicia-se o poema com os dois primeiros vocábulos – uma preposição e um pronome pessoal – em maiúsculas. Ao longo do

texto, o emissor apresenta noções da própria existência “ENTRE MIM e mim, há vastidões bastantes”. Ora, isto é universal, acontecerá com todas as pessoas, em todas as épocas. “A condição dual da palavra poética não é diferente da natureza do homem, ser temporal e relativo, mas sempre lançado no absoluto” (PAZ, 2012, p. 196).

Feita esta constatação, cumpre dizer que a leitura é uma atividade que requer do leitor não apenas habilidades linguísticas como reconhecer palavras, estruturas sintáticas, sentidos de frases, mas também extralinguísticas, como acessar seus conhecimentos, estabelecer objetivos e expectativas para construir uma unidade de sentido (KLEIMAN, 1989). Sendo assim, o poema *Noções* soa como um primeiro movimento em direção ao que a poeta alcançaria nas suas obras seguintes: a subjetividade latente e universalidade temática.

O signo *Noções*, título do poema, pode remeter, dentre outros sentidos, a: concepções, conceitos vagos, informações que se têm de alguma coisa; idéia, consciência ou conhecimentos elementares sobre algo. Neste poema, o enunciador tem noções de que os desejos, ou a vida, seja um sonho passageiro e volta-se para si mesmo, para seus pensamentos infinitos, suas atitudes, refletindo sobre eles, mas as respostas “não se encontram”, são contraditórias. Na primeira estrofe, a repetição do pronome “mim” sugere essa distância interior.

Na segunda estrofe, o “eu” lírico enunciador afirma que suas crenças, metáfora de naves, descem pela água: “Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos”. Vale observar que o signo “naves” aparece determinado pela expressão “revestidas de espelhos”. Nessa ótica, ao designar metaforicamente naves como “sonho exposto à correnteza”, – ou a própria vida – o “eu” lírico enunciador busca apresentar um equivalente físico para explicitar sua angústia existencial. Isso pode significar dizer que, à medida que passou pela vida, acumulou crenças a respeito de si mesmo e do mundo que o cerca.

Neste sentido, pode-se afirmar que, explicitamente, associa-se o plano metafórico ao plano real e esse equacionamento faz com que o conceito pareça mais significativo do que a imagem empregada. Em outras palavras, no poema lido, as imagens são signos que, pelo concreto, exprimem o abstrato.

Seguindo o raciocínio, o determinante “de espelhos”, imagem especular, remete à ideia de ver e ser visto, de fazer o caminho de volta a si mesmo, ao relacionamento íntimo consigo, a fim de se tornar consciente para abrir espaços para outras convicções ou noções. Assim, pode-se depreender que a incompreensão e a fragilidade da vida se fazem motivo da contínua reflexão nesse poema de Cecília.

Acerca dessa característica na obra de Meireles, Darcy Damasceno, revela: “Vemos assim avivarem-se os rastros da alma alertada contra os desenganos do mundo, desenganos que se enfeixam num tópico principal: a brevidade da vida (1987, p. 32). Damasceno destaca ainda “A insegurança do ser humano, a fragilidade das coisas, a inconstância da sorte, a ideia de tudo é sonho são temas que, direta ou indiretamente, daquele decorrem” (1987, p. 32).

Na terceira estrofe, a imagem da “correnteza” aponta para uma descida, uma viagem rápida. Nessa passagem, o sujeito da enunciação só recolhe contrariedades: “Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza, / só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.” Neste sentido, o conectivo, conjunção adversativa, no início da estrofe, aponta para o contraste, restrição ou retificação do enunciado em relação ao verso da estrofe anterior: “Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.”

Na quarta estrofe, há mudança de tempo verbal do presente para o pretérito: “Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a”. O emprego de frases curtas concorre para sugerir o embate “ENTRE MIM e mim”, entretanto sugere-se que não há embate, há apenas a constatação de que “Minha virtude era esta errância por mares contraditórios, / e este abandono para além da felicidade e da beleza.”

A última estrofe é iniciada pela evocação “Ó, meu Deus”, indicando a surpresa do “eu” lírico enunciador ao perceber o que é a sua alma, perante o corpo precário e efêmero: “qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário”.

Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição (FIORIN, 1999, p. 18). Neste poema a oposição se dá entre alma e corpo, mas também entre o tempo passado em oposição ao presente e entre o “eu” e o “não eu”.

No tocante aos elementos mórficos e à estrutura sintática do poema em estudo é interessante observar:

1. A construção repetida do pronome “mim”, no primeiro verso, sugere a distância interior:” ENTRE MIM e mim” que se quer apresentar. Nessa distância entre o “MIM” (maiúsculo) e o “mim” (minúsculo), os desejos passeiam e habitam um enunciador reflexivo que constata sua condição de ser.
2. O poema de Meireles apresenta um narrador posto (o que se chama de “eu” lírico, na literatura) que vai do início ao fim, descrevendo ações que nos levam à interpretação da oposição subjetividade versus objetividade, essas associadas a outras oposições do texto; a principal delas, efemeridade da vida (objetividade, realidade) e a eternidade (subjetividade, sonho, alteridade, o não eu).
3. A incidência de adjetivos neste texto pode possibilitar a compreensão de uma utilização mais ampla dessa classe gramatical por parte da poeta. Neste caso, o qualificativo passa a ser a própria substância das coisas descritas no poema, incluindo a subjetividade.
4. No poema em estudo, é possível inferir que o eu lírico enunciador é representado por um sujeito que almeja mostrar-se. Em especial, pela forma como se constrói o discurso, na medida em que ele é fonte da enunciação.
- 5.

Para efeito de análise, sem abordar todas as classes gramaticais de uma só vez, é possível insurgir, primeiramente, sobre o modo como o adjetivo se reveste e se desdobra neste poema de Cecília. No poema, parece-nos, o qualificativo passa a ser a própria substância das coisas descritas, embora a percepção do eu lírico (enunciador) seja acionada por imagens substantivas como água, correnteza, as quais remetem à purificação ou escape. Assim, as classes gramaticais passam a significar mais pela função exercida no interior do discurso do que pela classificação que prevê certa funcionalidade.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

PRELIMINARES SOBRE LEITURAS POSSÍVEIS EM SALA DE AULA

O percurso gerativo do sentido é um modelo teórico que descreve a significação. Ou seja, pode esclarecer como se dá a produção do sentido do texto, num processo que parte do mais simples e abstrato para se chegar ao mais complexo e concreto.¹⁰

Ora, Greimas, já no final da década de setenta, apresentava um esquema para mostrar o percurso que gera o sentido no interior do texto, privilegiando o que o texto diz, do jeito que diz o que diz em termos de componente sintático e semântico. Entretanto, o que se percebeu em 2016 (ano da pesquisa em sala de aula) é que em muitas escolas brasileiras essa teoria sequer é experimentada.

Qualquer que seja o parâmetro para a leitura do texto literário, haverá uma concessão a ser feita de seu entendimento pela desestabilização que a circunstância da leitura promove; não pelo que muda efetivamente, e sim pela sua compreensão que pode ser alterada no confronto direto com a nova experiência de leitura. O professor, na sala de aula, pode orientar e criar condições para que o aluno realize suas leituras, reformule ou amplie seus conhecimentos prévios, seja orientado de que forma ler ou apontando para certos aspectos do gênero textual; trabalhando com a mensagem do texto e/ou com as diversas interpretações que o texto pode gerar, conforme a teoria e as metodologias utilizadas para a leitura.

Muitos leitores tiveram e têm contato com o texto literário apenas na escola. Tzvetan Todorov, num livro em que faz

¹⁰ Santos mostrou o quadrado semiótico da análise de “Motivo” de Cecília Meireles quando de sua apresentação quanto à **“Metacognição e semiótica como objetos modais para a autonomia e abertura da percepção na Escola Pública de Três Lagoas” em que fez pesquisas com os alunos sobre interpretação do texto literário no IV CONELIN – Congresso de Estudos da Linguagem –**, evento de caráter técnico-científico para difusão de pesquisas, será realizado nos dias **11, 12 e 13 de julho de 2016** pelo Centro de Letras, Comunicação e Artes da **Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus de Cornélio Procopio, PR**. Ele sugere que o caminho do autor, visto como entidade de carne e osso pela semiótica, fora do texto, faz parte do mundo das efemeridades e que a do poeta da eternidade.

entusiasmada defesa da literatura, anota que, na escola já “não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos” (2009, p. 27). Seguindo seu raciocínio,

A análise das obras feita na escola não deveria mais ter por objetivo ilustrar os conceitos recém-introduzidos por este ou aquele linguísta, este ou aquele teórico da literatura, quando, então os textos são apresentados como uma aplicação da língua e do discurso; sua tarefa deveria ser a de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras, pois postulamos que esse sentido, por sua vez, nos conduz a um conhecimento do humano, o qual importa a todos (TODOROV, 2009, p. 89).

Cabe enfatizar que, ao propor uma experiência com leitura, a partir de um texto poético, o professor precisa agir como leitor mais experiente em sala de aula. Ele necessita ser aquele que conhece o potencial expressivo do texto assim como o percurso de leitura a ser adotado, mas também precisa fazer com que os alunos explorem o texto sem impor a eles sua leitura. O poema, desse modo, pode ser considerado como discurso literário, cuja análise depende de uma confrontação dialética.

Algumas considerações e hipóteses sobre o poema “Noções” nos instigam a avaliar leituras possíveis, pelo foco da semiótica, a partir da construção dos sentidos do texto:

1. De que modo, no poema de Meireles, o narrador posto descreve ações que nos levam à interpretação da oposição subjetividade *versus* objetividade que está associada a outras oposições do texto?
2. As estratégias do enunciador (poeta) visam emocionar para conquistar o enunciatário, com base na imagem que faz dele, para mudar seu estado de alma?
3. Seria possível estudar as práticas da poeta enquanto oradora, o quadro e a percepção social de suas práticas de discurso poético público, até mesmo em sua dimensão profissional, a fim de definir o contexto do *ethos* e, a partir do qual, uma semiótica possível?

4. As práticas de leitura literária em sala de aula podem ser legitimadas a partir de qual viés da semiótica para se trabalhar com alunos da Educação Básica?

A leitura greimasiana que aqui tentamos empreender inspira-se nas pesquisas e sequências didáticas, preliminares, de Santos (2014-2016), visto que, neste poema, parece-nos, há um tema recorrente o qual poderia ser estudado do ponto de vista do *Ethos*, como também é visto em “Motivo”.

Antes, porém, de encetar conclusões a esse respeito, avaliemos o que se entende como *Ethos*. Ressaltamos que adotaremos, neste estudo, uma visão de *ethos*, enquanto construção discursiva, interessando, pois, o sujeito inscrito no discurso.

Para conceituar o *Ethos* de maneira satisfatória, costuma-se percorrer, ao menos rapidamente, a alguns autores que tratam desse conceito. De Aristóteles em sua Retórica, que nos trouxe a noção de *ethos* enquanto “a imagem de si próprio que o orador fornece através de seu discurso” aos estudiosos que se ocupam dos textos midiáticos em que se pode estudar o discurso público de apresentadores, convidados, jornalistas ou políticos no rádio ou na televisão, na Internet, uma vez que esse conceito tem sido aplicado e tem inspirado diversos estudiosos.

É oportuno salientar também que, em Aristóteles, o *ethos* está associado à persuasão por efeito do caráter moral, porque a credibilidade do discurso do orador depende deste ser digno de confiança, quando Aristóteles diz que estas pessoas “de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral” (ARISTÓTELES, 1959, 24). O filósofo demonstra conceitos e passos da arte de convencer pelo discurso, cuja finalidade é trazer provas, uma vez que o objetivo maior da retórica não é somente persuadir, mas também diferenciar os instrumentos de convencer.

De acordo com Priscila P. Fiorindo, em seu *estudo Ethos: um percurso da retórica à análise do discurso*(2014),

Barthes apud Maingueneau (2005:70) define a construção da imagem como “os traços de caráter que o orador deve

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar (...). O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: eu sou isso e não aquilo”. O *ethos* liga-se ao orador pelas escolhas linguísticas feitas por ele, escolhas que revelam pistas a cerca da imagem do próprio orador, durante o processo discursivo. (FIORINDO, 2014, p. 47).

A proposta, por exemplo, de Guillaume Soulez¹¹, de “estudar as práticas do orador, o quadro e a percepção social de suas práticas de discurso público, até mesmo em sua dimensão profissional, a fim de definir o contexto do *ethos*”, pode também ser parâmetro para sustentar esta hipótese. no entanto, não recorreremos a ela, ao menos neste estudo.

Na tradição latina, o *Ethos* é o lugar da oratória, dos hábitos do discurso e não do orador. O *Ethos* se faz na relação do orador com a sua moral e sinceridade em relação ao expectador. O *Ethos* é, então, o encontro entre a personalidade do orador e essa preocupação moral.

Sendo assim, perguntamo-nos: é possível vislumbrar algum conceito de *Ethos* na obra de Meireles, buscando-se essa imagem da autora, segundo as marcas do “eu lírico” (enunciador)? Esta seria uma problemática a se buscar resposta não só em “Noções”, mas em outras obras também.

Talvez seja adequado ratificar que, no percurso desta pesquisa, em fase embrionária, as reflexões apresentadas não se configuram como únicas e findas. A finalidade, por ora, é tornar explícitos alguns caminhos para leitura literária em sala de aula com alunos da Educação Básica.

Prosseguindo nosso raciocínio, tendo em vista as considerações anteriores, se Soulez opõe a retórica oratória, desconsiderada pela semiologia em oposição a uma retórica figural proposta, é possível verificar a figuralidade enquanto marcadora de uma identidade poética? Nícia Ribas D’Ávila em seus dois livros (2007-2015) propõe uma semiótica figural que nos parece preencher uma lacuna deixada

¹¹ Professor da Universidade de Paris-III – Sorbonne Nouvelle, UFR Cinema e Audiovisual.

pela semiótica de Greimas. Seria este também um caminho possível para o preenchimento de uma lacuna na semiótica literária? E, ainda, se Greimas dizia que é impossível ao sujeito da ciência isentar-se de sua timia, então, é possível se encontrar essa não isenção do autor da poesia no poema ceciliano?

Diante dessas interrogações, a questão fundamental é como se verificar essas marcas que o não isentam, senão pelo viés da figuratividade? Talvez a resposta esteja no estudo do *Ethos*, conforme a proposta de Soulez, buscando-se “qual é o contexto no qual os signos podem adquirir sentido e, de outra parte, estudar as próprias operações semióticas”.

Cabe lembrar que, para se estudar o *Ethos* do ponto de vista midiático, há de se considerar também os estereótipos, porque como afirma Soulez “tudo o que faz o fundo do *ethos* está disponível no contexto social e cultural, e não no texto sobre mídia que estudamos. Do ponto de vista do aspecto literário, artístico ou filosófico, pode-se focar o “ethos para construir uma singularidade através de um ou vários textos, definindo de forma especular a obra e o escritor através do ethos”, conforme enfatiza Soulez nas pegadas de Maingueneau (1996).

Maingueneau recorre à noção de *ethos* da retórica antiga, mas não a compreende como sendo característica apenas da dimensão oral do discurso. Sua concepção de *ethos* recusa toda e qualquer separação entre o texto e o corpo, entre o mundo representado e a enunciação que o carrega:

O ethos pré-discursivo, o ethos discursivo (ethos mostrado), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca a própria enunciação (ethos dito), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala. [...] O ethos efetivo, aquele que é construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 270).

Nesse sentido, por meio do texto, o enunciador ativa no enunciatário uma gama de representações desse mesmo locutor que tenta, às vezes, controlar a leitura dos indícios que apresenta.

Forin diz que é no nível da enunciação que se define o *éthos* (2012, p. 130), referindo-se, portanto, não ao autor, mas, à moda aristotélica, à imagem que o autor real tem do autor implícito, podendo ser compreendido o enunciador. O *Ethos* aristotélico traz em si uma relação ternária ou uma tricotomia, porque envolve o orador, o auditório e o discurso, o elemento ético (*Ethos*), o apaixonamento (*Páthos*) e a coerência do discurso (*Logos*). Se não há coerência (*logos*) no discurso poético da poetisa (oradora), o leitor (auditório) não o comprará como verdade (*páthos*), ou seja, não haverá o efeito de aproximação, o apaixonamento da plateia. Logo, quem escreve precisa vislumbrar quem o lê. O *logos* está no interior do discurso, está dentro do poema, por meio das ideias (ou ideologia) que buscam convencer o leitor. Desta forma, o narrador posto de “Noções” busca convencer aos leitores de que a vida é breve e, portanto, deve-se aproveitar o agora (*carpe diem*). O *páthos*, como diz Santos (2016), nas pegadas de D’Ávila, é a complementaridade, a sensação de preenchimento de uma falta que o leitor tem ao receber uma mensagem que é previamente construída pelo orador (poeta) com base no conhecimento de seu público.

As estratégias do enunciador (poeta), portanto, visam emocionar para conquistar o enunciatário, com base na imagem que faz dele, para mudar seu estado de alma. Neste caso, tal relação pode ser verificada, também, em uma proposta didática, entre o professor e o aluno. Logo, há uma tentativa de relação, neste primeiro verso, a poetisa e o narrador posto, entre mim e mim. Há a impressão nítida de que um dos pronomes pertence à enunciação e o outro à imagem que este “eu” da enunciação faz do “eu” poético. É nesta combinação destas instâncias, do enunciador, do enunciatário e do discurso, portanto, que se verifica a persuasão, se considerarmos, todavia, o *Ethos* como o lugar da construção da identidade e estereótipos do anunciador.

Assim, a soma de enunciador e enunciatário, ambos sujeitos da enunciação, forma os simulacros e é o segundo que determina as

escolhas linguísticas do primeiro. Como dizem Greimas e Courtés, o enunciador é “o destinatador implícito da enunciação, distinguindo-o assim do narrador – como o ‘eu’, por exemplo – que é um actante obtido pelo procedimento de debreagem, e instalado explicitamente no discurso. Logo, esse “eu” lírico literário é um actante-sujeito, que vem ao texto no movimento (breage, em francês) de debreagem¹², o salto rápido ao mundo da enunciação e a volta imediata para o enunciado.

Quando Greimas fala do sujeito da enunciação entende-se o enunciador e enunciatário. É, pois, no interior do texto/discurso que esses também chamados atores da enunciação, emitem imagens do enunciador e do enunciatário que são nada além de simulacros do autor e do leitor criados pelo texto. São esses simulacros que vão determinar a escolha enunciativa que produz o discurso de forma consciente ou não. É por isso que não se pode, como querem os adeptos da linguística textual¹³, falar de intencionalidade do autor, porque quem escreve, e é caso específico do poeta, pode ter sido tomado por um momento de inspiração e não quis provocar o efeito que ora provocou em determinado leitor. Então, isto soaria como uma contradição.

Talvez outra trilha para a leitura desse poema fosse além ou ao invés do *Ethos*, se explorar a tensividade, trilhando pelo terreno da semiótica das paixões. Só assim poder-se-ia entender as vastidões entre os dois “mims” a que se refere este “eu” para a navegação dos desejos afligidos, os quais pertencem a um mundo subjetivo, atemporal, infinito tal qual a enunciação. Os desejos afligidos são consequências das frustrações nas realizações, que apontam para um sujeito disjunto no plano da objetividade em oposição à subjetividade da realização dos desejos só possível na vastidão, na vacuidade das vastidões.

¹² "debrear" é um termo popular para o ato de pisar na embreagem para a troca de marcha ou para partidas de veículos sem bateria (o chamado tranco). *transitivo direto e intransitivo* m.q. DESEMBREAR. 2. *transitivo direto e intransitivo* m.q. EMBREAR. Colocar (o motor do automóvel) em ponto morto, desengatá-lo. Dicionário Online de Português visitado em 30/Jul;ho/2016 <http://www.dicio.com.br/debrear/>

¹³ Leia-se Charroles, Beaugrand & Dressler, Koch, Costa Val, etc.

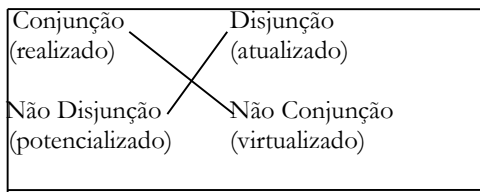
É neste espaço entre um e outro “mim” que eles se realizam e, ainda assim, de forma disfórica, posto que são afligidos, aflitos, atormentados, levando-nos a sensação de que o seu desejo é o seu tormento que, na esfera cultural genérica, poderia ser eufórico, mas que neste sentido passa a uma disforia, uma perturbação que faz a poeta agir, sair de uma situação juntiva como sujeito de estado, sair da passividade, exorcizando seus demônios, seus tormentos, suas perturbações, numa espécie de transferência freudiana para o plano imaginário, da poesia, da ficção da sua não realização enquanto sujeito real.

É uma espécie de terapia, uma maneira de escapismo que nos lembra do romantismo, embora pertença à linha de poemas modernistas. Assim, esse espaço não definido, entre um e outro, que no plano da aparência parecem o mesmo, é que mostra a eternidade dessa poeta.

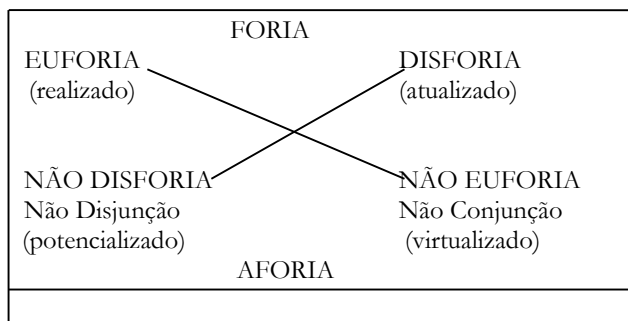
As reflexões aqui postas seguem o modelo semiótico greimasiano em “Semiótica do Texto, Exercícios Práticos”, traduzido no Brasil em 1989, e sofrem as influências de “Semiótica das Paixões” de Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille e dos escritos de alguns dos seguidores do semioticista lituano.

UMA LEITURA NA ÓTICA GREIMASIANA

Na elaboração de Greimas e Fontanille, o sujeito, em relação a sua situação juntiva, pode ser virtualizado, quando está não conjunto, atualizado, ao estar disjunto e realizado ao estar conjunto com o objeto. Explicam, ainda, que a “não-disjunção” define uma posição e modo do sujeito existir que não havia postulado até aquele momento, o que vão chamar de “sujeito potencializado” “na medida que ele resulta de uma negação do sujeito atualizado e é pressuposto pelo sujeito realizado” (1993, p. 53). Desta forma, há três tipos de sujeitos: discursivo, narrativo e operador das estruturas elementares da significação. Nesta configuração, o sujeito potencializado seria o detentor da tensão “que aparece no espaço da foria” (1993, p. 53).



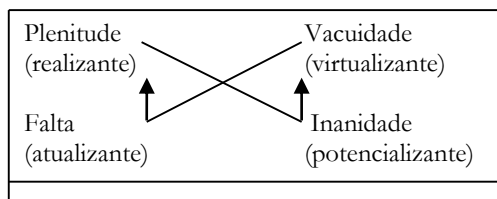
A foria é o estado de consciência do sujeito, em oposição à aforia, a falta da consciência. Na primeira situa-se a euforia e a disforia e, na segunda, entre a não-disforia e a não-euforia, como vemos no quadrado semiótico das modalidades tímicas:



Para Jacques Fontanille e Claude Zilberberg a foria pode ser divisível, cuja proposição “é a solidariedade entre os gradientes da intensidade e extensidade” (2001, p. 134) e pertence a um espaço tensivo cujo princípio sintáxico é “precisamente aquilo cujo” fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes “se modula pelas variações da tonicidade perceptiva” (2001, p. 135). Esse fluxo permanente é o que os semioticistas chamam de devir, que pode ser traduzido de maneira mais compreensível como os graus de intensidade da euforia ou disforia. Ou seja, o importante da análise não é apenas mostrar o que é eufórico ou disfórico, mas as gradações de seus níveis em relação ao estado do sujeito rumo ao seu objeto de valor.

Jacques Fontanille e Claude Zilberberg rompem, desta maneira, com essa base em Greimas, tanto em “Semiótica das

Paixões” quanto no “Dicionário de Semiótica” ao proporem a homologação deste quarto modo de existência do sujeito (2001, p. 134):



Explica Fontanille em “Semiótica do Discurso” que “o dever do objeto é regulado pelos atos da práxis, considerados como operações que atuam sobre seu modo de existência” (2011, p. 277). É chamado de *ascendente* o primeiro percurso, o qual “explora a tensão entre o modo virtual e o modo realizado” (2011, p. 277), porque ele “sobe em direção à manifestação e que ele almeja atingir o centro de referência do discurso, a instância realizante” (2011, p. 277). Recebe o nome de *descendente* o segundo percurso que faz o caminho inverso, ou seja, ele desce, “volta em direção ao sistema, cristaliza as formas vivas em estereótipos, em praxemas, e alimenta, em suma, a competência dos sujeitos da enunciação graças aos produtos dos usos mais típicos” (2011, p. 277). O percurso ascendente está, assim, a explorar a tensão entre o modo realizado e virtualizado.

Essa é a proposição de Fontanille para a elaboração dos esquemas de tensão, procurando assegurar a cumplicidade entre o sensível e o inteligível, sendo que, a primeira lida com “intensidade, o afeto, etc.”, e o segundo com o “desdobramento na extensão, o mensurável, a compreensão” (2011, p. 110). É, pois, por meio do inteligível que se pode “definir o conjunto dos esquemas discursivos elementares como variações do equilíbrio entre essas duas dimensões, variações que conduzem seja ao aumento da tensão afetiva, seja ao relaxamento cognitivo” (2011, p. 110). Diante deste quadro, considera-se o “aumento da intensidade” como o condutor da tensão enquanto que “o aumento da extensão leva ao relaxamento” (2011, p. 110).

Com base neste esquema, a diminuição da intensidade somada ao desdobramento da extensão resulta num relaxamento cognitivo, ou seja, a descendência e “o aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produz uma tensão afetiva: é o esquema da ascendência” (2011, p. 111). Além destes dois esquemas, Fontanille oferece ainda o esquema da amplificação, quando há “o aumento da intensidade combinado com o desdobramento da extensão” (2011, p. 112) cujo resultado “produz uma tensão afetiva e cognitiva” (2011, p. 112) e o esquema da atenuação, caracterizado pela “diminuição da intensidade combinada com a redução da extensão” (2011, p. 112), produzindo “um relaxamento geral” (2011, p. 112).

Luiz Tatit em “Análise semiótica através das letras” modifica estes modos de existência considerados por Greimas, rompidos por Fontanille em relação aos quatro tipos de sujeitos, o virtualizado, o atualizado, o realizado e o potencializado (2002, p. 138).

Diana Luz Pessoa de Barros retoma uma publicação de Claude Zilberberg de 1981, “Essai sur les modalités tensives” em que o semioticista “sugere mudanças nas relações entre o tímico e o passional e alterações no próprio percurso gerativo “clássico”” (2002, p. 25) e, embora se mantenha firme à proposta de Greimas em seu livro, afirma que Zilberberg fez algumas inovações, cujo ponto de partida “é a categoria /tensão/ vs. /relaxamento/, apresentada como oposição-matriz, correspondente à oposição /elevado/ vs. /reduzido/ do modelo fonológico acústico, e que instalaria a descontinuidade na unidade contínua do sema” (2002, p. 25). É o que Zilberberg chama de “descontinuidade sistêmica”, a qual manterá o sema ao mesmo tempo como unidade e vazio, roendo sua substância e conservando apenas a figura de sua forma, o que torna o sema detentor de uma função dual, a de provocador do relaxamento e da tensão, variando entre ambos.

Desta forma, o que Zilberberg chama de modalidades tensivas é o que Greimas já denominava categorias tímicas, aquelas que estão sob as unidades de sentido e responsáveis pela modalização das categorias semânticas, que, como afirma Barros, subjazem “no nível das estruturas fundamentais” (2011, p. 26).

Desta forma, em “Noções”, os “desejos afligidos” são disfóricos, posto que não se realizam, estão nas “vastidões bastantes” existentes entre “MIM e mim”. O aspecto lógico, investigativo de seus desejos está para o sonho, a ficção, a não realidade, uma vez que só consegue recolher desta experiência, as “respostas que não se encontram”. Ai está a tensividade em grau maior, o /não poder/ diante do /querer-fazer/. Eis aqui o sujeito semioticamente apaixonado diante do dilema da vida, o sonho de /poder/ ser sujeito realizado.

Ironicamente, é ao se virar sobre sua própria existência, algo real, que percebe a impossibilidade, o /não-poder-fazer/, sua impotência diante da medição do sonho, “exposto à correnteza”, sua virtude. O poeta tudo pode. O ser humano, nem tudo.

Cecília Meireles em muitos de seus poemas, como em “Motivo”, por meio de um narrador posto, fala-nos das propriedades da poesia e dos seus efeitos, de sua função estética ao mencionar o poeta que, tomado por um instante que existe de inspiração, se deixa usar pela força inerente do poema que o penetra e o atravessa, escapando-se de si e pertencendo a quem alcança.

É essa poeta o actante-sujeito principal na narrativa do poema “Motivo”, ao que chamaremos na literatura de protagonista que, por sua natureza de poeta, não pode desperdiçar o instante que existe e porque a vida está completa, nem alegre, nem triste. Então, não se fala aqui do ser humano, de Cecília Meireles, mas do ofício de ser poeta que para o sê-lo, tem que se ser completo e aproveitar o momento que lhe é peculiar, o da poesia e poetar, sem revelar este ou aquele estado de alma. Há, portanto, uma distinção, por pressuposição lógica, entre o ser humano comum e o poeta. O primeiro, incompleto, ora alegre, ora triste. O segundo, completo, nem alegre, nem triste, apenas cumprindo sua função de poeta completo que, por isso canta, ou seja, expressa sua poesia.

A poesia é, assim, ato de inspiração, que surge num momento existente que não pode passar em branco, que deve simplesmente fruir e fluir ouvidos adentro tal qual uma canção que todos gostam de ouvir.

O poeta é o irmão das coisas fugidias, que escapam das mãos, que não lhe pertence mais tal qual a palavra depois de dita, depois de cantada. A profundidade do poema de Meireles nos chama, assim, a reflexão sobre o ofício do poeta, reforçando a ideia de que sua poesia não lhe pertence, mas pertence aqueles que vão lê-la e, se forem sensíveis o suficiente, poderão também a ouvir como a brisa suave que faz som aos ouvidos mais sensíveis.

O fio comum do poeta são as coisas fugidias com as quais se funde o sentimento universal de fraternidade, cujo pai e mãe são os mesmos, numa isotopia fusional que leva ao declínio rápido, que escapa aos nossos dedos, que foge, se deserta, se esquiva, que não se pode apalpar, isto é, está mais para o nível do sensível que do cognoscível, como quem diz, poesia é para se sentir, feito a música, cuja melodia, a harmonia e o som criam efeitos de sentidos estésicos, quinésicos, patêmicos e sinestésicos.

Além do não pertencimento, a poesia escapa daquele instante único de inspiração, ganha as páginas de um livro e como uma melodia faz o seu sentido ressoar, reverberar não só os sentidos tradicionais do corpo humano, mas de todo o corpo que responde a sua força, sua ação em nosso interior. A narradora fala-nos, portanto, das propriedades da poesia e dos seus efeitos, de sua função estética ao falar do poeta que, tomado por um instante que existe de inspiração, se deixa usar pela força inerente do poema que o penetra e o atravessa, escapando-se de si e pertencendo a quem alcança.

É por isso que o poeta não sente gozo nem tormento e atravessa noites e dias no vento, ou seja, como a vela de um barco, se deixa levar mar afora. É esse deixar-se levar do poeta que é pedido ao analista, ao leitor, ao ouvinte de sua melodia. Se alguém é capaz de sentir o vento soprar, é também capaz de sentir e se deixar levar pela poesia.

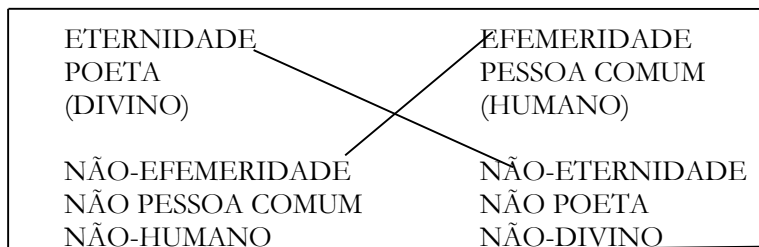
O poeta é irmão das coisas que podem não durar, que podem não interagir, por isso não importa se permanece, se desmorona ou se edifica, se provoca este ou aquele efeito em quem vai lê-lo, se vai ficar em sua memória, se vai fazer ruir suas estruturas, se vai causar destruição ou se vai construir algo em alguém. O poeta é o sujeito da

dúvida, porque não sabe se permanece ou se desfaz a si mesmo, se fica ou se passa na vida daqueles que atravessa.

Por todas estas razões, o poeta só sabe que canta e a canção é tudo que tem. A canção é a poesia que escreve e a poesia é tudo que tem e que tem vida e eternidade, sangue eterno, asa ritmada, chamando à unidade da realidade, a repetição contínua de seu movimento, como as asas do vento. O poeta está vivo e é eterno e sua asa ritmada é a sua poesia que jamais se acaba.

É esse estatuto de eternidade em oposição à efemeridade, à fugacidade da vida de seres comuns que busca o poeta, é esse o motivo de sua existência, buscando um caráter divino, mesmo que um dia saiba que estará “mudo: — mais nada”.

A mudez se caracteriza pelo não querer falar, não conseguir produzir a fala, mas não representa a perda da vida. Logo, ao poeta a eternidade, ao ser comum, a efemeridade da vida, mesmo que o tempo passe, ainda assim, sua poesia vai existir.



Esse quadrado semiótico, a estrutura elementar da significação, resume essa análise, ainda que sob efeito de sentido já que, do sentido propriamente dito, não podemos falar, posto que está “mudo”. É por isso que o poema posto em análise neste trabalho chama-se “Noções”, ou seja, são somente “noções” da realidade que podemos ter, sonhos, quimeras levadas pelas correntezas. Essa é a única realidade que resta: “esta errância por mares contraditórios...este abandono para além da felicidade e da beleza”. E o sonho é a sua própria alma, deixando, ao final, escapar a isotopia religiosa na evocação de “Deus”, na consciência da existência de uma alma,

“qualquer coisa que flutua sobre esse corpo efêmero e precário...como o vento largo do oceano sobre a areia passiva”. É essa constatação de Meireles que nos leva ao Ethos da fugacidade da vida não só em “Noções”, mas também em “Motivo”, “O Retrato” e outras de suas poesias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi explorada aqui a proposta do uso da literatura, mas especificamente do estudo do poema em sala de aula, numa interface literatura e semiótica, em que se trabalhou o estudo e a pertinência do conceito de *Ethos* que aparece, como se mostrou, em diferentes áreas de pesquisa, e é oriundo da retórica antiga que o entendia como características que os oradores se conferiam pela maneira de dizer, pelo modo como se expressavam, com o intuito de seduzir o ouvinte, criando uma imagem favorável. Todavia, não se trata do que os oradores diziam sobre si mesmos, mas o que acabavam por revelar na forma de se expressar, em seus escritos, como Cecília Meireles o faz com propriedade em boa parte de seus poemas.

Como podemos inferir, ao tratar do *Ethos* no poema de Cecília Meireles, é possível destacar a importância de se abordá-lo como uma construção discursiva, passível de ser reconhecida a partir das marcas enunciativas do discurso, em seu texto.

Sabe-se que a construção da imagem de si é um mostrar-se e essa imagem pode ser revelada através de processos inferenciais resgatados pela enunciação e/ou pelo contexto. Assim, a obra literária só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação.

A prova de que esse sujeito discursivo assume um papel actancial de sujeito não realizado, ou seja, virtualizado, pode estar no vácuo, neste espaço não definido, porém, único *locus* de realização de seu poema. Assim como as demais dimensões da enunciação, o *Ethos* também inscreve as obras em uma dada conjuntura histórica, em um dado momento de um campo literário sempre caracterizado por posicionamentos estéticos em concorrência ampla, o que nos leva à

hipótese de que a questão do *Ethos* não é uma preferência individual do autor, mas uma parte inseparável de um posicionamento encenado.

A partir das leituras aqui empreendidas, constatamos que a leitura literária do texto poético, avaliando um ou diferentes paradigmas em sala de aula, pode ser um caminho eficaz para a análise crítica e o conhecimento dos recursos nele, ou nos discursos, empregados. Para isso, mais de uma leitura se fez necessária a fim de que possa ir descobrindo todas as camadas de quaisquer textos, literários ou não literários.

No entanto, percebe-se que, ao longo do tempo, vários fatores contribuíram para o desinteresse pela leitura de textos literários na Educação Básica: a ausência da prática de leitura sem a provocação crítica sobre o que é lido por alguns professores que insistem em reproduzir matrizes, contempladas nos livros didáticos, a pobreza dos acervos teóricos em muitas instituições, as quais formam esses mesmos professores; o livro didático escolhido que, em sua maioria, traz observações vagas sobre outros possíveis caminhos que podem levar à leitura e compreensão eficiente de textos. Entretanto, convém reiterar, ao afirmarmos que um texto pode admitir mais de uma possibilidade de leitura não significa que estamos dizendo que qualquer interpretação sua possa ser considerada correta nem que seu receptor (leitor) possa atribuir o sentido que lhe aprouver.

Cumprir destacar que é bastante viável pensar na construção de uma prática pedagógica que perceba o texto literário como ferramenta de ensino/aprendizagem substancial. Assim, é possível uma aproximação entre enunciação e literatura, uma vez que a enunciação se vincula à noção discursiva e, portanto, aí se estabelecem e se entrelaçam a semiótica na análise de discurso e a literatura.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1997.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: O Mundo Contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. **Linguística e poética**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1973.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 7ed. São Paulo: Contexto, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien (org). **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. Editora Contexto, 2012.

KLEIMAN, Angela. **Oficina de leitura: teoria e prática**. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Martins Fontes, 1997.

_____. **Ethos, cenografia e incorporação**. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção de ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 69-90.

_____. **A gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005b.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. **A propósito do ethos**. In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

_____. **Musicando a Semiótica**. Ensaio. São Paulo, Annablume. 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, V. Semiótica e a formação de professores de português e literatura de Três Lagoas. **Anais do SIELP 2014**. Vol 3. n° 1. Uberlândia: EDUFU, 2014. ISSN: 22378758.

SAVIOLI, Francisco Platão. FIORIN, José Luiz Francisco. **Para entender o texto: leitura e redação**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad.Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

Obras que sustentam o conceito

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: DIFEL, 1959. 335 p. _____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: EDIPRO, 2002. 287 p.

FIORIN, José Luiz. O éthos do enunciador. In: _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012a. p. 137-151.
FIORIN, José Luiz. O páthos do enunciatário. In: _____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2012b. p. 153-162.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2011.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo. Humanitas, USP, 2001.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática. 1996.

_____. **Paixões, afetos, emoções e sentimentos**. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 5.n.2, dezembro de 2007.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beívidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, FFLCH- USP. 2001.

FONTANILLE, Jacques & GREIMAS; Algirdas Julien. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática. 1993.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto.2011.

_____. *Le désespoir*. DOCUMENTS de reserche du Group de Recherrches semiolinguistiques de I Institut de la Language Française.

EHESS – CNRS, Paris. Documentos de pesquisa n° 16, 1980. **O Desespero. J. Fontanille.** Trad. Adenil Alfeu Domingos.

GREIMAS, Algirdas Julien. *De la colère. Études de sémantique lexicale. Actes Sémiotiques. Documents*, Paris III (27). 1981.

_____. MAUPASSANT, *A Semiótica do Texto: Exercícios práticos.* Trad. Teresinha O. Michels e Carmen L.C.L. Gerlach. Ed.UFSC, Florianópolis, 1993.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso.** Campinas: Martins Fontes, 1997.

_____. **Ethos, cenografia e incorporação.** *In:* AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção de ethos.* São Paulo: Contexto, 2005a. p. 69-90.

_____. **A gênese dos discursos.** Curitiba: Criar, 2005b.

_____. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. *In:* MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

_____. *Musicando a Semiótica. Ensaios.* São Paulo, Annablume. 1997.

ZILBERBERG, Claude. *Eléments de grammaire tensive.* Limoges: Pulim. 2006.

CAPÍTULO IV

*Olhinhos de gato, de Cecília Meireles: da revista *Ocidente* ao livro¹⁴*

Yara Máximo de Sena¹⁵

Norma Sandra de Almeida Ferreira¹⁶

Cecília Meireles (1901-1964) foi uma mulher múltipla em seus talentos literários e em seus campos de atuação. Foi poetisa, professora, jornalista, cronista, intelectual. Dedicou-se à poesia e também à prosa: escreveu crônicas, ensaios, teatro; realizou conferências nacionais e internacionais, além de ter deixado um amplo conjunto de correspondências e entrevistas. Segundo Damasceno (1996), Cecília Meireles representou em sua obra a vida em plenitude através da expressão do mundo dos sentimentos, de aspectos ligados ao universo da criança e do indivíduo, bem como através da exploração de uma infinidade de outros temas que compreendem o que se deveria chamar de “inventário da vida” (DAMASCENO, 1996, p.12).

Vários autores têm se dedicado a estudar Cecília Meireles e sua produção, destacando-se temáticas relacionadas aos campos da Literatura e da Teoria Literária, como Damasceno (1987, 1996), Azevedo Filho (1970, 2001), Secchin (2001), e aos da Educação e da Literatura Infantil, como Correa (2001), Sena (2004), Marchesini (2002), Camargo (1998). Além disso, tematizando seu engajamento político no meio educacional e cultural, como Strang (2003), Lamego (1996). Pimenta (2001) e Sena (2010), entre outros, várias figuras se

¹⁴ O texto foi publicado inicialmente na revista **Manuscrita**. Revista de Crítica Genética. São Paulo, SP, n.37, p. 120 - 132, 2019, tendo sido revisto e ampliado para a publicação neste livro.

¹⁵ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Contato: yarasena@hotmail.com.

¹⁶ Professora da FE / UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Contato: normasandra@yahoo.com.br

voltaram para sua atuação profissional como professora, jornalista e pesquisadora.

No levantamento da bibliografia a respeito de Cecília Meireles e de sua obra *Olbinhos de Gato*, encontramos o estudo de Oliveira (2014), que a tematiza através da Teoria da Autobiografia de Lejeune e as representações do feminino; a pesquisa de Gomes (2014), que tem como objetivo observar as figurações da infância e da solidão em *Olbinhos de Gato* e *Giroflé, Giroflá*; e o artigo de Neves (2001), que, em parte, aproxima-se do que pretendemos explorar em nosso texto. Essa última autora, apresentando aspectos das duas edições (1980, 1983) e da publicação de *Olbinhos de Gato* na revista *Ocidente*, focaliza seu estudo na memória que “é matéria de sua poesia” (NEVES, 2001, p. 27), o que lhe permite identificar, nas “paisagens secretas” dos devaneios infantis, das inflexões poéticas, das facetas singulares da “arte da memória” (NEVES, 2001, p. 25), um texto memorialístico que a própria Cecília Meireles fez de sua infância.

São poucos os trabalhos que, como o nosso, exploram *Olbinhos de Gato* como objeto-fonte de investigação.¹⁷ Assim, neste texto, em um caminho diverso daquele escolhido pelos demais estudos, buscamos identificar como as versões de *Olbinhos de Gato* publicadas na revista *Ocidente* (1938-1940) e na primeira edição em livro (1980) se inscrevem no conjunto da obra de Cecília Meireles. Que estratégias editoriais os agentes envolvidos no processo de composição das edições da revista e do livro utilizam? Que leitores e leitoras são previstos nessas edições?

Apoiamo-nos nos estudos da História Cultural, especialmente em Chartier (1990, 1994, 2001), cujos trabalhos apontam:

contra a representação (...) segundo a qual o texto existe em si mesmo, separado de qualquer materialidade, devemos lembrar que não existe texto fora do suporte que permite sua leitura (ou da escuta), fora da circunstância na qual é

¹⁷ Este trabalho traz reflexões desenvolvidas na tese de doutorado de uma das autoras (SENA), que tem como fonte e objeto de estudos a obra *Olbinhos de Gato*, em suas edições brasileiras (1980, 1983, 2003 e 2015), a edição argentina (1981), a publicação na revista *Ocidente* (1938-1940) e a correspondência de Cecília Meireles a Maria Valupi.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

lido (ou ouvido). Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos, e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 9).

Dessa forma, nossa intenção é percorrer as marcas ou as pistas deixadas pelos editores/ilustradores/impressores nos paratextos – nos sumários e no texto de Cecília Meireles publicado na revista *Ocidente* –, bem como na nota, capa e quarta capa da primeira edição em livro e no encarte que o acompanha, elementos responsáveis por orientar e delimitar a sua leitura e interpretação.

OLHINHOS DE GATO NA REVISTA OCIDENTE

Olhinhos de Gato foi inicialmente publicado na revista portuguesa *Ocidente*, em Lisboa, em treze capítulos construídos em prosa poética, durante os anos de 1938 e 1940. De acordo com Pereira (2004), essa revista, com periodicidade mensal, embora irregular, manteve esse nome até 1995, tendo sido fundada em Lisboa, em maio de 1938, com direção de Manuel Múrias e, posteriormente, Álvaro Pinto, que foram também redatores-chefes, editores e proprietários. Foi uma das principais revistas culturais do Estado Novo, do qual refletiu as linhas ideológico-políticas.

Nessa época, Cecília Meireles já visitara Portugal (1934), proferindo palestras sobre educação e literatura, dando visibilidade a sua produção poética, alargando a rede de amizades e de sociabilidade, participando de co-edições brasileiras e portuguesas (PIMENTA, 2008). Dessa forma, a publicação de *Olhinhos de Gato*, no final dos anos 30 do século XX, acontece em um momento em que a autora já é conhecida pelos portugueses, sendo bem recepcionada tanto pelos escritores quanto pelo público leitor. Seu livro de poemas *Viagem*, premiado em 1938 pela Academia Brasileira de Letras, por exemplo, foi editado no ano seguinte em Lisboa, conferindo-lhe um lugar de prestígio na cultura portuguesa.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Parece que a publicação de *Olhinbos de Gato* e de *Viagem*, em Portugal, fecha um ciclo de momentos bastante difíceis da vida da escritora: o suicídio do marido, o artista plástico português Correia Dias, em 1935, logo após retornarem da primeira viagem da poetisa a Portugal; as dificuldades financeiras; a mudança com as três filhas, ainda crianças, para um apartamento bem pequeno; além do temor de perder seu trabalho como professora na universidade. Cecília Meireles angustiava-se, ainda, com o fechamento do Centro de Cultura Infantil do Pavilhão Mourisco, criado e coordenado por ela, que, em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, foi acusado de oferecer literatura comunista para a infância. Era uma escritora premiada, conhecida no campo da educação e da literatura, mas também uma mulher que poderia se aproximar da imagem construída pelo narrador lírico, em um de seus poemas:

Eu não tinha este rosto de hoje,/assim calmo, assim triste,
assim magro
nem estes olhos tão vazios, /nem o lábio amargo. /Eu não
tinha estas mãos sem força, /tão paradas e frias e mortas;
/eu não tinha este coração
que nem se mostra. /Eu não dei por esta mudança, /Tão
simples, tão certa, tão fácil:/ - Em que espelho ficou
perdida/A minha face? (MEIRELES, 2001, p. 232).

Talvez não seja coincidência que seu premiado livro *Viagem*, dedicado “aos amigos portugueses”, do qual retiramos o poema “Retrato”¹⁸, tenha sido publicado no mesmo ano que *Olhinbos de Gato*, em 1939, em Portugal. Talvez esse seja um período de maturidade poética da autora, quando seu reconhecimento no meio literário

¹⁸ Neste poema, a voz lírica sugere, nos adjetivos que acompanham a descrição física de partes do seu próprio corpo (principalmente do rosto), a imagem de uma pessoa vivida, sofrida, melancólica, nostálgica, que vê no retrato a constatação (só agora percebida) das mudanças que seu corpo carrega – uma descrição construída pela voz do eu lírico que, como sabemos, não pode ser confundida com a voz da autora e, tampouco, compreendida como mera reprodução de uma fase de sua própria vida. A citação do poema neste artigo tenciona aproximar um eu lírico que poeticamente filosofa sobre a transitoriedade da vida, de nossas vidas, incluindo, talvez, a da própria Cecília Meireles.

impulsionou o desejo de Cecília Meireles de tornar pública uma narrativa biográfica, trazendo lembranças de sua infância, de pessoas importantes para ela, como “Boquinha de Doce”, sua avó materna, Jacinta; “Dentinho de Arroz”, sua ama, e a própria Cecília, que é “Olhinhos de Gato”, conforme lemos na nota de apresentação da edição em livro (1980).

Olhinhos de Gato é uma obra ficcional em que a narradora traz o ponto de vista na 1ª ou na 3ª pessoa, tornando-se a espectadora de sua própria vida, especialmente de sua infância, misturando temporalidades: a escritora adulta que traz inscrita em seu presente a criança que havia sido um dia. Nas memórias, encontra-se o registro de alguns fatos, brincadeiras, medos e alegrias, canções e histórias que marcaram a autora e que, naquele momento, ela decidiu socializar com os leitores. Na escrita ficcional, ela constrói um tempo com carroceiros na rua; amas cuidando de crianças; casas com quintais e árvores frutíferas; jardins com vagalumes; bondes puxados por animais; realejos, quiosques, igrejas e leilões; superstições, credices e canções populares. Na tensão entre o real e o imaginário, constrói suas memórias de infância a partir de fragmentos ouvidos, sentidos, vistos, vivenciados, narrados sob sua própria perspectiva. Como afirma Neves (2001):

é talvez no território do sofrimento então vivido que Cecília pode ter encontrado força e audácia, se não para escrever, ao menos para tornar público o universo de sua infância dolorida, fazendo ecoar nesses retalhos de memória de tempos pretéritos o turbilhão do presente vivido. Porque, como nos ensina Paolo Rossi, desde Aristóteles sabemos que “a recordação implica um esforço deliberado da mente, é uma espécie de escavação ou busca voluntária por entre os conteúdos que guardamos na alma” (NEVES, 2001, p. 27).

Embora *Olhinhos de Gato* seja considerado pelos críticos e pela própria autora como uma narrativa biográfica, o sumário da revista *Ocidente*, na primeira publicação do texto em forma de capítulos, ora o categoriza como romance, ora como novela, ou, ainda, sem “qualquer

classificação”, como vemos registrado nos três últimos capítulos. Tal oscilação na “ordem dos livros” (Chartier, 1994) parece sugerir a originalidade da narrativa, que esbarra no enquadramento da cultura literária em gêneros marcados pela Teoria e Crítica da Literatura.

De qualquer modo, *Olhinhos de Gato*, apesar de ficção, assim como tantas outras obras de Cecília Meireles, também tematiza a tensão entre efemeridade, fugacidade e eternidade, de forma poética, delicada, sensível. Conforme a própria Cecília Meireles afirma:

Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar de sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu. Já principiei a narrativa dessa infância num pequeno livro de memórias, aparecido numa revista portuguesa com o título *Olhinhos de Gato* (MEIRELES, 1953, p. 48-49).

O título sugere comparações, em sentido figurado. No diminutivo, o termo *olhinhos* remete a uma parte do corpo de um ser não adulto: uma metonímia. A expressão *de gato* nos traz características deste animal felino que tem olhos de coloração distinta da dos humanos, com variação no tamanho de sua pupila (ora dilatada, ora contraída), conforme a quantidade de luz do ambiente para captação das imagens e conforme seu estado de espírito: relaxado, animado, brincalhão, amedrontado ou agressivo. Uma metáfora: “olhinhos de gato” capazes, em condições mínimas de luz, de captar, muitas vezes melhor do que olhos humanos, imagens que lhes são preciosas, “presas” que podem ser atacadas. *Olhinhos de Gato*, diferentemente dos famosos “olhos de ressaca” da personagem Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, não arrastam e nem trazem o que está a sua volta. Ariscos, perspicazes e atentos, os olhos se estendem ao longe e na penumbra, em condições que normalmente seriam desfavoráveis aos homens. *Olhinhos de Gato* de uma menina que enxerga, nas memórias, a “essência” de sua infância? *Olhinhos de Gato* vistos hoje pela mulher adulta, escritora? Olhinhos “azuis-verdes-cinzentos” (MEIRELES, 1980, p. 3) de gato? A compreensão que buscamos para o título parece aproximar-se da intenção da autora, pela voz do narrador, do ponto de vista que pretende dar as suas memórias:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

OLHINHOS DE GATO prefere ficar vendo, apenas, todas aquelas sobras de pano, retorcidas, amassadas, de onde se exala um estranho cheiro, que não vem dos fios, que não vem das cores, nem dos desenhos, nem da gaveta... mas de muito antigamente, de um tempo desconhecido, onde havia outras casas, outras pessoas, outro viver, outras modas (MEIRELES, 1980, p. 3).

Publicado na revista *Ocidente*, nos números 7, 8 (1938); 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19 e 20 (1939) e 23 (1940), medindo 18,5 cm x 25 cm, *Olbinhos de Gato* pressupunha como público-alvo o leitor adulto, ligado à cultura letrada e artística, interessado na produção crítica e literária dos países lusófonos. Ao lado de Cecília Meireles, autores portugueses como Carlos Queiróz (1907-1949), João de Castro Osório (1899-1970), Armando Leça (1891-1977), Diogo de Macedo (1889-1959) e alguns brasileiros como Mário Quintana (1906-1994) e Cassiano Ricardo (1894-1974) também podem ser rapidamente localizados nos sumários. Segundo Neves (2001), os adultos, primeiro público, devem ter se surpreendido com *Olbinhos de Gato*, publicado na primeira década de implementação do Estado Novo em Portugal¹⁹, em meio ao tom ufanista empreendido aos textos dos autores portugueses dispostos a cantar as glórias de suas terras.

Para Neves (2001), a publicação de *Olbinhos de Gato* na revista *Ocidente*, as alusões aos fragmentos de memória dos tempos de menina e o modo intrincado do processo de rememoração – cheio de entrecruzamentos e sobreposição de temporalidades-espacos, de acontecimentos imaginários e realidade – são pistas que parecem indicar que a autora não pensou em destinar tal texto às crianças, “uma vez que ‘escrever a infância’ é algo muito diferente de escrever para a infância” (NEVES, 2001, p. 29).

Na revista, *Olbinhos de Gato* propõe uma prática de leitura que parece exigir uma certa fidelidade do leitor para avançar no “enredo”, distribuído pelos treze números, não consecutivos, durante um

¹⁹ Estado Novo é identificado como o regime do qual o ditador Antonio Salazar foi fundador e líder e que vigorou em Portugal no período de 1933 a 1974.

período de dezessete meses, entre novembro de 1938 e março de 1940. Marcada por pausas no tempo e na distribuição fragmentada do texto em capítulos, sem grande extensão de linhas escritas e de volume de páginas, a prática de leitura pode ser breve. A apresentação visual dos treze capítulos é marcada por poucos e distintos recursos tipográficos, acompanhando a estética da revista como um todo e indiciando um leitor familiarizado com textos escritos, com poucas ilustrações, que não têm relação com o assunto/tema tratado pela autora.

Não há uma numeração indicando a ordem dos capítulos, sendo todos anunciados apenas como *Olbinhos de Gato* e finalizados com o nome da autora: Cecília Meireles. Mas, a partir do segundo capítulo, há a notação de “continuação” (nos números 8, 9, 10, 11,12) ou “continuação do n° [a revista]”, indicando a ideia de seqüência e continuidade do texto; no penúltimo, inferimos a antecipação da finalização para o leitor, com a seguinte referência: “conclue no n.º 21”. No entanto, essa conclusão ocorre, na verdade, apenas no n° 23, no qual observa-se a notação “conclusão” logo abaixo do título, sendo que o texto é finalizado apenas com a assinatura da autora.

Outros recursos editoriais (além da numeração e indicação da seqüência dos capítulos) apontam para o acabamento ou a separação da disposição do texto na página em branco. A presença dos três asteriscos, por exemplo, indica a separação do texto do capítulo 4 em três partes (Revista n° 10), enquanto as ilustrações de um ramo de folhas com pequenas sementes (n°s 7, 11 e 19), de uma mulher lendo (n° 10), de um casal (n° 18) ou de uma pequena estrela seguida de um poema de Guerra Junqueiro (n°16) preenchem o vazio da página em branco, no final do texto. São clichês tipográficos, reproduções obtidas por placas metálicas com vistas à impressão de uma imagem (Faria; Pericão, 2008), com a função de fechar uma lição/texto, separando diferentes autores e/ou gêneros, na mesma página ou em página diferente. Fragmenta-se, assim, a densidade visual marcada pela escrita verbal com uma imagem que pode ou não ter relação com o assunto tratado na lição, mas que também tem a função de ordenar os textos diferentes que compõem um mesmo número da revista, ou

de preencher um espaço em branco na folha deixado por um texto de menor extensão.

Cada capítulo seguiu a mesma sequência de sua publicação na revista, começando em novembro de 1938 e terminando em março 1940, com exceção dos meses de maio e junho de 1939 e janeiro e fevereiro de 1940. Em maio de 1939, no sumário da revista *Ocidente*, encontramos a presença de um poema de Cecília Meireles, “Canção de um naufrágio antigo”, que foi posteriormente publicado no livro *Vaga música* (1942) com o título “Naufrágio antigo”, o que indica a presença constante de uma autora experiente na produção de textos curtos em prosa (e também em versos), para publicação em periódicos, uma proposta de encontro regular, persistente e breve com o leitor.

Por algum tempo nos questionamos se a autora teria, em algum momento, tido a preocupação com a quantidade total de capítulos, considerando-se a aceitação que seu texto teria junto ao público daquele periódico. Os capítulos foram sendo escritos gradativamente, à medida em que eram publicados ou Cecília Meireles já teria um projeto completo da “obra” com treze capítulos?

Analisando as cartas enviadas por Cecília Meireles a Maria Valupi, amiga e escritora portuguesa que foi sua interlocutora no momento em que *Olhinhos de Gato* estava sendo produzido, encontramos indícios que apontam para uma arquitetura da obra, que embora tenha sido elaborada fora de uma ordem cronológica, com um ritmo fragmentado, uma construção de memórias de episódios de sua infância, a poeta organizou o conjunto de textos em forma de livro. (SENA, 2021)

Pensei em ir mandando cada capítulo, mas talvez não fique bem assim. Vou experimentar. A minha dúvida é a seguinte: não o estou escrevendo na ordem que provavelmente ficarão. Por isso mesmo, deverei fazer muitas adaptações, posteriormente, - o que modificará profundamente o conjunto. Pergunto-me si não será mais interessante reservar-te a surpresa de forma definitiva. Si, porém, te der prazer ir recebendo estas páginas ainda informes (si não

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

tens outras leituras... si a tua curiosidade é muito grande...)
manda-las-ei assim mesmo. (VALUPI, 2007, p. 144)

A correspondência entre as duas elucida os caminhos que a obra percorreu antes de ser publicada em Portugal, indicando que o livro foi anunciado e finalizado num intervalo de cinco meses, entre agosto de 1937 e janeiro de 1938. Além disso, traz detalhes sobre a forma, o título e suas intenções:

Não calculas quanto me aborrece não poder mandar uma cópia do livrinho. Chama-se “Olhinhos-de-Gato” – creio que já te disse, não? Era assim que me tratava minha Avó, recordação mais adorável e nunca suficientemente adorada da minha infância. Eu não pensava em escrever isto, nem dar-lhe êste nome. Mas, indo um dia pela Avenida (que é como que diz pelo Chiado), um destes madrigalescos senhores tão abundantes no meu caminho, atirou-me como um brinquedo essa expressão. E não soube o infeliz mortal que mundo de beleza se abre dentro de mim: foi como si uma última vez a minha Avó chamasse por mim, pequenina e inocente. (...) Escrevi umas 150 páginas à máquina. Estou mais ou menos contente com o que fiz. É um livrinho de confissões. Minhas paisagens, meu ambiente, minhas primeiras queixas (tão ténues, meu Deus, que até me dá pena...), e o intraduzível. O que fica apenas entre as palavras, para quem quiser encontrar (VALUPI, 2007, p. 151).

A publicação da obra na revista *Ocidente*, no entanto, não foi suficiente para que a autora a editasse, no Brasil, em vida. Ela parece ter concentrado seus esforços na publicação de suas antologias poéticas destinadas ao público adulto, talvez à espera de um periódico que se interessasse em publicar *Olhinhos de Gato* em nosso país, ou de uma editora disposta a transformar o texto em livro.

Distante dos leitores brasileiros, *Olhinhos de Gato* só foi publicado em edição póstuma, que reuniu, em um só volume, todos os treze capítulos, conservando integralmente o texto impresso na revista *Ocidente*, conforme expõe o editor, em nota trazida na primeira

publicação: “O texto desta primeira edição em livro foi cotejado com a publicação em capítulos, revistos pela autora” (MEIRELES, 1980, n.p.).

A PRIMEIRA EDIÇÃO DE *OLHINHOS DE GATO* NO BRASIL

Quarenta e dois anos após os leitores portugueses tomarem contato com o texto de Cecília Meireles, foi publicada no Brasil a primeira edição de *Olhinhos de Gato* (1980) em formato de livro, pela Editora Moderna, com 135 páginas e as dimensões 14cm x 21cm e lombada de 0,8 cm, sendo apresentada na ficha catalográfica como “ficção brasileira” e “literatura infanto-juvenil”.

Trata-se, pelas dimensões e volume, de um livro fácil de carregar, que também sugere uma leitura rápida e leve para um leitor ainda jovem e que está se familiarizando com textos mais densos e complexos. O projeto editorial traz a nota do editor e um breve texto na quarta capa, estratégias editoriais com a intenção de aproximar a obra do leitor, situá-la no tempo, no panorama da literatura brasileira e na temática abordada pela escritora. O livro não traz ilustrações em seu interior, tampouco notas biográficas ou imagem da autora.

A primeira capa da edição do ano de 1980 é assinada por Maria Cristina Simi Carletti. Nela, vemos emoldurada uma menina que está em pé, de costas para o leitor e apoiada em uma janela. Com os pés provavelmente no interior de uma casa representada por uma parede recoberta com papel decorado (floral em tons de bege e marrom), ela observa por uma janela o mundo externo, em cores de tons pastel que lembram um arco-íris. Uma menina que vê o mundo (colorido) lá fora do seu próprio interior ou do interior de sua casa? Ela traça um vestido branco e meias pretas, estilo “marinheiro”, típico da primeira metade do século XX, enquanto seus longos cabelos louros, presos por uma fivela, caem por seus ombros. Uma menina que se veste de modo bem diferente daquele dos leitores previstos na década de 80, momento em que o livro é lançado pela primeira vez. A menina ilustrada convocaria a lembrança do tempo em que o texto foi escrito pela autora?

Ocupando um terço da capa, o título, em tom marrom, desenha com algumas letras minúsculas os movimentos de partes do corpo de um gato (a cauda?). O nome da autora, em destaque, com

letras maiúsculas e em branco, ilumina a capa e se aproxima, na cor, do vestido da menina.

A sobriedade das cores e dos traços, o jogo das letras que brincam e as molduras que enquadram pontos de vista e de lugares talvez façam parte de uma proposta editorial para criar um efeito harmonioso de delicadeza e sensibilidade: um convite ao leitor para uma história de determinado tempo, escrita por uma menina que vê o mundo também de forma delicada e sensível.

A primeira edição (1980), que, como já mencionado, é da editora Moderna, traz uma “Nota do editor”, que, se dirigindo ao leitor, destaca:

NOTA

Publicado inicialmente em capítulos na revista *Ocidente*, de Lisboa, durante os anos de 1939 e 1940, *Olbinhos de Gato* constitui uma poética narrativa autobiográfica de Cecília Meireles.

As personagens principais, pessoas que conviveram com a menina Cecília, são carinhosamente evocadas por cognomes. Por exemplo, a avó Jacinta, com quem viveu depois da morte dos pais, é *Boquinha de Doce*, a ama é chamada de *Dentinho de Arroz*, *Olbinhos de Gato*, por sua vez, é a própria autora.

O texto dessa primeira edição em livro foi cotejado com a publicação em capítulos, revistos pela autora. Permitimo-nos atualizar apenas as convenções ortográficas.

O EDITOR.

Além dessas informações, que situam a obra no gênero narrativa autobiográfica da infância, a nota fala de sua gênese e dos apelidos das personagens – na tentativa de colaborar com os possíveis leitores na compreensão e no interesse pela leitura do livro. Além disso, a “Nota” ainda legitima as edições, afirmando que houve um trabalho dos editores de cotejar o texto da primeira edição com a primeira publicação de *Olbinhos de Gato* que havia sido revista pela própria autora: trata-se de uma explicação que busca valorizar o livro

produzido pela editora, provavelmente direcionado ao leitor adulto, que tem o papel de mediador entre o leitor mais jovem e o livro.²⁰

Na contracapa da 1ª edição (1980), por exemplo, o texto oferece uma descrição poética e imagética, apontando elementos do mundo “real” próprios da infância do narrador (córrego, cajueiro, baú); sentimentos ligados também a esse narrador (medo, alegria, dor); nomes dos personagens presentes nessas memórias que, a sua volta, cantam:

Um córrego esverdeado de musgo, o cajueiro do quintal, o baú proibido, as visitas, as canções de Dentinho de Arroz, o carinho de Boquinha Doce. Este é o mundo de Olhinhos de Gato. Um mundo de sonhos, medos, alegrias, dores e fantasias... A infância. Você voará com Olhinhos de Gato numa viagem de emoções sentidas no fundo do coração.

Há um mundo recriado pela “Olhinhos de Gato”, mas que poderá ser conhecido, visto e vivenciado pela leitura da própria obra, entendida como uma “viagem de emoções” possível de ser realizada pelos leitores. Trata-se de uma concepção bastante comum nos discursos da mídia, do mercado editorial e até mesmo dos programas de políticas públicas voltadas para a formação do leitor: a leitura é uma viagem que, prazerosamente, permite ao leitor conhecer outros mundos, vivenciar emoções, identificar-se com o narrador ou o protagonista da história.

Um encarte de três páginas, intitulado como “Roteiro de leitura para o professor”, acompanha esta edição. Traz uma apresentação da narrativa e, em seguida, três pontos orientadores para os leitores: o primeiro destaca o caráter intimista da narrativa, em que a escritora adulta rememora fatos afetivamente significativos de sua infância; o segundo destaca que o livro apresenta a aprendizagem da vida e do mundo pela personagem; o terceiro indica que se deve notar o comportamento introvertido e fechado da personagem, mas que no

²⁰ Equivocadamente, na nota do editor (1980) há a informação de que o período de publicação de *Olhinhos de gato* na revista *Ocidente* é 1939-1940. Segundo pudemos consultar nos números dos exemplares, o período correto é: novembro/1938 – março/1940.

entanto está sempre atenta ao mundo que a rodeia. E, a seguir, vem “Itens que podem ser explorados sob forma de questões ou debates”, além de uma sugestão final de atividade: a comparação da obra com poemas de Cecília Meireles, assim como um complemento de estudo sobre a avó desta, representada como “Boquinha de Doce”, através da leitura da elegia escrita pela autora quando sua avó faleceu.

O “Roteiro de leitura para o professor” (1980) informa, por exemplo, que o livro é uma “narrativa que, por seu enfoque lírico e subjetivo, não é elaborada em uma estrutura tradicional com começo, meio e fim claramente localizados” (p. 1), daí a importância da intervenção didática que pode ser feita por “algumas sugestões que possam ajudar o professor a orientar a leitura de seus alunos”. Há, ainda, um destaque para a importância dessa intervenção didática do professor para garantia da finalidade de uma leitura em que “o prazer e/ou aproveitamento (...) dos jovens advém, muito frequentemente, do conhecimento prévio das características básicas da obra em questão, para que não ocorram julgamentos equivocados ou interpretações precipitadas” (p. 1). Trata-se de uma estratégia editorial que, diferentemente da publicação na revista *Ocidente*, sugere uma orientação para a compreensão de *Olbinhos de gato* por leitores menos “virtuosos” (Chartier, 1990), que precisam ser guiados e dirigidos por não estarem familiarizados temporalmente com obra e autora, independentemente de serem alunos ou professores.

CONCLUSÃO

Da revista *Ocidente* à edição em livro, *Olbinhos de Gato* ganhou diferentes formas editoriais produzidas pelas intervenções de editores, ilustradores e impressores, formas estas que podem não corresponder às intenções primeiras da escritora. Reatualizado, na forma de livro impresso, o projeto editorial que marca essa primeira edição (1980) mantém-se fiel ao texto da publicação em periódico. Composto por treze capítulos, numerados e sem subtítulos, cada um deles é marcado pela ausência de ilustrações e de notas explicativas acompanhando o enredo, talvez por exigência dos herdeiros dos direitos autorais.

Distanciando-se, porém, do formato de publicação da revista *Ocidente*, em que não se reconhece a acolhida ao leitor mais jovem, o projeto editorial em livro de *Olbinhos de Gato* inclui paratextos (nota do editor, roteiro de leitura para o professor e texto na quarta capa). É criada uma nova e colorida capa, que, combinada com os dados da ficha catalográfica, faz com que os leitores possam reconhecê-la como pertencente ao gênero “literatura infantojuvenil”. Nessas estratégias editoriais, a obra é (re)construída e (re)inventada para atender às expectativas de um leitor já distante daquele anteriormente previsto no periódico especializado.

Divulgado em livro, *Olbinhos de Gato* sugere uma aposta editorial na importância que a autora ganhou na história da Literatura Brasileira e no reconhecimento de que seus trabalhos qualificam o repertório de obras destinadas aos leitores em formação (cânone). Além disso, propõe também uma “viagem de emoções” ao mundo da infância através da protagonista, uma criança, trazendo aspectos que podem levar o jovem leitor a se identificar com ela, no relato de suas alegrias, medos e enfrentamentos: uma aposta editorial que implica também uma ampliação de público – jovem e escolar – e de sua permanência no tempo, nas mãos de novas gerações.

Desde a sua primeira publicação, há mais de oitenta anos, e em inúmeras edições e reimpressões a partir dos anos de 1980, *Olbinhos de Gato*, de Cecília Meireles, vai se constituindo através de projetos editoriais que intencionam colocar em circulação uma obra considerada pela crítica literária como de qualidade, atualizando-a para que novos leitores possam consumi-la. Trata-se de iniciativas que buscam conformar obras e suas leituras, ainda que os leitores não acolham passivamente essas orientações, catalogações, indicações. No encontro sempre singular entre os leitores e os livros, na tensão operatória entre o controle da compreensão, a aceitação da obra e a liberdade indisciplinada dos leitores previstos e imaginados, é sempre possível produzir sentidos diversos e compartilhados culturalmente.

Por que oferecer aos leitores os últimos parágrafos que fecham *Olbinhos de Gato* e encerram este texto? Por que oferecer o final do texto escrito pela autora, ao invés de provocar os leitores para a leitura da poesia sensivelmente esparramada por todas as páginas de

uma das edições em livro ou pelos capítulos da revista *Ocidente*? Talvez porque, no estudo empreendido por nós, a voz do narrador de *Olhinhos de Gato* tenha ficado subordinada ao desafio de escrever uma reflexão e descrição de aspectos que constituem essa obra. Talvez, porque o final inconcluso das memórias recriadas pela voz do narrador de *Olhinhos de Gato* seja um desejo mais sensível por parte das autoras deste texto de convocar os leitores para as incompletudes das leituras sempre possíveis para esta obra na contemporaneidade:

(...), foi tudo e nada ao mesmo tempo, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim. Mas chamaram lá dentro: "OLHINHOS DE GATO! E então lembrou-se que era a ela que chamavam assim." "(...).
— Parece mentira! Quem havia de dizer! Só ela escapou! E todos os mortos estavam em redor olhando: de dentro dos espelhos, de dentro dos quadros, de dentro do álbum, ou puramente nos ares — todos juntos e cada um deles sozinho, sozinho... E ela via os mortos e os vivos. E os vivos não sabiam. Nem talvez os mortos, também" (MEIRELES, 1980, p. 131).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. **Crônicas de educação**, 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

_____. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CAMARGO, Luís Hellmeister de. **Poesia infantil e ilustração**: estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles. 1998. 203f. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

CHARTIER, R.; CAVALLO, G. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998a.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998b.

_____. **Práticas de Leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CORRÊA, Luciana Borgerth Vial. **Infância, escola e literatura infantil em Cecília Meireles.** 2001. 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2001.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário. In. MEIRELES, Cecília. **Obra Poética.** Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.

_____. **Cecília Meireles: poesia.** Rio de Janeiro: Agir, 1996.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico.** São Paulo: EDUSP, 2008.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

LAMEGO, Valéria. **A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

MARCHESINI, Marcelo. **Os sentidos da leitura em Cecília Meireles: Ou isto ou aquilo.** 2001. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Cecília Meireles: poesia completa.** Vol. I, II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Olhinhos de Gato.** 1. ed. São Paulo: Moderna, 1980.

MEIRELES, Cecília. Olhinhos de Gato - Romance. In **Ocidente** - Revista Portuguesa, volume III, n. 7, nov. 1938.

MEIRELES, Cecília. Silêncio e solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa. [Entrevista cedida a] Fagundes Menezes, **Revista Manchete.** Rio de Janeiro, p. 48 – 49, 3 de outubro de 1953.

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio. Antes da despedida: editando um debate. In: NEVES, Margarida de Souza, LOBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. (orgs) **Cecília Meireles: A poética da Educação**. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

NEVES, M. S. Paisagens secretas: memórias da infância. In: NEVES, Margarida de Souza, LOBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio. (orgs) **Cecília Meireles: A poética da Educação**. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX. **Letras de Hoje**, Vol 49, Iss 4, Pp 487-494 (2014). 4, 487, 2014.

PEREIRA, M. M. C. **Ocidente** – imagens e fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948). Coimbra: Quarteto, 2004.

PIMENTA, Jussara Santos. **Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem**: Cecília Meireles e a criação da Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco (1934-1937). 2001. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. **As duas margens do Atlântico**: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934). 2008. 374 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SENA, Yara Máximo. Entre as páginas de um livro didático: Cecília Meireles. In: FERREIRA, N. S. A. (org.) **Livros, catálogos, revistas e sites para o universo escolar**. Campinas, SP: Mercado de Letras; ALB; FAPESP, 2006.

_____. **Entre as páginas de um livro**: Cecília Meireles. 2004. 113 f. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

_____. **Uma leitura do relatório do inquérito “leituras infantis” de Cecília Meireles.** 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. **Olhinhos de Gato, de Cecília Meireles: história(s) de uma obra.** 2021. 144 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

SENA, Yara Máximo; FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. Olhinhos de Gato, de Cecília Meireles: da revista Ocidente ao livro. **Manuscrita.** Revista de Crítica Genética. São Paulo, SP, n.37, p. 120 - 132, 2019. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/x2/article/view/3207>. Acesso em: 25 mar. 2021.

STRANG, Bernadete de Lourdes Streisky. **Sob o signo da reconstrução: os ideais da Escola Nova divulgados pelas Crônicas de Educação de Cecília Meireles.**2003. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

VALUPI, Maria. **Antologia poética** – Maria Valupi. Portugal: Quase edições, 2007.

CAPÍTULO V

Cecília Meireles e o feminino em prosa e poesia: a autobiografia *Olhinhos de gato* e o poema “Prisão”

Gisele Pereira de Oliveira²¹

A crítica raramente se dedica à análise da presença e da representação do feminino na poesia ou na prosa cecilianas²², mesmo existindo diversos poemas que se refiram ou sejam dedicados a mulheres²³, ou que tenham como motivo o feminino na sociedade²⁴,

²¹ Professora Adjunta na Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: gisele.oliviera@upe.br

²² Algumas produções que tematizam a mulher na obra de Meireles (e problematizam a escassez do tratamento desse assunto na crítica da obra cecilianas) são: 1) “Cecília Meireles: imagens femininas” (2006), por Maria Lúcia Dal Farra; 2) “Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles” (2007), por Ana Maria Domingues de Oliveira; 3) *Vozes femininas na poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias* (2009), por Jacicarla Souza da Silva; 4) “Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX” (2014), por Gisele Pereira de Oliveira; 5) *Cecília Meireles e a Índia: entre provisórias arquiteturas e o “êxtase longo de ilusão nenhuma* (2014), por Gisele Pereira de Oliveira; 6) *Serenas e desesperadas: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles* (2015).

²³ Um breve levantamento temático nos principais livros de Cecília, ou seja, excluindo os poemas dispersos e publicados postumamente, encontram-se por volta de cinquenta poemas que tratam de mulheres. Como parte do projeto “Releituras de Cecília Meireles”, organizado pela Prof.^a Dr.^a Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP -Assis), se propôs mais uma releitura da obra poética de Cecília Meireles, sobretudo no que se refere aos livros *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945) e *Retrato natural* (1949), em busca de poemas que tenham como tema figuras femininas. O estudo de tais poemas teve como objetivo observar que é muito frequente encontrar em sua obra representações do feminino, ao contrário do que afirma a crítica mais tradicional acerca da poetisa (Este projeto que contempla um levantamento compreensível da obra da e sobre Cecília Meireles está disponível em: <https://www2.assis.unesp.br/arquivocecilia/index3.html>).

²⁴ Alguns exemplos de poemas que tematizam mulheres ou o feminino são “O tempo de Gisèle”, “Diana”, “Edite”, “Alvura”, “Gargalhada”, “Balada das dez bailarinas do cassino”, “Mulher ao espelho”, “Mulher adormecida”, “Prisão”,

paralelamente, a contos, crônicas, e sua autobiografia *Olhinhos de Gato* (1940).

Para Ana Maria Domingues de Oliveira, estudos dedicados à presença e representação do feminino na obra ceciliana se justificam porque a crítica que se faz, geralmente, “da obra de Cecília Meireles está já condicionada a encontrar, em seus textos, um modelo de feminino que se considera inerente à obra da poetisa, ou seja, etéreo, espiritual, alienado, assexuado, incorpóreo” (OLIVEIRA, 2007, p. 01). Isto é, o feminino seria, não uma referência às mulheres de carne, osso, sangue e lágrimas, com suas lutas, sofrimentos, angústias, desejos, amores etc., mas algo que se coadunasse com as nuances de mística, espiritualidade, lirismo puro, abstração da “poesia das alturas” ceciliana, como a classificou Paes (1997, p. 35-36).

Nossa problematização é exatamente dessa configuração *a priori* da obra ceciliana em relação ao feminino. Em outras palavras, até que ponto essa afirmação se confirma? Ou seria essa leitura crítica lugar-comum da obra ceciliana um resultado de uma visão cristalizada sobre a escrita de e sobre as mulheres escritoras (de séculos anteriores e) no início do séc. XX?

Para refletirmos sobre as possíveis respostas a essas perguntas, faremos um contraponto entre o que um crítico fala sobre a obra lírica de Cecília Meireles e o que ela diz sobre a lírica de poetisas latino-americanas, buscando um consenso entre uma visão da lírica ceciliana como aquém das questões de gênero e a visão da própria poetisa quanto à escrita de outras mulheres. Em seguida, apresentaremos algumas considerações sobre sua autobiografia, *Olhinhos de Gato*, e o poema “Prisão”, como exemplares de sua produção contendo representações de mulheres.

A CRÍTICA PRONTA E GENERALIZADA QUANTO À ESCRITA DE MULHERES APLICADA À CM

Oliveira reforça a existência de uma leitura estereotipada, ou filtrada por uma (di)visão de gênero ao dizer que “nossos olhos de

“Lamento da noiva do soldado”, “Sereia”, “Suave morta”, “Lua adversa”, “O lamento da mãe órfã”, etc.

leitores (e leitoras) estariam, assim, sempre prontos a localizar, nos poemas e crônicas, os confortáveis reforços à nossa crença de que a literatura escrita por mulheres deve ser nobre, pudica, etérea, inefável (para usar termos caros à fortuna crítica ceciliana)” (OLIVEIRA, 2007, p. 01).

A título de exemplo desse olhar limitado ao aspecto de poesia dos temas elevados ou pré-determinados sobre a produção de Meireles menciono aqui o texto de Sanches Neto, que abre a antologia completa da lírica ceciliana, publicada em comemoração aos seus 100 anos (2001). Ele mantém esse tipo de leitura, mais do que isso, seu texto é um manifesto em prol desse posicionamento crítico quanto à lírica ceciliana, mesmo que haja momentos de lucidez, em que compreenda a poetisa como uma mulher de seu tempo em diálogo com este por meio da sua lírica, por exemplo, ao afirmar que:

[...] Cecília Meireles não pode ser entendida como representante da estética torre de marfim, que permanece indiferente aos acontecimentos. As suas conhecidas atividades pedagógicas e jornalísticas desfazem a imagem de uma pessoa isolada numa individualidade casulosa. No âmbito da poesia, ela não foi diretamente participante, mas um livro como *Mar absoluto* mostra o choque com um tempo de homens partidos. Cecília não ficou indiferente a ele, dando respostas que definitivamente não são engajadas, embora também não estejam desconectadas do tempo vivo do qual participava. (SANCHES NETO, 2001, p. xliv)

Além dessa referência ao livro *Mar absoluto* (1945), ao falar de *Retrato Natural* (1949), diz: “temos uma poética ao rés do chão, onde o aqui e o agora são valorizados” (SANCHES NETO, 2001, p. xlix). Entretanto sua tese em termos gerais é a de que, objetivando expressar ou comungar uma universalidade ou parentesco humano universal, Meireles renunciaria a marcas distintivas, como a de gênero, em sua escrita: “este seu desejo de universalidade fica patente ainda na sua opção de não ser apenas uma voz feminina. Ao se assumir como poeta (substantivo masculino, utilizado por ser um termo genérico), não quis negar sua condição de mulher, mas impedir a compartimentação”

(SANCHES NETO, 2001, p. lvii). Ele faz referência ao poema “Motivo” (“Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta”), o que dificilmente seria suficiente para defender seu argumento, especialmente em oposição a tantos poemas sobre mulheres ou sobre sua condição (de desigualdade) na sociedade – preocupações que raramente eram captadas por poetas homens da sua época. Ademais, nos perguntamos quais seriam os perigos de uma poética com marcado eu-lírico feminino naqueles tempos, quando a crítica tinha perspectivas pré-concebidas sobre a escrita de e sobre mulheres e sua atuação em sociedade²⁵.

Ainda sobre sua concepção de uma literatura não preocupada com gênero, ou outros temas sociais, lhe atribuindo, pode-se dizer, um perfil de alienação, Sanches Neto afirmará que:

Esta irmandade com tudo [realizada pelo uso do sujeito masculino] a leva a uma concepção do poeta fora da categoria de gênero, não a colocando no centro de sua poesia. A mulher, para Cecília, não era uma categoria biológica, assim como a poesia não era apenas estrutura de linguagem ou um documento do tempo presente, e sim um objeto dotado de universalismo. Evitando cultivar a diferença, ela privilegiou antes a comunhão mística de

²⁵ Dal Farra menciona certos incidentes pelos quais Cecília Meireles teria passado em sua carreira que poderiam ser referidos ao fato de ser mulher – outros/as atribuem ao fato de não ser católica declarada: “[...] Cecília atravessará atribulações de um período de perseguição política mais ou menos velada que, em verdade, tem início logo em 1929. Nessa altura, a defesa brilhante da sua tese, intitulada *O espírito vitorioso*, escrita para a obtenção da cátedra de Literatura na Escola Normal do Distrito Federal, não será suficiente para impedir a arbitrariedade do júri, de modo que a poetisa se vê preterida. Por ironia (e, certamente, por desagravo do destino), é apreciando as mesmas questões pedagógicas que o seu trabalho discutia, que o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro a contrata como colunista durante os próximos quatro anos, quando então, já em 1934, Cecília será finalmente designada, pela Secretaria de Educação, para dirigir o recém-fundado Centro Infantil no Pavilhão Mourisco do Rio de Janeiro. [...] Mas as intrigas políticas, que não a deixam em paz, desta feita levantam suspeita sobre a legitimidade moral e educacional dos livros que compõem o acervo, alegando que a biblioteca continha obras perniciosas para a formação das crianças... De maneira que a biblioteca é fechada por ordem de Getúlio Vargas” (DAL FARRA, 2007, p. 336-7).

Compreendemos que o ser mulher não seja uma preocupação central na lírica e prosa cecilianas. O que nos inquieta é o fato haver uma invisibilidade e silenciamento da crítica sobre este recorte, como se Meireles vivesse aquém dos problemas sociais que as mulheres enfrentavam em sua época, não dando espaço a esse motivo em sua produção.

Para fazer o contraponto à premissa de Sanches Neto de que Meireles nãoalaria deste lugar como mulher-poeta ou poetisa, consideremos os argumentos de Jacicarla Silva (2009). Para Silva, Meireles se expressa como mulher e sobre mulheres de diversas formas, uma vez que em diferentes gêneros textuais (poesia, crônica, ensaio e tradução), não apenas apresenta mulheres explicitamente como também suscita discussões acerca da condição feminina na sociedade e em diferentes âmbitos dessa, seja por sua preocupação com escolas com salas mistas, onde meninos e meninas tivessem acesso ao mesmo conhecimento, seja ao refletir sobre as condições de contexto de autores e autoras têm para produzir sua literatura, entre outros.

Visitando cada gênero textual e citando exemplos, Silva torna inquestionável o enfrentamento de Meireles com a questão feminina conforme apresentaremos sumariamente a seguir. Primeiramente, na poesia, Silva se refere aos poemas “Uma pequena aldeia” (1961), “Mulher de leque” (1962) e “Prisão” (1956), demonstrando a inquietação de Cecília quanto à opressão contra as mulheres, à sua (i)mobilidade social, à sua (não-)voz, à sua (não-) necessidade de pertencimento. Em seguida, no tocante às crônicas cecilianas, Silva faz referência a “Toda América unida para vitória” (1943) e “Precursoras brasileiras” (1945) para discutir a atenção de Meireles à abrangência de alcance e atuação feminina na sociedade, respectivamente, no âmbito dos estudos e como pioneiras em diversas esferas da sociedade brasileira. Ao se voltar às traduções feitas por Meireles, Silva faz referência a duas, quais sejam, *Yerma*, de Frederico García Lorca, e *Orlando*, de Virginia Woof, no ensejo de demonstrar que as escolhas de Cecília dos títulos que seriam rendidos em língua

portuguesa são explicitamente associadas com questões da condição feminina²⁶. Por fim, ao referir-se ao exercício ensaístico, Silva se dedica extensivamente a “Expressão feminina da poesia na América” por defender que Cecília usufrui do estilo “descompromissado” do gênero para se colocar de forma contestadora, “propondo uma série de reflexões sobre a escrita de autoria feminina latino-americana” (SILVA, 2009, p. 95). Ao mesmo tempo, Cecília inaugura a crítica feminista no Brasil ao discutir “a maneira como essas mulheres [da América hispânica] se manifestam dentro do âmbito literário, em especial, na poesia” (SILVA, 2009, p. 94).

Como pesquisadora do diálogo entre a obra ceciliana e o repertório filosófico-religioso indiano²⁷, me parece imprescindível comentar, aqui, que o romance de Rabindranath Tagore²⁸ traduzido por Cecília, *Çaturanga* (1962), talvez se deva ao tratamento que a questão do feminino tem nesse. Nos comentários que Cecília tece na apresentação do volume em língua portuguesa, discorre sobre a relação de Tagore com o tema da mulher:

[...] Tagore sempre foi grande defensor das mulheres, e sem que elas mesmas, em geral, o saibam: pois essa defesa se apresenta mais claramente em sua obra de romancista e o Poeta, entre nós, é menos conhecido sob esse aspecto, sendo, realmente, este, o seu primeiro romance traduzido no Brasil. Em verso, Tagore canta frequentemente a

²⁶ Em *Yerma*, enfrenta-se a problemática da coerção social quanto aos papéis impostos à mulher, como a maternidade; enquanto *Orlando* aborda a temática da escrita da mulher e os estereótipos que lhe eram atribuídos.

²⁷ Nossa tese de doutorado versou sobre o encontro e “vivência simbiótica” entre Cecília Meireles e a Índia. Ver: *Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenbuma”*, disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123392>.

²⁸ O indiano Rabindranath Tagore (1861-1941) foi escritor (poeta, dramaturgo, romancista, contista, ensaísta, tradutor), compositor, pintor, ator, folclorista, educador, pensador. Entretanto, a tônica de sua produção vária é específica: “tudo converge para um fim superior, na obra de Tagore. É uma obra educativa, sem nenhuma aparência ou intenção didática” (MEIRELES, 1980, p. 165). Para uma melhor compreensão da relação entre Meireles e Tagore, veja: *Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenbuma”*, disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123392>.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Mulher; mas, em prosa, explica-a, ilumina seus sentimentos e pensamentos, torna-a compreensível em suas delicadezas e obscuridades, glorifica-a entusiástica e ternamente; e, a essa generosa e penetrante luz, seus defeitos e culpas se diluem e apagam. É a maneira tagoreana de encarnar o espírito da Índia, com sua adoração pela Forma Feminina da criação universal (TAGORE, 1962, p. 81).

Talvez sua apreciação do feminino universal em Tagore seja também uma faceta do que seria o feminino em sua produção. Para Maria Lúcia Dal Farra, o aspecto feminino da produção de Cecília pode ser inferido sutilmente, ou seja, se considerarmos “a mítica universal” quanto à “anima primordial”, representada por um útero, no qual o todo se encontrava unido e em ideal coalizão e harmonia, poder-se-ia relacionar este arquétipo feminino com a tópica da poesia ceciliana: “é a força maternal que empreende a reunificação e que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno. Se essa é a característica principal da poesia de Cecília, então pode-se dizer que a sua poesia é de mulher” (DAL FARRA, 2006, p. 350). Em outras palavras, o que Sanches Neto defenderia como um universalismo que galga para a lírica um patamar aquém de seu espaço determinado pelo gênero, para Dal Farra, seria exatamente o que a identificaria como poesia feminina, num âmbito arquetípico ou do imaginário quanto a ordenação do mundo.

Entretanto nos parece que Meireles se situaria e olharia criticamente para o fazer poético por mulheres a partir das implicações sociais, dos papéis e espaços na sociedade delimitados a elas pelo patriarcado. Ao nos voltarmos à conferência referida por Silva em sua pesquisa, “Expressão feminina da poesia na América” (realizada em 1956) – considerada como a estreia da crítica feminina/feminista da lírica latino-americana, vemos que Meireles compreende a mudança que o século XX traz à escrita de autoria feminina, por exemplo, devido à alterações na educação: “é certo que as condições de educação já principiavam a ser outras, nesses primeiros anos do século 20. E as lutas pela afirmação do valor feminino em todos os campos alargavam facilidades que, um pouco antes, ainda pareceriam escandalosas” (MEIRELES, 1959, p. 72). Isto

é, Meireles problematiza que as condições sociais legadas as mulheres influenciam sua produção literária. Dessa forma, seria ingenuidade pensar que sua produção não fosse um diálogo com essas condições sociais impostas a ela mesma e às mulheres de seu tempo.

Para ela, há uma sucessão de vozes de mulheres na América Latina que vão se tornando mais livres para falarem de assuntos diversos, com variedade e destreza formais, que seriam a pedra de toque do século XX: Delmira Agustini abriria o caminho para Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Maria Eugênia Vaz Ferreira, Esther de Cáceres, entre outras²⁹ – “e o clamor dramático de Delmira Agustini, clamor patético de vozes roucas e gloriosas, deixa aberto um cenário em que outras mulheres poderão falar agora com uma liberdade que o século 19 não adivinharia” (MEIRELES, 1959, p. 72).

A perspectiva da autora de *Romanceiro da Inconfidência* é que “as mulheres foram adotando uma linguagem mais franca e decidida, e as próprias mudanças trazidas pelo tempo, o convívio nos estudos, as liberdades conquistadas, a igualdade ou pelo menos equivalência de homens e mulheres”, resultados do acesso ao trabalho em comum, à ciência, lhes possibilitaram “o privilégio de traduzir em linguagem literária todas as emoções que antes pareceriam incompatíveis com a sua poesia” (MEIRELES, 1959, p. 89). Ou seja, as conquistas feministas de direitos – como o acesso ao trabalho com cargos e direitos trabalhistas equiparados parcialmente, o direito ao voto, ao estudo universitário etc. – promoveriam experiências novas no âmbito da produção literária feminina.

A conclusão de Meireles sobre as condições sociais para homens e mulheres e sua relação com a produção literária é que essas “separaram por muito tempo o homem e a mulher em campos específicos. Reclusa em sua ignorância do mundo, guardiã da casa e dos filhos, seu vocabulário teria de organizar-se em horizontes próximos, fáceis de atingir pelos habitantes de seu modesto reino” (MEIRELES, 1959, p. 102). Em outras palavras, Meireles reconhece que há uma literatura distintamente feminina devido à circunscrição

²⁹ “Em Delmira, o drama; em Gabriela, o rito; em Maria Eugenia, o pensamento; em Juana, o canto; em Esther, o sonho” (MEIRELES, 1959, p. 82)

da mulher a espaços específicos, como o doméstico, o ofício de professora e o espaço escolar, a atividade da e os sentimentos relativos à maternidade. Mais do que isso, a mulher “entregue à sua sorte assim prescrita, atravessou os tempos em cativo ou sacrário, quase incomunicável, como os prisioneiros e os deuses. Nem por isso as faculdades da alma deixaram de palpitar sob esses muros” (MEIRELES, 1959, p. 102). Sem acesso a recursos e a conhecimentos formais que contribuiriam para sua literatura, as mulheres não seriam improdutivas, mas delimitadas a características específicas, advinda de atividades socialmente atribuídas que resultariam qualidades e práticas aparentadas à produção poética:

[...] suas qualidades naturais de observação e a agudeza do instinto supriram, na mulher, as deficiências de cultura formal. Se considerarmos ainda que uma boa parte da sabedoria universal foi defendida, desde remotos tempos, oralmente, pela mulher, na conservação do Folclore literário, veremos que, sem instrução sistematizada, a mulher, na América e no mundo, foi ela mesma, um livro vivo e emocionante, repleto de canções de berço, histórias encantadas, contos, lendas, provérbios, fábulas, rimas para dançar e curar, parlendas para rir, exorcismos contra o mal, orações para conversar com Deus, salvar a alma dos vivos e redimir a dos mortos – enfim, todos os ensinamentos morais e práticos retidos permanentemente pela memória, e transmitidos com mais ou menos encanto de estilo, segundo os dons naturais de imaginação e linguagem de cada uma. (MEIRELES, 1959, p. 102-3)

Por fim, defenderá que, após as liberdades concedidas às mulheres no século XX, elas se mostrarão detentoras de habilidades ilimitadas para as rimas, a invenção imaginativa, o jogo de imagens, o que constitui a prática lírica. Assim, no âmbito da literatura, suas experiências seriam iguais às dos homens, como elaborações do espírito, a partir de inquietações, num exercício de investigação introspectiva, com recursos da poesia; um conhecimento que não é científico, nem filosófico, mas inerentes a poetas e poetisas.

As distinções mais uma vez estariam no âmbito de acesso a contextos, espaços e vivências que a sociedade permite de acordo com o gênero. Para Meireles, “quanto à sua mensagem, depende, como, no caso masculino, da visão emocional e espiritual a que puder atingir, por exercício ou dom. Mas isso já é a “vieira”, ou inspiração, bússola que dirige os profetas, oráculos e sibilas... estrela que marca lugares na terra como no céu...” (MEIRELES, 1959, p. 104).

Este ensaio, para nós, vem demonstrar a preocupação de Cecília Meireles com a produção lírica latino-americana e que tem plena ciência das distinções sociais pelas quais as mulheres passavam (e passam – haja vista a ausência de literatura de autoria feminina na escola nos dias de hoje e a predileção do mercado editorial por literatura de homens). Omitir a singularidade feminina da literatura cecilianiana é um padrão machista de invisibilizar ou silenciar as autoras, delegando a elas uma voz dita universal, assexuada, impessoal, quando, na realidade, a experiência social das mulheres as impulsiona, em maioria, a falar de sua experiência a partir de seu gênero e do *status* social conseguinte.

Meireles parece ter a compreensão de que havia uma visão estereotipada das poetisas. Ela disse, à *Gazeta* de São Paulo (1953), que tinha a impressão:

[...] de que se trata a mulher poetisa apenas como uma *dilettante*. Considera-se que o poeta tem sempre coisas para dizer, mas a poetisa, não. Em geral, o homem costuma segregar a mulher que escreve, que é por assim dizer, uma mulher prendada. Dizem os homens que a poesia na mulher é uma habilidade. [Mas] [...] a mulher também tem o que dizer. Tal como os homens, também tem uma experiência humana. (*apud* DAL FARRA, 207, p. 345-6)

Em busca de uma apreensão dessa experiência humana em relação ao ser mulher e olhar a mulher em sociedade, nos voltamos a sua autobiografia e ao poema “Prisão”.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
CECÍLIA MEIRELES POR ELA MESMA: SUA
AUTOBIOGRAFIA NOS TERMOS DE LEJEUNE

Cecília Meireles publicou, entre 1938 e 1940, nas páginas da revista portuguesa *Ocidente*³⁰, uma série de artigos intitulada “Olhinhos de Gato”, que se constitui – conforme indicação em nota do editor de sua publicação em livro – como “uma poética narrativa autobiográfica”³¹. Cecília, em entrevista à Revista *Manchete*, em 1964, classificou o conjunto de artigos “Olhinhos de Gato” como “pequeno livro de memórias” cujas características seriam as de uma “narrativa sobre a infância” (*apud* LAMEGO, 2001, p. 50).

Nosso objetivo, aqui, é, por um lado, pensar a série na perspectiva do gênero autobiográfico, na tentativa de aferir-lhe o status como tal, e, por outro lado, considerá-la na perspectiva da extensa obra ceciliana, averiguando em que medida ela contribui para o projeto artístico vitalício da autora em suas variadas abordagens (lírica, educacional, histórica, modernista).

Essa narrativa sobre a menina Cecília se dá em terceira pessoa: uma narradora (pois a identificamos com a autora) que se apresenta onisciente (uma vez que transmite ao/à leitor/a os pensamentos, os questionamentos, as imaginações da menina), revelando-se como um duplo da criança protagonista que, entretanto, mantém sua identidade adulta, por meio de um vocabulário e estruturas linguísticas complexas para uma criança, em nossa opinião. Dessa forma, a narradora nos parece ser a Cecília adulta que relembra sua infância.

Na perspectiva de Philippe Lejeune, uma autobiografia se define como um “relato de vida” centralizado na história da personalidade; mais detidamente, o gênero se caracteriza pela fala de si diretamente (PACE, 2012, p. 46): “chamamos autobiografia a narrativa introspectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando ele [ou ela] enfatiza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE *apud* SOBRINHO, 2010, p. 104). Mais especificamente, de acordo com

³⁰ “Olhinhos de Gato”, in: *Ocidente*, Lisboa, v. III, n. 7-8; v. IV, n. 9-11; v. V, n. 12; v. VI, n. 15-16; v. VI, n. 17-19; v. VIII, n. 20-23.

³¹ Cf. 3ª edição da Ed. Moderna, de 1983.

Lejeune, para que seja uma autobiografia, deve haver o “pacto autobiográfico” que ocorre uma vez que a personagem, o/a narrador/a e o/a autor/a coincidam³².

Cecília satisfaz a necessidade de identificação entre a autora e a protagonista ao adotar um epíteto de “Olhinhos de gato”, aparentemente adotado pelas outras personagens na narrativa para se referirem a ela. Mais do que isso, adota epítetos para as pessoas que fizeram parte de sua vida e são reconhecidas em sua história, como a avó Jacinta, que a criou na ausência dos pais falecidos, referida na narrativa como “Boquinha de doce”, e sua ama Pedrina chamada de “Dentinho de arroz”.

De fato, se considerarmos que por meio de uma autobiografia busca-se “um quadro minimamente inteligível e coerente” (BAKHTIN, 2006, p. 139), “para representar-se a si mesmo, é necessário reunir os valores biográficos de que tomamos conhecimento pela boca de outras pessoas, familiares, pessoas próximas” (SOBRINHO, 2010, p. 105). Portanto, a presença desses entes queridos na narrativa autobiográfica ceciliana faz parte da tentativa de se alcançar uma consistência e uma coerência ao juntar os fragmentos do “eu” na sua gênese, ou seja, na sua infância. Para Lejeune, apesar da dificuldade que as memórias fragmentadas da infância oferecem para o/a autobiógrafo/a, por serem as mais marcantes, são privilegiadas e, como recordações, como emoções, se expressam por meio do lirismo (LEJEUNE apud SOBRINHO, 2010, p. 106).

Assim, nota-se em *Olhinhos de gato*, não a tentativa de reconstruir um quadro contínuo e coeso da infância³³, ou “uma reconstrução de uma narrativa temporalmente linear, mas sim de

³² “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia íntima (diário, autorretrato, auto-ensaio). [...] O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação” (LEJEUNE apud VANDERLEI, 2012, p. 65-66).

³³ Não há uma cronologia linear, dados precisos de seu nascimento, círculo familiar, datas, locais etc.

momentos consideráveis para o delineamento de uma história de vida” (semelhantemente à obra de Laferrière – SOBRINHO, 2010, p. 111-112), mas, ao invés de um elencar de fatos, prefere-se “fazer surgir a emoção de uma situação” (p. 112). Uma vez que a memória, ou a recordação, é a matéria da poesia, da lírica, *Olhinhos de Gato* se constitui como uma autobiografia poética; parte do conjunto da obra cecilianiana como um todo (NEVES, 2001, p. 30).

Parece-nos, assim, que conforme as asserções de Lejeune sobre a variabilidade da autobiografia como gênero, ou seja, “a complexidade da manifestação autobiográfica [que] envolve um sistema mais dinâmico de que o linear e do que as relações de igualdade e diferença” (PACE, 2012, p. 71), a obra autobiográfica de Cecília apresenta suas próprias características, apesar de poder ser considerada como exemplar.

Dessa forma, *Olhinhos de Gato* parece abarcar, como apontado por Neves, contraposições, opostos, extremos: ao mesmo tempo em que narra eventos prosaicos do cotidiano infantil, há momentos em que se intui outras instâncias, outros planos, talvez sublimes, talvez sobrenaturais, de forma que a narrativa parece se balizar no limiar entre o concreto e o sutil, o tangível e o transcendente.

Para exemplificar isso, trataremos de dois aspectos da obra: a representação das mulheres, por um lado, e o “rito de passagem”, o momento iniciático da Cecília como escritora.

A MENINA CECÍLIA SOBRE OUTRAS MULHERES: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *OLHINHOS DE GATO*

Há um panorama da representação do feminino na infância cecilianiana, que permite apreender aspectos sócio-históricos do início do século XX em relação às mulheres no Brasil sob os olhos da poetisa, afinal, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição de estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14). Pode-se, assim, perscrutar como a mulher do início do século XX vive, e ao mesmo tempo como a

Cecília se vê nesse período formador da “menina sozinha”, em que surgiram seus primeiros livros como “o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas, e mergulhada em solidão e silêncio tanto quanto possível”.

Deparamo-nos, aqui, com um universo marcadamente feminino em *Olbinhos de Gato*, nesses “retalhos de uma memória que é de Cecília, mas que também pertence a outros que, como ela, foram crianças no Rio de Janeiro do início do século XX” (NEVES, 2001, p. 33).

Primeiramente, as personagens são majoritariamente femininas: a avó, a ama, a cozinheira, a tia, as vizinhas, as pedintes, as contadoras de estórias, a cigana etc. (com raras exceções, como o cabeleireiro, o jardineiro, alguns vendedores de rua e o pedinte cego).

Em suas memórias infantis, Cecília evoca estas figuras femininas que estavam mais próximas a ela; pessoas com as quais ela mais convivia e decidiram sua formação, suas lembranças, sua história. Ter notícias dessas mulheres significa saber da situação sociocultural delas nesse contexto³⁴.

Para Josef, a mulher parte da idealização de uma voz própria para melhor se expressar e apresentar a posição das mulheres numa determinada sociedade, numa determinada época. Entretanto, da mesma forma que a sociedade delimita diferentes papéis às mulheres, elas, em sua singularidade individual, apresentam vozes únicas, pessoais.

Dessa forma, Cecília Meireles apresenta sua voz em *Olbinhos de Gato* como uma menina e celebra a posição da mulher embalada em histórias e cantigas. Essa é sua voz, sua escolha de melodia para, aparentemente, mais celebrar o feminino na sociedade do que criticar.

A partir das mulheres elencadas no cenário lírico infantil de Cecília, nota-se a delimitação do espaço de ação das mulheres do início do século XX ao doméstico, em atividades e convívio, mesmo

³⁴ “Se levarmos em conta a situação da mulher numa sociedade, numa época determinada, [...] é claro que sua ficção e poesia vão-nos transmitir essa posição específica. Não que a obra literária seja reflexo da sociedade: ela é algo paralelo, não há uma relação de causa e efeito, mas é influenciada por uma situação econômico-social específica” (JOZEF, 1989, p. 46).

considerando que trabalhassem, como sua babá e a cozinheira (agregadas assalariadas)³⁵.

Além de apresentarem o âmbito sócio-histórico no qual a menina Cecília cresce, essas mulheres têm a voz das estórias (folclóricas) e das cantigas (populares) que serviram de trilha sonora da infância encantada da poeta, e embasaram muito de sua produção, como pano de fundo a partir do qual seus próprios livros surgiriam³⁶. Dentre as tantas contadoras de história, como “as negrinhas” que vêm almoçar e contar “histórias que parecem mentira”, Cecília destacará a avó e a babá³⁷. Tantas são as referências a essas inúmeras histórias que lhe contavam “para ela comer com mais vontade”, ou “depois do jantar, distraem-na para que não adormeça” com “personagens extraordinários” (MEIRELES, 1983, p. 29)³⁸.

³⁵ “Parece-se com a Edwiges, que engoma roupa de noite, num porão vazio, com um candeeiro de querosene. Parece-se com a Paulina, que amassa pastéis, em dias de festa, e com a Luísa, que é quem sabe mais histórias de lobisomem e almas de outro mundo. Maria Maruca escorre o café e ferve o leite no fogareiro de carvão. Há um abano de palha, mas ela gosta é de soprar com a boca; incha as bochechas lustrosas e espalha a cinza. Abre a torneira em cima da louça, arruma as colheres nos pires” (MEIRELES, 1983, p. 23-25).

³⁶ “Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas pra mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Foi ainda nessa área que apareceram um dia os meus próprios livros, que não são mais do que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas, e mergulhada em solidão e silêncio tanto quanto possível!” (MEIRELES, 1994, p. 81-82).

³⁷ “Mas, se antes de saber ler já gostava de brincar com livros, antes de brincar com livros gostava de ouvir histórias. Minha pajem, uma escura e obscura Pedrina, que sobrevivera (embora não por muitos anos) à onda de sucessivas mortes que arreatou toda a minha família, foi a companheira mágica da minha infância. Ela sabia muito do folclore do Brasil, e não só contava histórias, mas dramatizava-as, cantava, dançava, e sabia adivinhações, cantigas, fábulas etc. Por outro lado, minha avó, com quem fiquei, depois de perder minha mãe, sabia muitas coisas do folclore açoriano, e era muito mística, como todos de São Miguel (MEIRELES, 1994, p. 83).

³⁸ Há a avó, que, por exemplo, “falava-lhe da menina que tinha uma estrela de prata na testa” e, afora sua dedicação e amparo material à menina, passa a exercer influência marcante sobre a formação moral, conforme a escritora declara mais tarde: “a dignidade, a elevação espiritual da minha avó influíram muito na minha

Há a Pedrina e sua aveludada voz que contava histórias, pois “conhece todos os bichos e as suas histórias” (MEIRELES, 1983, p. 30), “sabia muito bem como um cavalo vira um príncipe, e sai um palácio do fundo do mar” (p. 38), ou que “conhece (pessoalmente) o Rei, a Rainha, a Fada, a Bruxa, o Gigante e o Anão [...] sabe do Saci-Pererê, do Lobisomem e da Mula-sem-cabeça” (p. 44). Sem dúvida uma das passagens mais doces dessas memórias é a da descrição da querida Pedrina³⁹, com as impressões que Cecília tinha de sua presença⁴⁰.

maneira de sentir os seres e a vida” (BLOCH, 1964, p. 34). E influi, igualmente, na sua formação intelectual, cultivando desde cedo seu interesse pela pátria portuguesa, mantendo viva a fala camoniana e a cultura local, bem como despertando seu interesse pela Índia, pelo Oriente.

³⁹ Pela própria Cecília sabemos que aprendeu de Pedrina muito do folclore do Brasil, o que, se não quase por completo, embasou muito do seu trabalho sobre o tema, que incluiu uma série de desenhos sobre gesto e ritmo (1926-1934), a exposição destes no Brasil, em 1933, e em Portugal concomitantemente a três conferências em Lisboa, em 1934, a publicação do livro *Batuque, Samba e Macumba* (hoje, disponível em edição da Martins Fontes, de 2003), a participação da Comissão Nacional de Folclore, a partir de 1948, e da organização do I Congresso Nacional de Folclore, em 1951.

⁴⁰ Dentinho de Arroz, Dentinho de Arroz. Gente mesmo? Ou boneca de pano? Tão macia... Tão silenciosa... Seus olhos negros – olhos ou miçangas? – mornos, levemente vesgos, destilando uma luz oleosa. Névoa tênue de buço, pelo sorriso. Névoa menos tênue de mágoa, no olhar. Diante do pequeno espelho, enganchado num prego, seu cabelo se alarga numa densa frente, eriçada e negra. Suas mãos finas, da cor de jacarandá, vão submetendo, em calmos movimentos de trança, a espessa massa que o óleo de coco ilumina de frisos metálicos. E quando o penteado termina, então aparecem as pequenas orelhas, muito redondas, transpassadas por uma sutil argolinha de ouro. Seu sorriso forma duas covinhas na face. E sobre o lábio estremece um sinalzinho preto. Subir a ladeira sentada no seu ombro é uma aventura como um passeio por cima do vento, sentindo as pedras diminuir, e as estrelas e as nuvens aproximarem-se. [...] Brincar ao seu lado é sair invisível, e viajar por países azuis e dourados, onde os peixes conversam com as princesas, os pássaros puxam carros festivos, e as palavras, ditas três vezes, formam e desfazem as pessoas e as coisas mais impossíveis. [...] É bom dormir sobre o seu peito, diferente dos outros. Uma curva diferente. E um outro cheiro. Encostada nela, a menina pensa viajar para longe, para a roça, pelo mato, onde moram animais engraçados, de nomes esquisitos [...] Seus dedos têm uma doçura boa. Quase não pousam: e a gente fica sentindo-os para sempre! (MEIRELES, 1983, p. 43-46)

Este relato da menina órfã de seu relacionamento com sua ama nos apresenta um dos episódios líricos da obra ao mesmo tempo em que sugere aspectos da memória, resgatados para a autobiografia, dando coerência e sentido à história de Cecília, provavelmente justificando sua missão de vida, sua produção escrita e a militância na educação: a importância do ouvir histórias para a formação da criança; o encantamento que sentiu ao ouvi-las e que perdurou nela inspirando-a em sua arte, formando sua visão de mundo, cristalizando-se em emoções acionáveis por intensas, íntimas, formadoras de quem ela veio a ser.

Outro aspecto interessante a ser notado aqui, em termos da representação do feminino, é a consciência da menina Cecília de ser do gênero feminino em oposição ao masculino, como demonstra a passagem em que se esconde para não conhecer o “priminho”:

Quando saiu de seu esconderijo, *Boquinha de Doce* também tinha chegado: “Mas onde isto se foi meter! E todos procurando! E a tia Tota... e o priminho...” Mas seus cabelos estavam despenteados, e o vestido todo torcido no corpo. “Venha conhecer o priminho!” Não, o priminho ela não queria conhecer de modo algum. Os meninos, caçadores de borboletas e passarinhos, amarradores de caudas de libélula e rabos de gato, quebradores de vidraça e apedrejadores de frutas, constituem uma casta de sua profunda antipatia. Não queria saber do primo. Eram eles, os meninos, que, depois de crescidos, se transformavam em ladrões. Positivamente, não queria saber dessa gente. [...] “Mas é tão teimosa, tão teimosinha... Muito esquisita. ESQUISITA. Embirra com as coisas e com as pessoas, não se sabe por quê. [...] Às vezes são outras coisas: pois não havia de cismar com um vestido que a madrinha lhe deu: ‘Porque não boto, porque não boto: porque este vestido é de homem... eu não sou homem, eu não boto o vestido’. Levou nessa lengalenga, e não botou o vestido! Um vestido tão bom! De brim com uns risquinhos. Tudo porque não queria ser homem [...]” (MEIRELES, 1983, p. 103).

Não só há a identificação como menina, contrária ao menino, baseada na identificação das (e aversão às) atividades tipicamente masculinas, como as brincadeiras maldosas e o estereótipo de homem-bandido, mas também o desejo de não ser homem, de não se parecer com homem com a recusa de usar um vestido “porque este vestido é de homem” (E nos perguntamos o que seria um “vestido de homem” para a menina Cecília).

Este é um breve panorama do universo feminino da infância de Cecília: cercada por mulheres em seus afazeres do âmbito doméstico, mas envoltas em cantigas e histórias que herdaram da tradição oral e as transmitiram à menina que, posteriormente, registraria e perpetuaria parte desse legado em imagem (desenhos), escrita (prosa e poesia), e verbalmente em aulas e conferências no Brasil e no exterior. Mulheres que serviram de memória viva para a poeta, memória da sua família, da cultura (afro-)brasileira, da sabedoria popular.

POEMA COM MOTIVO CRÍTICO: “PRISÃO”

Dentre os poemas que vemos com um viés crítico do *status* da mulher na sociedade, como “Gargalhada” e “Suave morta”, “Prisão” (1956, in MEIRELES, 2001, p. 1759) nos parece o mais contundente.

Nesta cidade
quatro mulheres estão no cárcere.
Apenas quatro.
Uma na cela que dá para o rio,
outra na cela que dá para o monte.
outra na cela que dá para a igreja
e a última na do cemitério
ali embaixo.
Apenas quatro.

Quarenta mulheres noutra cidade,
quarenta, ao menos,
estão no cárcere.
Dez voltadas para as espumas,
dez para a lua movediça,

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

dez para pedras sem resposta,
dez para espelhos enganosos.
Em celas de ar, de água, de vidro
estão presas quarenta mulheres,
quarenta, ao menos, naquela cidade.

Quatrocentas mulheres,
quatrocentas, digo, estão presas:
cem por ódio, cem por amor,
cem por orgulho, cem por desprezo,
em celas de ferro, em celas de fogo,
em celas sem ferro e fogo, somente
de dor e silêncio,
quatrocentas mulheres, numa outra cidade,
quatrocentas, digo, estão presas.

Quatro mil mulheres, no cárcere,
e quatro milhões – e já nem sei a conta,
em lugares que ninguém sabe,
estão presas, estão para sempre
--- sem janela e sem esperança,
umas voltadas para o presente,
outras para o passado, e as outras
para o futuro, e o resto – o resto,
sem futuro, passado ou presente,
presas em prisão giratória,
presas em delírio, na sombra,
presas por outros e por si mesmas,
tão presas que ninguém as solta,
e nem o rubro galo do sol
nem a andorinha azul da lua
podem levar qualquer recado
à prisão por onde as mulheres
se convertem em sal e muro.

Poema predominado pelo número 4 (4, 40, 400, 4.000. 4.000.000 de mulheres), se constitui com 4 estrofes. O primeiro aspecto que se destaca é exatamente a progressão numérica, aliada à extensão das estrofes que culmina na última estrofe de expressão

numérica (quatro mil e quatro milhões) e em número de versos maiores. Há também o fato de haver repetições comuns em cada estrofe, o que, combinado com a repetição do número quatro, cria uma cadência, estribilhos que ecoam em cada estrofe com efeito no texto como um todo.

Além da repetição do número em cada estrofe, tanto no seu início como no fim, na primeira estrofe, tem-se a repetição de “na cela que dá”, na segunda, “dez para”, na terceira, “cem por” e “em celas”, e na quarta, “presas em/por”. Essas repetições persistentes combinadas ao ritmo em *enjambement* corroboram um efeito de marcha; marcha de soldados, ou fila de prisioneiras, ou marcha fúnebre?

O motivo do poema é o do cárcere, como já anuncia o título. Esse encarceramento das mulheres tem forma diversa (concreta, imaginária, sentimental ou mental) e se acumula progressivamente em contiguidade com a progressão numérica e pela repetição constante de termos. O efeito resultante parece ser de exasperação, de angústia, pela tensão crescente, cuja dissipação nunca chega, pois o fim último é o silêncio, a estagnação irreversível em sal e muro.

É interessante notar que o termo “cela” se apresenta e se qualifica como metonímia de coisas e espaços vários; não necessariamente a cela de uma detenção ou presídio: “Uma cela que dá para o rio,/outra que dá para o monte,/outra que dá para a igreja/ e a última na do cemitério”; “Em celas de ar, de água, de vidro”; “em celas de ferro, em celas de fogo,/em celas sem ferro nem fogo, somente/dor e silêncio”. Paralelamente, o poema progride para uma indeterminação de localização desse cárcere, de número de emprisoadas e de tempo, como vemos na última estrofe: “e quatro milhões – e já nem sei a conta,/ em cidades que não se dizem,/ em lugares que ninguém sabe,/ estão presas, estão para sempre”.

As imagens a que a leitura remete são gráficas: celas, janelas, ferro, fogo, delírio, sombra...

É inevitável pensar nas diversas prisões e enredamentos aos quais a sociedade patriarcal, estruturalmente machista relega às mulheres: as relações abusivas; a opressão por gênero; a violência doméstica (física, patrimonial, psicológica); a discriminação; a falta de

equiparidade salarial; a maternidade como natural e, assim, compulsória; a maternidade solo como automática, sem represália à paternidade não exercida; a criminalização do aborto, mas não do abandono paterno; a severidade das sentenças jurídicas para mulheres descomuns em comparação a dos homens; o estereótipo da esposa submissa e fiel, da mãe abnegada e amorosa; as expectativas e padrões estéticos; o silenciamento das angústias pelo risco do estigma de histérica ou louca, o feminicídio etc. etc. etc.

Para nós, esse poema é atual e de indiscutível preocupação com o ser mulher, demonstrando a percepção aguda de Cecília Meireles do *status*, da violência, dos riscos que mulheres enfrentam em nossa sociedade, seja naquela vivida por ela ou na nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece-nos relevante ressaltar a convergência que existe entre a obra em prosa de Cecília e sua lírica. Muitos dos episódios, dos objetos, das personagens de sua autobiografia (e de sua produção em crônicas) está presente como motivos em diversos poemas. Há, dessa forma, a coerência, a junção dos fragmentos do “eu”, a construção de uma história individual (mesmo que não acabada, pois se trata de objetivo provavelmente inalcançável) de Cecília no conjunto de sua obra, conforme aponta os preceitos da autobiografia de Lejeune que, neste caso, transbordam a obra autobiográfica, *Olhinhos de Gato*, e permeiam aparente e significativamente a produção ceciliana.

Nossa problematização inicial, de que a crítica possua uma configuração a priori da obra ceciliana em relação ao feminino, a relegando a uma esfera temática do feminino como abstração, ou inexistente, está confirmada. Em outras palavras, uma leitura detida das produções lírica e em prosa de Meireles nos demonstra que sua representação do feminino contempla o social, confronta os dilemas vivenciados por mulheres na sociedade e na ocupação de escritoras. Dizer o oposto é afirmar que exista uma leitura crítica lugar-comum da obra ceciliana, que se compactua com uma visão cristalizada sobre a escrita de e sobre as mulheres escritoras (de séculos anteriores e) no início do séc. XX.

Portanto, nesse trabalho, além da observação sobre a crítica parcial, refletimos sobre aspectos panorâmicos do feminino na obra de Cecília Meireles. Quanto à autobiografia, ela é essencial, pois “as lembranças apoiam-se em fatos e acontecimentos históricos ampliando os aspectos da história brasileira, e trazem detalhes dos cenários pouco iluminados pelos refletores históricos” (SANTOS, 2010, p. 13) – como é o caso das mulheres e sua história.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. In: **Revista Manchete**, n. 633, p. 34-37, maio/1964.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu** (27), julho-dezembro de 2006, p. 333-371. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/i/2006.n27/>. Acesso em 30/08/2021.

DE OLIVEIRA, G. P. Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX. In: _____; LOPES, D. (Org.) **Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)**.

DE OLIVEIRA, G. P. Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminino no Brasil do início do século XX. **Letras de Hoje**, v. 49, n. 4, p. 487-494, 20 nov. 2014.

_____. **Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”**. 2014. 232 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123392>. Acesso em 30/08/2021.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

JOSEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: COELHO, Nelly; et al. **Feminino Singular**. São Paulo: Edições GRD, 1989, p. 43-59.

LAMEGO, Valéria. Crônicas de uma vida. In: **Revista Cult**, São Paulo, ano V, n. 51, out. 2001, p. 48-51.

MEDINA, Cremilda, de A. Os anos 60 e a revolução feminina. In: COELHO, Nelly; et al. **Feminino Singular**. São Paulo: Edições GRD, 1989, p. 34-41.

MEIRELES, Cecília. Expressão feminina da poesia na América. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **3 Conferências sobre Cultura Hispano-Americada** – Manuel Bandeira, Augusto Tamayo Vargas, Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p. 61-104 (*Os Cadernos de Cultura*).

_____. **O que se diz e o que se entende**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Olhinhos de Gato**. 3ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

_____. **Poesia Completa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

_____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

NEVES, Margarida de Souza. Paisagens secretas: memórias da infância. In: _____ et al. (Org.). **Cecília Meireles: a poética da educação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2001, p. 23-40.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. **Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura / III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural / GT Mulher e Literatura da ANPOLL**. Ilhéus-BA: EDITUS/UESC, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais>. Acesso em: 30/08/2021.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAES, José Paulo. Poesia das alturas. In: _____. **Os Perigos da Poesia e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 35-36.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. xxii-lix.

SANTOS, Marcela Ernesto dos. Autobiografia feminina: a identidade e o preconceito nas memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou.

Revista Iluinart do IFSP, vol. 7, número 4, p. 12-20, Abr. 2010.

Disponível em:

http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_antteriores/volume1numero4/ARTIGOS/2.pdf. Acesso em: 14/04/2013.

SILVA, Roberta Donega. **Serenas e desesperadas**: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles. 2015. 117 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123149>. Acesso em 30/08/2021.

SOBRINHO, Ataiena V. da L. Miguel. A narrativa autobiográfica da infância: arrebatados pelos sentidos em *L'odeur Du café*, de Dany Lafarrière. In: **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, abr. 2010, p. 103-118.

VANDERLEI, Wanessa Rayzza L. de F. M. Nas tuas mãos: a fratura do pacto autobiográfico. In: **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 8, dez. 2012, p. 58-68.

CAPÍTULO VI

O projeto literário de *Romanceiro da Inconfidência* e a vertente clássica de Cecília Meireles⁴¹

Antônio Carlos Luz Hirsch ⁴²

CECILIA MEIRELES ARTISTA DA PALAVRA

A apresentação de Cecília Meireles como um vulto da literatura brasileira do século XX deve levar em conta o fato dela considerar a si mesma como uma artista da palavra. Em seu entender, o trabalho do artista consiste em buscar, o *‘essencial expressivo’*, pois, para ela, *‘a arte não é feita de tudo - mas apenas de algumas coisas essenciais’* (MEIRELES, 2013, p. 251).

Nascida no dia 7 novembro de 1901, no Rio de Janeiro e falecida na mesma cidade em 1964, Cecília Meireles atravessou os diversos ciclos por que passou o modernismo na literatura brasileira sem se engajar em nenhum deles.

As palavras escritas por Otto Maria Carpeaux a respeito da escritora transcritas abaixo mostram que a produção poética da escritora causou perplexidade pelo fato de destoar do que se fazia em termos de poesia em seu tempo:

A sra. Cecília Meireles é poeta inconfundivelmente brasileiro (*sic*). Mas parece-me muito difícil enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira. 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.

⁴¹ O presente texto foi apresentado sob forma de conferência no dia 25 de agosto de 2020, no âmbito da I Jornada de Filosofia e Literatura, grupo de estudo filiado ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no dia 25 de agosto de 2020.

⁴² Pesquisador do Pragma, IFCS, UFRJ.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Eis o grão de verdade naquele erro (“já ouvi a afirmação de que a poesia da sra. Cecília Meireles não seria bastante ‘brasileira’”), que definiu de maneira negativa a mais alta qualidade da poesia da sra. Cecília Meireles (...). A posição histórica daquela poesia não pode ser determinada pela demonstração de “fontes”, que sempre é hipotética.” (CARPEAUX, 1960, p. 205).

O comentário do crítico de origem austríaca aponta para questões ainda hoje não exploradas pelos estudiosos: qual o fundamento estético da obra de Cecília Meireles? Que lugar a atribuir na história da poesia?

Centrados na análise da poética de *Romanceiro da Inconfidência* (1953), desejamos mostrar que Cecília Meireles manteve uma investigação sobre o fazer literário e que este questionamento a levou a uma dupla conclusão. Em primeiro lugar tornou-se evidente para ela que seu tempo necessitava de uma poesia que reconhecesse a duração como valor. Em seguida, tornou-se patente que o fazer literário tinha precisão de uma poesia que desse vazão à vocação paidêutica que ela julgava ser inerente à produção poética. Temos nesse entendimento dois pilares de sustentação de *Romanceiro da Inconfidência*. Essa base serviu de apoio para que a autora construísse uma obra, como observou Carpeaux no texto transcrito acima, *intemporal*.

UMA EXPERIÊNCIA SINGULAR

Romanceiro da Inconfidência tem um projeto e uma história bastante peculiar. Dois anos após ao aparecimento de sua primeira edição, portanto em 1955, a autora deu publicidade a um texto em que detalha sua poética. Esse escrito, intitulado ‘*Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*’, tem a forma de uma conferência e foi lido no 1º Festival de Ouro Preto, evento sediado na Casa dos Contos, emblemático edifício da cidade.

O texto em questão configura uma espécie de guia de leitura do poema, ou conjunto de poemas, contendo informações sobre a concepção e o processo criativo da obra. Podemos entender que, por diversas razões, a autora achou por bem dotar *Romanceiro da*

Inconfidência de um documento singular, uma verdadeira ‘certidão de nascimento’, que permite aos estudiosos explorarem as bases estéticas e a estratégia narrativa da obra.

Sensibilizada pela necessidade de construir uma narrativa sobre a *Inconfidência*, a autora se dedicou, antes de escrever qualquer coisa, ao estudo de um *corpus* extenso de narrativas. Ela consigna que os relatos que teve oportunidade de estudar então não lhe pareceram construir convenientemente uma narrativa tendo em consideração ‘coisas eternas e irredutíveis: de ouro, amor, liberdade, traições...’ (MEIRELES, 2013, p. 253) que, segundo ela, estão na origem dos acontecimentos passados na então Vila Rica, hoje Ouro Preto.

Desde a constatação que ‘coisas eternas e irredutíveis’ estiveram na raiz dos acontecimentos históricos, torna-se preciso empreender uma investigação em prol de um registro discursivo que leve essa noção em consideração. Anota a escritora (MEIRELES, 2013, p. 253):

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

Mais do que a preocupação de contar aquilo que ficou de fora de narrativas de natureza jurídica, técnica ou literária, Cecília Meireles procura diluir as fronteiras entre o discurso histórico e a literatura. A autora analisa os acontecimentos adotando uma perspectiva universalizante. Por um lado ela faz uso do imaginário teatral e sublinha a importância do cenário em que se deram os fatos, de outro, adota uma perspectiva cosmogônica e salienta o ‘equilíbrio do universo’ como paradigma para analisar os acontecimentos históricos.

A escritora sente necessidade de tornar expressa o impasse do qual se originou a obra em exame escrevendo (MEIRELES, 2013, p. 251):

Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. Grande parte de tudo isso se realiza, decerto, sem a consciência do artista. É a decorrência natural da sua constituição, da sua personalidade - por isso, tão difícil se torna quase sempre a um criador explicar a sua própria criação. Quanto mais subjetiva seja ela, maior a dificuldade de explicá-la - (...). No caso, porém, de um poema de mais objetividade, como o *Romanceiro*, muitas coisas podem ser explicadas, porque foram aprendidas, à proporção que ele foi se compondo. Digo ‘que ele se foi compondo’ e não ‘que foi sendo composto’, pois, na verdade, uma das coisas que pude observar melhor que nunca, ao realizá-lo, foi a maneira por que um tema encontra sozinho ou sozinho se impõe seu ritmo, sua sonoridade, seu desenvolvimento, sua medida. (nossos grifos)

O comentário acima expõe a tessitura da aporia enfrentada por Cecília Meireles. O problema que a atinge é um problema em relação ao *lógos*, marcado pela falta de um arcabouço discursivo e pelo desejo de narrar a Inconfidência de ‘outro’ modo, visando atender a demanda dos fantasmas do século XVIII que assombravam as festividades assistidas por ela. A autora conta ter ouvido vozes de espíritos que clamavam por cartase, sugerindo a falta de uma narrativa adequada em relação aos eventos por eles protagonizados no passado. Essas vozes sugeriam a necessidade de um *lógos* que cumprisse a função de um *phármakon*, i. e., a precisão de um relato com poder de agir como um remédio em palavras, sendo capaz de livrar os espíritos do purgatório onde se encontravam.

Como é bastante conhecido, o período histórico em que se deu a Inconfidência Mineira é marcado por acontecimentos políticos e culturais sustentados por ideias iluministas como a independência das treze colônias americanas que vieram a formar os Estados Unidos da América do Norte (1776) e a Revolução Francesa (1789). No Brasil, a riqueza gerada pela extração de ouro na Província de Minas Gerais facilitou a circulação dessas ideias e e também permitiu a disseminação de autores da Antiguidade, dando margem ao desejo de liberdade e

fim da opressão política da metrópole portuguesa. No *Romance CLVII* ou *Dos Sequestros* de *Romanceiro da Inconfidência* Cecília registra (MEIRELES, 2013, p.135):

Tantos volumes de Horácio,
de Julio César, de Ovídio...
Compêndios e dicionários,
e tratados eruditos
sobre povos, sobre reinos,
sobre invenções e Concílios...
E as sugestões perigosas
de França e Estados Unidos.
Maby, Voltaire e outros tantos,
que são todos libertinos...

Esses versos atestam a iniciativa da autora de escrever sobre o tema da Inconfidência Mineira e repercutem o ensejo de sublinhar a penetração do ideário iluminista acompanhado pela leitura de autores antigos na então colônia portuguesa. O que eles não dizem expressamente é que a decisão de escrever sobre a Inconfidência passa pelo propósito de se promover uma discussão sobre os rumos tomados pela literatura brasileira, sobretudo a partir da segunda década do século XX, colocando em questão o significado de se fazer literatura no Brasil e a própria noção de ‘cultura brasileira’.

Ao abraçar um projeto tendo como base a narrativa de fatos históricos a poeta retoma, por outro lado, a antiga querela entre poesia e história. Desde das observações de Aristóteles na *Poética*, e, antes disto, das análises sobre a natureza da ficção (*psudéia*) empreendidas por Platão, nos Livros II e III da *República*, o debate sobre o gênero conveniente à narrativa de acontecimentos passados ocupa um lugar central na reflexão de ordem filosófica.

Cabe recuperarmos a célebre passagem da *Poética* de Aristóteles na qual o estagirita pensa uma solução para a questão da concorrência entre poesia e história, lemos no capítulo IX, que trata da universidade do trágico e da diferença entre poesia e história:

E é evidente, a partir do que já foi dito, também que a dicção do que aconteceu, isso não é função do poeta, mas

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

sim o que poderia acontecer e as coisa possíveis segundo o verossímil ou o necessário. Com efeito, o historiador e o poeta não no dizer coisas com metro ou sem metro diferem (pois seria possível colocar os escritos de Heródoto em metros e em nada seria menos histórica com metro do que sem metro); mas diferem nisto: em o primeiro dizer as coisas que aconteceram e o segundo as que poderiam acontecer. Por isso, a poesia é algo não só mais filosófico, mas também mais elevado do que a história; pois a poesia diz de preferência as ações de modo universal e a história, as ações de modo singular. (Arist., *Po.*, IX, 1451a36-1451b1-8, trad. A. Mattoso e A. Queirós Campos)(grifo nosso)

Cecília Meireles (MEIRELES, C., 2013, p. 250), por sua vez, escreveu dando a entender não somente ter conhecimento, mas não discordar da análise de Aristóteles no passo da *Poética* citado acima:

Neste ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica os fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado em seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões. (nossos grifos)

A passagem da *Poética* que acabamos de ler prima por reconhecer a superioridade da poesia sobre a historiografia, tendo como horizonte um suposto conflito entre os gêneros. A solução apontada por Aristóteles para a suposta concorrência dos diferentes modos de narrar orienta-se pela noção de que a capacidade da poesia abranger o universal (*tà kathólon*) a faz ‘mais filosófica’, portanto, mais verdadeira, do que o registro histórico, que estaria voltado para fatos particulares. A diferença entre os gêneros (poesia e prosa historiográfica) não é evidente e vem a ser preciso explicitá-la, posto que se trata de dois gêneros narrativos aparentemente diferenciados em função da métrica. Entretanto, “o mero fato de uma obra estar

escrita em verso”, como comenta Brandão, “não é indício suficiente de que se possa a considerar poética, bastando lembrar a distância entre Homero e Empédocles, o primeiro verdadeiramente poeta, o segundo um *physiologos* que escreve em versos” (BRANDÃO, 2005, p. 49).

O mesmo estudioso comenta que, segundo Aristóteles, é próprio do poeta ‘fabricar’ (*poieîn*) relatos com vista ao prazer. De fato, para o autor da *Poética*, é próprio da palavra poética ter sido ‘fabricada’ ou ‘produzida’ (*pepoiéména*), sendo característico da poesia conter ‘coisas’ e nomes ‘fabricados’ (*tà te prágmata kai onómata pepoietai*) pelo poeta (Arist., *Po.*, IX, 1451b20-21; 1451b23). Ora, a opção de Cecília Meireles pela poesia, quando se colocou diante dela a aporia sobre como narrar ‘o não dito’ em relação à Inconfidência, tem a pretensão de preencher uma lacuna no que diz respeito à verdade sobre o ocorrido.

À primeira vista seu projeto se enquadra na análise contida na *Poética* de Aristóteles e o leitor só tem a ganhar ao levar em consideração as observações do estagirita. Entretanto, o *Romanceiro da Inconfidência* se singulariza por ter a explícita pretensão de narrar o singular, ou ‘o que aconteceu’, levando em consideração o *páthos*, as paixões, algo universal, pois inerente a natureza humana, que seriam as ‘verdadeiras’ causas dos acontecimentos. O que se põe em questão, portanto, é a estratégia de se complementar as narrativas de ordem jurídica e historiográfica, que a ela informa ter estudado com afinco, com recursos poéticos. A autora se propõe a ‘produzir’ narrativas sob o rótulo individual de ‘Romances’, ‘fabricando’ relatos que fogem ao registro técnico jurídico ou historiográfico tradicionais pois visam universalizar, através da palavra poética, fatos circunstanciais.

Torna-se preciso prestarmos atenção na escolha pelo gênero ‘romanceiro’, que se conforma mediante a reunião de narrativas menores ou estanques nomeadas ‘romances’. Cecília Meireles escolhe propositalmente um gênero que lhe permite transitar entre diferentes modos de narrar, usando a poesia para investigar a verdade sobre os motivos líricos e emocionais que culminaram na Inconfidência. Cabe aqui termos em vista, como teremos ocasião de examinar com mais detalhes, que a escolha do gênero empregado na narrativa de

Romanceiro da Inconfidência tem o propósito de recuar ao grau zero de existência do romance moderno, no nítido intento de voltar à emergência das línguas românicas para dotar o fazer literário no Brasil de um relato fundador.

A questão ganha estofa ao verificarmos que a escritora escolheu um gênero diegético específico, comportando partes narrativas, épicas, líricas, dramáticas e incluindo igualmente trechos dialógicos. O ‘romanceiro’ como gênero requer do leitor habilidade para transitar entre as diferentes gêneros do *lógos*. Além disso, o ‘romanceiro’ foge à classificação clássica dos gêneros discursivos. É verdade que, como costuma afirmar Lins Brandão, todos os gêneros remontam a Homero (BRANDÃO, 2005, p. 81; 2010, p. 31). No entanto, nem por isso seria lícito classificar o gênero escolhido pela poetisa como uma narrativa épica. O gênero eleito nos parece dotado de características próprias e relevantes o suficiente para que seja considerado em sua particularidade. Por si, a escolha da escritora é plena de significado, suas consequências abrangem não somente o âmbito estrito da literatura, seguramente o extrapolam, alcançando a esfera da filosofia da cultura.

A autora analisa a realização do poema com o signo da objetividade, sem contudo descartar o lirismo. Esta dupla diretriz consiste precisamente a justificativa que a autora apresenta sobre a escolha do ‘romanceiro’ em detrimento do ‘cancioneiro’ como gênero para a composição dedicada à Inconfidência Mineira.

A vantagem de ‘romanceiro’, Cecília Meireles explicita, está em ser ‘*narrativo e lírico*’ (MEIRELES, 2013, p. 252, grifo nosso). Essa coalescência garante à escritora a possibilidade de ‘ajustar’ a verdade histórica ao que ela chama de ‘auréola luminosa das tradições e lendas’ (MEIRELES, 2013, p. 252), ou seja, ao *mýthos*, um discurso (*lógos*) em todo ficcional, mas que contém alguma verdade (*toúto dé pou hos tò bólon eipeîn pseúdos, éni dè kai alethê*) (Pl., R., 377a4-5).

Notemos que as duas palavras que formam o título da obra apontam uma para o discurso literário e outra para a história, como se o título, concentrando dois polos distintos, a palavra poética e a objetividade factual da história, pudesse atrair o leitor para a

possibilidade do fazer poético vir a romper a barreira entre ficção e verdade.

A autora procura uma orientação sobre como proceder em relação à narrativa, o que para ela significa voltar à origem do romance moderno como gênero narrativo, numa nítida sinalização de que vinha a ser preciso uma (re)visão do fazer literário no Brasil.

O CONFLITO COM A MODERNIDADE

Nos cabe examinar como *Romanceiro da Inconfidência* fomenta uma ampla crítica à modernidade e, mais especificamente, à produção literária derivada do movimento modernista brasileiro tendo a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo, em 1922, como marco fundador.

Não por acaso, a autora invoca o ‘Gênio’ protetor de Vila Rica em *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*. O chamado pelo ‘Gênio guardião’ de Ouro Preto constitui um inequívoco signo da literatura antiga a distinguir o trabalho de Cecília Meireles do grupo de modernistas em torno do poeta suíço-francês Blaise Cendrars, no qual se incluía o casal Anita Malfati e Oswald de Andrade, acompanhado de Mário de Andrade - todos altos representantes do movimento moderno capitaneado por artistas paulistas em 1922.

O grupo se tornou legendário por ter protagonizado a ‘redescoberta do Brasil’ em uma visita à cidade de Ouro Preto, em 1924, e fazer da cidade um *tópos* icônico das ideias sobre o Brasil e a dita ‘brasilidade’ defendidas pelos intelectuais modernos (AMARAL, 1970, p. 2012). A autora de *Romanceiro da Inconfidência* não vê Ouro Preto com olhos de quem procura na paisagem barroca oitocentista da cidade histórica de Minas Gerais qualquer coisa de novo e original, ‘tipicamente brasileiro’, como é o caso membros da comitiva que ciceroneou Cendrars e encontrou em Ouro Preto as ‘raízes da nacionalidade’. Lemos na abertura de *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 2013, p. 239): “Um Gênio singular protegeu, desde o princípio, Vila Rica: fê-la surgir, prestigiosa e riquíssima, das curtas ondas de um riacho - fábula maior que a própria Vênus, que nasceu do prestigioso mar.”

O ‘Gênio’ de que fala Cecília Meireles não se encontra somente investido da função de guardião da Vila mas vem a ser, ele mesmo, o demiurgo de um mito fundador, um relato superior ao mito que narra o nascimento de Vênus (ou Afrodite) que foi espelida do mar, conforme o relato de Hesíodo em *Theogonía* e expresso imageticamente na célebre pintura renascentista de Botticelli, que veio a chamar-se ‘O Nascimento de Vênus’. Desde a primeira linha de sua conferência a autora expressa a aproximação entre a poética de sua criação literária e a Antiguidade Clássica.

A autora nos parece reivindicar uma ordem em que lhe seja possível recusar certa noção de progresso e historicidade que a solicitariam narrar a história da fundação de Ouro Preto em padrões estabelecidos da historiografia, como os das narrativas que ela declara ter consultado antes executar o projeto da obra em apreço.

Em contrapartida, convém termos presente que o tema da fundação da cidade de Ouro Preto foi tratado pelo poeta Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), na obra de pretensão explicitamente épica, ‘Vila Rica’ (1773). Tendo isso em mente, a poética de ‘Romanceiro da Inconfidência’, conforme descrita na conferência de Cecília Meireles, conforma um diálogo com poetas do século XVIII, protagonistas do Arcadismo brasileiro. O poema ‘Vila Rica’, como lemos nos versos de abertura transcritos abaixo, trata da origem mítica e do tema da natureza, igualmente um tópico de preocupação da autora:

Cantemos, Musa, a fundação primeira
Da Capital das Minas; onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória,
Que enche de aplauso de Albuquerque a história.

Tu, pátrio ribeirão, que em outra idade
Deste assunto a meu verso, na igualdade
De um épico transporte, hoje me inspira
Mais digno influxo; por que entoe a lira;

Porque leve o meu canto ao clima estranho (...)

O relato mítico permite à poetisa compor o poema evitando a narrativa linear e o historicismo, ao mesmo tempo que a possibilita recuperar algo que se fazia presente entre os poetas do Arcadismo. Para a poetiza há de existir, no mais puro estilo grego, um relato fundador que dê conta de dar um *lógos* à origem de Vila Rica, centro dos acontecimentos que ela tem a intenção de narrar.

Pois, contando que a cidade nasceu já ‘prestigiosa e riquíssima’ de um riacho, Cecília Meireles despreza o processo histórico associado à exploração extrativista para se fixar no aspecto que a permite conceber a cidade, e, em consequência, os acontecimentos que ela abrigou, como um desdobramento da *phýsis*. Há, portanto, o desejo de construir (e explicar) um transcurso que a proporcione um desvio da racionalidade moderna mediante a inclusão do *mýthos* e da discussão em torno da natureza (*phýsis*) em seu discurso poético.

O ‘Gênio’ mencionado por Cecília Meireles se conecta com gênio concebido no poema ‘Vila Rica’, o complementando e o esclarecendo. Em sua obra, o arcade Cláudio Manoel da Costa, que morreu na prisão em função de seu envolvimento com a conjuração, se refere a um certo ‘Gênio da Terra’ ao qual nomeia como ‘Filopontes’.

Com o nome falante misturando dois vocábulos, um de origem grega (*phílos*) e latina (*pontis*) o gênio de Cláudio Manuel, no auge do arcadismo no século XVIII, já então sinaliza para a Tradição Clássica como um fundamento relevante da constituição da cultura brasileira. Filoponte, apesar de desde sempre habitar as florestas virginais brasileiras, não tem um nome tupi, como faria todo sentido.

Ao nomear o gênio das florestas tropicais a partir de vocábulos greco-latinos o poeta indica com isto que o discurso sobre a relação entre o homem e a natureza no Brasil não pode prescindir da Tradição Clássica. A seguir sugere que não é possível falar sobre esta relação ou qualquer outro tema vinculado à formação cultural do Brasil sem se levar em consideração a raiz civilizadora cuja matriz se encontra na Antiguidade.

Quando Cecília Meireles elege como horizonte de sua pesquisa um gênero de origem ibérica ficcional e narrativo, surgido no final do período renascentista, ela faz um gesto inovador, deixando a

autora à vontade para o explorar como uma modalidade narrativa não alinhada com modelos pré estabelecidos, libertando-a de formas literárias e de padrões da literatura de seu próprio tempo. ‘Romance’, então, como já dissemos, é o título que se atribuía a um segmento de uma obra poética em versos, a reunião de vários ‘romances’ seguindo um nexo diegético formava um ‘romanceiro’.

Devemos reparar, contudo, que a narradora de *Romanceiro da Inconfidência* não age com total liberdade poética, o respeito a vozes que exigem o ‘registro da sua história’ a vincula aos acontecimentos do século XVIII, obrigando-a respeitar determinados padrões de veracidade e coerência histórica. Os ‘romances’ que integram a obra em análise, embora sejam frutos de uma empreitada de natureza poética, preservam a informação histórica, sendo fiéis a dados e documentos referentes a eventos ligados à Inconfidência.

É certo que a autora procurou libertar-se de tendências que pregavam a ‘arte pela arte’ evitando um exercício formal da arte de escrever. Ela torna patente a busca de uma dicção circunscrita à história mas também capaz de expressar o natural dos diferentes eventos trabalhados em sua obra. Ela se propõe assim a romper a dicotomia *nómos/physis*. Escreveu Cecília Meireles: “O Romanceiro foi construído tão sem normas pré estabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem.” (MEIRELES, 2013, p. 251) (grifo nosso)

Paralelamente, a artista tem bem claro para si que sua obra segue um propósito para além do prazer que caracteriza o fazer literário. Lemos em ‘*Como escrevi Romanceiro da Inconfidência*’:

O Romanceiro não julga. Ele é apenas um convite à reflexão. Todas as suas páginas mantêm esse desejo de equilíbrio – narrar o que foi ouvido nestes ares de Minas, especialmente nesta Ouro Preto, cheia de ressonâncias incansáveis – e apontar nessa interminável confiança o que lhe dá eternidade, o que não é somente uma palavra ocasional, local, circunstancial –, mas uma palavra de violenta seiva, atuante em qualquer tempo, desde que interpretada, como ontem os oráculos e as sibilas. (MEIRELES, 2013, p. 256) (nossos grifos)

O ‘ocasional, local, circunstancial’ de seus contemporâneos e de todos aqueles que escreveram sobre à Inconfidência Mineira parece incomodar nossa escritora. Ela compreende que o artista, ao se utilizar do *lógos*, deve manter um compromisso com algo que não se reduz a uma pesquisa de inovação estética ou a obediência a cânones retóricos. Ela fala de um ‘desejo de equilíbrio’ capaz de orientar o discurso não pelo gosto do leitor ou pelo manifesto literário mais em voga, e sim pela violência inerente à palavra oracular, pronunciada pela mítica sibila. A autora tem como princípio que sua obra requer uma leitura particularizada, tendo como modelo a maneira respeitosa com que os antigos recepcionavam oráculos e as palavras de cunho enigmático das sacerdotisas de Apolo.

Não seria despropositado salientar que, ao sinalizar que o artista da palavra tem certa responsabilidade quanto ao emprego do *lógos*, Cecília Meireles não só se singulariza entre seus pares, mas se aproxima da crítica que Platão faz à poesia mimética, censurando-a por ser prejudicial ou inútil quanto à aquisição da virtude.

De outra parte, seria preciso se manter em mente que ‘romanceiro’ como gênero vincula-se à emergência das literaturas nacionais em línguas vernáculas. O gênero contrapõe uma composição em língua românica à esfera da escrita em latim (*latine loci*). Lins Brandão anota que “um *romanice* opõe-se a todos os gêneros de discurso que se classificam no âmbito do *latine*: o filosófico, o teológico, o científico, o jurídico e, em parte, o histórico, bem como as diversas modalidades de poesia religiosa eclesiástica (BRANDÃO, 2005, p. 25)”. Não seria preciso enfatizar que a observação do professor mineiro é plenamente válida para ‘romanceiro’, gênero que se integra à gênese do nascimento do romance moderno.

A oposição entre o gênero em língua românica, de apelo popular, e os gêneros circunscritos à língua ‘cultura’, de vertente elitista, caracteriza uma contraposição que interessa a autora de *Romanceiro da Inconfidência*. Lhe convém a ‘língua do povo’ em detrimento à linguagem erudita de tratados de vertente filosófica e científica, tribunais e ofícios religiosos.

Seria proveitoso termos igualmente em mente que o gênero eleito por Cecília Meireles emergiu na mesma época em que se

divulgavam na Europa as cartas de Américo Vespúcio dando conta do que o navegante florentino havia visto em suas viagens ao Mundo Novo, tendo transitado pela costa brasileira – enquanto *Mundus Novus* data de 1503, *Quatro Navegações* é de 1506. As cartas receberam uma recepção calorosa em toda Europa pois foram traduzidas em diversas línguas nacionais, ilustradas e impressas no sistema tipográfico, um avanço tecnológico que então se firmava.

Do ponto de vista estrito da evolução dos gêneros literários talvez seja difícil se sustentar a argumentação de que há uma conexão estreita entre a emergência do gênero ‘romanceiro’ e a disseminação dos documentos que divulgaram o ‘bom selvagem’ entre os europeus. No entanto, o nexo temporal aponta para um período de renovação na imagem que a humanidade tinha de si mesma e este não é um dado desprezível quando se trata de caracterizar os motivos que levaram nossa autora a pinçar o ‘romanceiro’ como gênero adequado a seus intentos como narradora. A noção de Mundo Novo aparecia como um espaço simbólico e conceptual e não, simplesmente, físico e territorial.

Vamos lembrar que a escritora procurou um meio de expressão que lhe desse oportunidade de narrar o que havia de calado nos relatos então conhecidos relacionados à Inconfidência, mas não só isto. Conforme nossa argumentação vem procurando sustentar, Cecília Meireles procurava igualmente um meio que marcasse o grau zero da literatura nacional, dando-lhe oportunidade de explicitar a necessidade de empreender uma ‘volta ao princípio’ do rumo tomado pela literatura brasileira, e, a bem dizer penetrar em um ‘Mundo Novo’ e em uma ‘Terra Incógnita’, no que diz respeito ao fazer literário no Brasil. A propósito, vem a calhar o comentário de que a necessidade de ‘volta ao princípio’ detectada na estratégia narrativa adotada pela poeta se relaciona inequivocamente com o método *ex arkhé* próprio da filosofia de Platão, que *grosso modo* consiste em um método de análise caracterizado pelo retorno às origens da questão em exame.

Note-se que o aparecimento de ‘romanceiro’ como gênero se encontra associado à emergência da tipografia e da consequente facilitação de impressões de opúsculos, bem como do livro. O

surgimento do gênero é pertinente a um período de renovação intelectual e tecnológica que interessavam por demais à aquela que se propunha a dar um *lógos* a aspectos sutis dos eventos da Vila Rica do século XVIII. Em *Cenário*, a escritora caracterizou assim seu discurso (MEIRELES, 2013, p. 20):

*Tudo me fala e entendo: escuto as rosas
e os girassóis destes jardins, que um dia
foram terras e areias dolorosas.*

...

*O passado não abre a sua porta
e não pode entender nossa pena.
Mas, nos campos sem fim que o sonho corta,*

*vejo uma forma no ar subir serena:
vaga forma, do tempo desprendida.”*

(em itálico no original)

A dicção buscada por Cecília Meireles centra-se, pois, na intenção representar ‘as rosas e os girassóis destes jardins’ e dar fala a uma ‘vaga forma, do tempo desprendida’. A perspectiva da escritora constrói-se desde um ponto universal e atemporal, posto por uma herança comum a todos os homens e, portanto, avessa à particularização buscada pelas literaturas nacionais. A imagem ‘as rosas e os girassóis destes jardins’ vivamente expressa a pretensão de uma linguagem conectada à natureza (*phýsis*).

Cecília Meireles evoca novamente o ‘Gênio’ demiurgo aludido nas linhas iniciais da conferência quando é questão descrever a inspiração da obra. Note-se que o papel legado ao ‘Gênio’ por Cecília Meireles difere-se substancialmente do gênio do romantismo, responsável pelo furor criativo do escritor. Vejamos o que a poeta relata sobre a origem de sua criação literária a respeito da ‘Inconfidência Mineira’ (MEIRELES, C., 2013, p. 241):

Quando, há cerca de quinze anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações que, mais do que a sua bruma, envolve estas montanhas e estas casas -, e todo o presente

emudeceu, como platéia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco.

O ‘Gênio’ demiurgo de Vila Rica desta feita aparece como agente responsável por uma alteração cênica que permite à poetisa perceber algo determinante no cenário que contempla como espectadora. O ‘Gênio’ não age sobre a consciência da autora mas, no desempenho de um ato inerente a sua própria demiurgia, promove uma visão da realidade livre da ‘bruma’ que a encoberta - ele age sobre a *phýsis*. A conferencista explicita que, por uma causa alheia a sua subjetividade, os acontecimentos que testemunha no presente se mostram iluminados pelo passado e conclui (MEIRELES, 2013, p. 248-49):

Porque neste mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida.”Muitas coisas se desprendem e se perdem - ou parecem desprendidas ou perdidas - ilimitado tempo; mas outros (*sic*) vêm, como heranças intactas, de geração em geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar, e sentimos que lhes podemos resistir. (nossos grifos)

Por obra do guardião da cidade, os agentes dos eventos presenciados pela poetisa calam-se e ‘antigos atores’ se posicionam na ânsia de desempenharem seus papéis. O ‘Gênio’ dissipa a ilusão que envolve o presente, revelando que os festejos e a cidade vistos pela autora não têm consistência a não ser se percebidos como uma sombra (uma *mimésis*) do passado - desde a intervenção do ‘Gênio’ os festejos presenciados pela artista ganham uma conotação ritualista e, desta feita, teatral. A conferencista explica que a mudança que se processou no plano objetivo a forçou a perseguir, por sua própria *dýnamis*, um modelo de racionalidade capaz de dar conta de dar um *lógos* à visão então revelada por uma causa alheia a ela mesma.

Conforme atesta *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*, o ‘Gênio’ fez a escritora ver algo que resiste ao tempo e que permanece constante nas ações e no ambiente das festividades de que foi

espectadora em Ouro Preto e mesmo no ‘cenário moderno e frívolo da vida diária’ (MEIRELES, 2013, p. 245) quando de retorno ao Rio de Janeiro.

A autora destaca que ‘as intenções do Gênio’ protetor são responsáveis pelo ‘tema tão grave’ (MEIRELES, 2013, p. 249); ou ‘tema insigne’ (MEIRELES, 2013, p. 250), que ela se dispôs a abordar em *Romanceiro da Inconfidência*. Ela ressalta no referido texto que o ‘Gênio’ fez Vila Rica “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”.

Desta maneira, percebemos que a autora entende que sua obra, aliada ao ‘Gênio’, se constrói a partir de uma dimensão metafísica cuja expressão se vincula ao trato entre deuses e homens conforme a concepção da religiosidade antiga. Trata-se de antepor a constância e a duração típicas da realidade dos deuses à inconstância e efemeridade que rege o mundo dos homens. Consolida-se nestas linhas o caráter paidêutico da obra, uma pretensão ‘séria’ bastante distinta do espírito de galhofa e deboche que se manifesta na primeira fase da produção poética de modernistas no Brasil, haja vista principalmente a poesia e a atitude irreverente de Oswald de Andrade.

Para a autora, a perspectiva vanguardista e a ruptura pretendida pela poesia ‘Pau Brasil’ limita a grandeza do fazer poético, por princípio avesso a condicionamentos. Para Cecília Meireles, a inovação requerida pela vanguarda esbarra na verdade que ela encontra expressa no enunciado de Augusto Comte sobre a permanência do passado.

A poeta reconhece que não se pode escapar à força de uma tradição vigente em um ‘mundo emocional’ que ‘de geração em geração’ preserva o aprendizado que aperfeiçoa a humanidade. Ao seu ver, o esforço voltado ao aperfeiçoamento da vida, ou seja, à virtude, não é jamais em vão pois o aprendizado está entre as coisas que se mantêm agregadas a quem o adquire e não se perde com o tempo. Este aspecto durativo e acumulativo da *areté* constitui uma nuance metafísica que singulariza a poesia de Cecília Meireles, estreitando os laços da escritora com a Antiguidade.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
UMA QUESTÃO DE GÊNERO

A realização de *Romanceiro da Inconfidência* recusa o realismo que levaria a poetisa ao mimetismo de falas e eventos ‘*tal como eles ocorreram*’. Isso representaria aos olhos da autora um esforço inútil uma vez que para ela esta narrativa já estaria contida nos documentos que registram depoimentos e diálogos produzidos pelos envolvidos nos eventos históricos. Como, então, pode a ‘*invenção poética*’ dar conta de dizer o não dito em todas narrativas existentes?

Lemos em *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, C., 2013, p. 251): “A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá a a mesma verdade que o historiador, porém de outra maneira.” (nosso grifo)

Essas linhas nos parecem querer dizer que a matéria da ‘*obra de arte*’ pretendida pela poetiza reside naquilo que dura. O ‘*essencial expressivo*’ buscado pelo artista apenas parcialmente se encontra registrado em documentos da época. Embora constante nestes mesmos documentos, a ‘carga emocional’ que a artista procura depende de um esforço narrativo adicional.

Segundo a autora, o d deve se concentrar no *páthos*, pois para ela isso é o essencialmente humano e determinante nos eventos históricos tidos em Vila Rica, ou em qualquer outro lugar, em qualquer época que seja - uma vez que o ‘*essencial expressivo*’ não é um na Inconfidência Mineira e outro na Revolução Francesa e outro e nas outras tantas lutas liberdade e justiça que se sucedem na história. O *páthos* de eventos históricos desta natureza permanece o mesmo. Esse vem a constituir um elemento essencial e constante em que se encontra, segundo a poetisa, a matéria da obra de arte. A autora tem como projeto, portanto, dizer a mesma coisa que o historiador – a verdade, mas se dispõe a fazê-lo de ‘*outra maneira*’, ou seja, sem dispensar a ficção.

A ‘*obra de arte*’ em questão tem ainda a intenção de envolver o leitor e o conduzir a ‘*repercussões inesperadas*’. A autora, no entanto, não sustentou a pretensão de escrever uma obra dramática. Cecília Meireles tem noção de que os eventos passados em Vila Rica no final do século XVIII, sobretudo levando-se em consideração seu desfecho

brutal no Rio de Janeiro, têm a consistência de uma tragédia grega, mas nem por isto o gênero dramático lhe soa como o mais adequado à abordagem do tema. Ao recordar o desfecho da ‘Inconfidência’ no Rio de Janeiro, Cecília Meireles escreveu (MEIRELES, C., 2013, p. 249):

... de mil pontos diversos, o nome do Alferes, o sangue do Alferes chamavam – não a sua desgraça, mas a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição para acabar de humanizar os homens. (nosso grifo)

A análise transcrita acima cria uma relação direta entre o modo como a poetisa percebe a ‘Inconfidência Mineira’ e a tragédia grega – percebida como uma ‘alta lição para acabar de humanizar os homens’. Essas linhas dão conta de que a autora tinha suficiente conhecimento sobre a tragédia ática para compreender a existência do ponto de contato entre os fatos ocorridos e a poesia dramática da época clássica.

Cecília Meireles compreende a tragédia grega a partir de seu fundo paidêutico. O fato dela assinalar a capacidade do teatro ático conter uma ‘alta lição’ à humanidade, aí incluindo evidentemente o homem de nossos dias, é digno de nota. Esse entendimento não somente pressupõe a valorização da tragédia antiga como reflexão acerca dos mais sérios problemas da humanidade, ele marca igualmente o descontentamento da escritora em relação a produção intelectual de seu próprio tempo, a qual, segundo seu parecer, é incapaz de humanizar os homens, ou seja inábil no que diz respeito à produção de virtude, e é, portanto, em um juízo da mais pura inspiração platônica, inútil.

Ao prezar a literatura grega como um repositório de ideias úteis, próprias à paideia do homem contemporâneo, Cecília Meireles percebe a Tradição Clássica pelas lentes da utilidade, seja no sentido de seu potencial paidêutico, seja no sentido em que ela vislumbra na poética antiga um aparato técnico que lhe auxilie na arte de escrever. O clamor por virtude contido nas observações acima constitui uma

marca da poética de Cecília Meireles e um nexos eloquente entre sua escrita e a poética antiga.

Em *Como escrevi o Romancero da Inconfidência*, a poetisa menciona ter tido uma ‘*primeira tentação*’ (MEIRELES, 2013, p. 250), consistindo essa em reconstituir a tragédia da vida real na forma dramática, mas, a seguir, conta o que impulso inicial foi refreado. Prevalece a noção de que escrever uma tragédia seria o mesmo que reproduzir em um drama documentos da época, onde se encontram pensamentos e falas fixados em cartas, interrogatórios, defesas e sentenças judiciais, e isso, como acabamos de examinar, não bastava para sossegar os fantasmas clamando por cartase.

Ao utilizar a imagem de espíritos rogando por redenção, a artista patenteia a concepção, à qual já fizemos alusão, de é preciso levar em consideração o poder das palavras agirem como um *phármakon*, noção que ela explica da seguinte forma no *Romance LIII* ou *Das Palavras Aéreas* em (MEIRELES, C., 2013, p. 150):

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
(...)
A liberdade das almas,
ai! com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil como vidro
e mais que o aço poderosa!
Reis, impérios povos, tempos,
pelo vosso impulso rodam...
(grifos nossos)

HISTÓRIA E FICÇÃO

Depois de quatro anos debruçada no estudo de livros e documentos em torno dos acontecimentos históricos tidos em Vila Rica no século XVIII, Cecília Meireles não obtém uma resposta sobre como abordar o tema. Antes disso, ela tem a percepção de ter sido lançada em um labirinto. A poeta emprega uma imagem de forte apelo mítico, com a conotação e de mistério e de enigma, elementos que

permearam a racionalidade antiga (COLLI, 1992, p. 19-30). O labirinto não é somente um artefato tortuoso e aprisionador, mas uma alusão à dificuldade própria ao processo de conhecimento. Em *Romanceiro da Inconfidência*, o labirinto, compreendido como uma tecitura de ‘esquecimento e cegueira’, é uma consequência do equívoco de não se considerar paixões como ‘amores e ódios’ em narrativas sobre a Inconfidência Mineira. Lemos na *Fala Inicial de Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 2013, p. 17-18):

*Não posso mover meus passos
por este labirinto
de esquecimentos e cegueira
Em que amores e ódios vão:
... (em itálico no original)*

Chegamos, assim, a uma outra questão em relação à poética de *Romanceiro da Inconfidência*. Ora, a dificuldade enfrentada pela escritora em relação à realização da obra a coloca frente à frente com um *tópos* da poética grega, temos em mente a questão do *lógos pseûdos*, sintagma que, para efeito do presente estudo, traduzimos como ‘discurso ficcional’. Podemos melhor compreender a aporia que aflige Cecília Meireles se a analisarmos à luz da argumentação que Platão põe na boca de Sócrates em um passo crucial da *República* (Pl., R., 382c-d), versando sobre a utilidade do discurso ficcional.

O filósofo narra um diálogo sobre o modo de ser da justiça no qual Sócrates, enfrentado uma aporia em relação à produção de um *lógos* em defesa justiça, propõe um pacto discursivo motivado pela demanda daqueles que desejavam serem persuadidos *de verdade* sobre a superioridade da vida justa sobre a injusta (Pl., R., 357b1-2).

De acordo com a narrativa ficcional de Platão, Sócrates teria intencionado fazer com que, juntos, os interlocutores fundassem uma cidade com e no *lógos* (*en lógos*) – assim procedendo ele teria em vista tornar *visíveis* a natureza do justo e do injusto (Pl., R., 369a-c).

Uma questão d aparece: como, nesta cidade em palavras, seriam educados os governantes? Esse problema não poderia ser equacionado sem a apreciação da educação tradicional tendo por base a poesia. Este vem a ser o contexto em que Platão apresenta o estudo

sobre a natureza da narrativa ficcional de poetas e prosadores (Pl., R., 3376e-377a).

Estudando a ficção em palavras (*tò en toîs lógois [pseúdos]*) (Pl., R., 382c6), Sócrates pergunta ganhando a imediata aderência de seu interlocutor: “... e nas mitologias a que nós nos referimos há pouco, por não sabermos como realmente se passam os fatos antigos (*palaiôn*), acomodando do melhor modo possível a ficção com a verdade, faremos que aquela se torne útil?” (Pl., R., 382c11-d4; trad. C. A. Nunes com modificações)

O estudo que Platão promove sobre a poética difere substancialmente da análise que Aristóteles faz na *Poética* pois este se encontra em um ambiente em que está em prova o próprio estatuto da palavra (*lógos*) e principalmente em razão da análise da *República* se concentrar na narrativa (*diégēsis*) e não na mimesis (*mimesis*), como vem a ser o caso da *Poética* de Aristóteles (BRANDÃO, 2005, p. 39-47).

Temos a considerar que quando Platão fala de ‘ficção’ ele leva em consideração o que dizem os poetas e prosadores *lógos*, tendo, contudo, como horizonte narrativas em verso. O ponto de articulação da perspectiva do fundador da Academia está na observação, feita por Sócrates, de que a narrativa, i. e., *lógos* acompanhado de *léxis*, é produto não somente *do que* se diz mas igualmente de *como* se diz. Sócrates diz haver duas espécies (*dittôn eídōs*) de discurso uma verdadeira (*alethés*) e outra ficcional (*pseúdos*) e passa a investigar essa segunda espécie (Pl., R., 386e11). Uma nova subdivisão se impõe uma vez que todos hão concordar verdadeira ficção (*hōs alethōs pseúdos*) (Pl., R., 383b8) vem a ser odiada tanto por deuses quanto por homens, por ser a ignorância que se instala na alma. Ninguém aceita, constata Sócrates, ser enganado e ter o erro em sua alma em relação à verdade, permanecendo na ignorância, tendo em si a mentira (Pl., R., 382b3-5).

A ficção em palavras (*tò en toîs lógois [pseúdos]*), todavia, ele julga ser útil como um *phármakon* (Pl., R., 382c10; 389b5), por exemplo, quando alguém nos dá em depósito uma arma e, acometido de loucura a pede de volta. Um segundo caso da utilidade da ficção está justamente no caso de ser necessário dar um *lógos* a eventos antigos – “por não sabermos como realmente se passam os fatos antigos (*tò mē*

eidévai hópei talethès perì tîn palaiôn)” (Pl., R., 382d2). Neste caso – indaga Sócrates (Pl. R. 382d3-4): “ao acomodar o mais possível a mentira à, verdade não estamos tornando útil a mentira?”.

Ora, essa última hipótese, quando convém misturar ficção com verdade tendo como fim não deixar eventos que se deram no passado sem narrativa, não é aquela que Cecília Meireles descreve como a enfrentada por ela no caso dos eventos relativos à Inconfidência Mineira, no século XVIII?

A incursão pelo estudo que Platão nos apresenta na *República*, que acabamos de fazer, empreendida, temos que admitir, de forma um tanto quanto esquemática, nos auxilia iluminar um caso bastante interessante de presença da Tradição Clássica em língua portuguesa. A ficção ajustada à verdade vem a ser a modalidade de discurso conveniente à intenção poética de Cecília Meireles em relação aos eventos passados na então ‘Vila Rica’, no século XVIII. A autora se habilita a complementar o enunciado dos documentos e narrativas que ela teve ocasião de examinar antes de dar início à sua própria narrativa. Ficcionalando, ela engendra um discurso com a função de um *phármakon* (Pl., R., 382c10; 389b4). Essa narrativa pode ser considerada uma terceira espécie de *lógos* (BRANDÃO, 2013, p. 21), aquela que não é verdadeira nem ficção, mas ainda que seja no todo ficção, contém alguma verdade (*toúto dé pou bos tò hólon eipeîn pseûdos, éni dè kai alethê*) (Pl., R., 377a4-5).

Aqui vale um parêntese para comentar que o projeto poético de *Romanceiro da Inconfidência*, percebido desde essa perspectiva, ou seja, desde a matriz platônica do *discurso ficcional*, filia-se à poética de Cláudio Manuel da Costa, autor do já mencionado poema épico *Vila Rica*, precedido de um texto explicativo intitulado ‘Fundamento Histórico’ e igualmente de Thomás Antônio Gonzaga, que escreveu *Cartas Chilenas*, obra, na forma de um ‘romance epistolar’, que vem a ser um poema satírico composto nos anos que antecederam a insurreição e que circulou em forma manuscrita até sua primeira impressão em 1845.

Através da ficção, Gonzaga denuncia as injustiças e os excessos do poder político na Vila Rica do século XVIII, narrando, sob a forma de cartas de um remetente forjado, episódios ligados aos

desmandos e a opressão na cidade mineira. O poema espelha, por sua vez, autores do Iluminismo francês, em destaque o estilo satírico de Voltaire e as *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu.

Além disto, Gonzaga compara seu personagem das epístolas de *Cartas Chilenas* a D. Quixote, situando sua obra, na tradição do romance. Lemos no prólogo dessa obra: “*Um D. Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos cavaleiros andantes; um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um governador despótico.*”

A poesia do arcadismo mineiro há de ter estado entre os textos estudados por Cecília Meireles no período em ela se dedicou a se inteirar dos *lógoi* em torno da Inconfidência Mineira. O estudo de tais textos de cunho poético, e de outros, esses últimos de natureza documental, fazem com que a poética de *Romanceiro da Inconfidência* tenha como fundamento o ‘ajuste’ de narrativas poéticas, documentais ou de natureza historiográfica ao ‘não dito’, ao que a poeta julga ser necessário dar expressão. A escritora obedece a uma dupla diretriz, acomoda relatos poéticos, sejam eles épicos, líricos ou emocionais, de vertente ficcional, à verossimilhança histórica, ao mesmo tempo em que conforma documentos de cunho técnico e científico, presumidamente ‘verdadeiros’, à outra espécie (*eidós*) de discurso; o *lógos pseûdos*.

Não pretendemos argumentar aqui que a autora está ‘aplicando’ na prática o princípios poéticos encontrou em Platão, mas sim que em seu fazer poético a escritora emprega um recurso descrito pelo filósofo em *theoría*. Essa dinâmica valida o raciocínio de Platão: *Romanceiro da Inconfidência* nos confere a oportunidade de compreender como a ficção é mesmo útil ao processo de conhecimento. Em contrapartida, a obra permite à escritora complementar os discursos que estudou, levando-os ainda mais longe, seja agregando, em uns, veracidade, seja acomodando, em outros, ficção. Esse fazer, um misto de ficção e verdade, constitui, segundo Platão, a ‘produção’ do artista. Entremente, a produção poética de Cecília Meireles vivifica a *theoría* de Platão. Isso significa que *Romanceiro da Inconfidência* foi escrito segundo uma percepção de poesia enraizada não em nenhuma fórmula moderna e sim na poética clássica cujos expoentes são Platão e Aristóteles.

A dinâmica poética que acabamos de estudar em Cecília Meireles nos mostra ainda que a transmissão da Tradição Clássica não depende tanto de uma erudição específica ou muito menos de uma formação especializada, voltada para os Estudos Clássicos, o que em um país como o Brasil envolve uma grande dificuldade de acesso aos meios, mas, sim, a uma atitude do poeta em relação ao fazer poético.

Se a obra em apreço reflete de maneira modelar a teoria poética de Platão, a causa deste espelhamento se encontra certamente na meditação, por parte da autora, sobre o reto uso da palavra, ou dito de outro modo, na reflexão sobre o próprio fazer poético, antes de escrever o poema. Essa atitude, de natureza teórica, permeada sobretudo pela sensibilidade e pela compreensão a respeito da natureza da palavra poética, tipifica aquele artista da palavra que por respeito ao *lógos*, obedece ao princípio, integralmente platônico, de que o próprio discurso tem suas maneiras e que ao artista cabe vigiar a si mesmo, interferindo o mínimo possível, cuidando, desta maneira, para que o irreduzível ‘*essencial emotivo*’, para utilizar a expressão da autora, seja dito. Tudo o que viemos de explicitar nada mais é do que eco do que comenta Cecília Meireles na conferência ‘*Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*’ (MEIRELES, C., 2013, p. 252-253), encontramos aí escrito:

“... a parte pessoal que nele (em *Romanceiro da Inconfidência*) se encontra, é uma simples intervenção para favorecer o desenvolvimento do tema: aqui o artista apenas vigia a narrativa que parece desenvolver-se por si, independente e certa do que quer. ... Se o artista se permite alguma reflexão sobre o que vai acontecendo, é como expectador que comenta ...”. (nossos grifos)

PARA CONCLUIR

Romanceiro da Inconfidência obedece a uma estratégia na qual a poeta aceita cercear sua liberdade poética, e sua própria *dóxa*, pela força da veracidade histórica. Assim, no exercício de um esforço teórico, o poema reivindica para si certa utilidade estranha à criação francamente literária (ou poética) que, por natureza, não visa

nenhuma utilidade além do prazer. Sem, contudo, negar o prazer estético, a artista se arrisca envereda-se na *bodós* da virtude, proporcionando ao leitor um meio de aprendizagem ao fundamentar seu texto em um propósito paideutico.

O obra em questão nos parece ter sido criada como um artefato com a função de fazer o destinatário pensar sobre os limites do fazer poético e da criação literária. O confronto entre novo e antigo; modernidade e tradição; poesia e história; verso e prosa, verdade e ficção, nacional e universal levaram Cecília Meireles criar um monumento literário cuja natureza enigmática convida seja o leitor comum, que nele procure uma fonte de prazer; seja o teórico da literatura, que busque nele estudar a lógica do poema ou seja o historiador das ideias, que nele investigue os fundamentos de uma nação, à desvendar seus mistérios. Nesse sentido, *Romanceiro da Inconfidência* nos soa como uma tentativa de dissolução dessas antinomias em uma obra de arte.

Cremos que até aqui reunimos argumentos suficientes para sustentar haver mais do que uma ‘dívida difusa’ da escritora em relação à poética antiga. A análise da obra em questão, orientada pela ué acabamos de empreender evidência diversos aspectos que fazem *Romanceiro da Inconfidência* um exemplo de como a Tradição Clássica se faz presente na literatura no Brasil. O presente estudo ilumina uma tendência expressiva de Cecília Meireles capaz de animar a poética estudada por teóricos da literatura antiga e com isso demonstrar o caráter atemporal as do pensamento antigo sobre a realização poética.

Há ainda um terceiro aspecto da relação de *Romanceiro* com a Tradição Clássica que merece ser ressaltado antes de darmos por encerrado o presente estudo. A obra tem um firme propósito de construir um patrimônio cultural, a ser legado às gerações futuras, na forma de um elo de uma Tradição comum à humanidade, acima de diferenças de culturas nacionais. Pensada desde a ótica do que dura, a Inconfidência Mineira tem na poesia de Cecília Meireles um valor universal e intemporal (para voltar mais uma vez) à expressão de Carpeaux).

Por último temos a ressaltar que na obra de viemos de estudar, Cecília Meireles mantém um diálogo com a poesia de Claudio Manoel

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

da Costa e Thomás Antônio Gonzaga, poetas brasileiros do XVIII, envolvidos na Inconfidência Mineira e expoentes árcades. Esse diálogo mostra que muitas das características do poema analisadas aqui não são inovadoras, a poeta insere-se em uma tradição de autores que olhado para Antiguidade, notadamente para os gregos, se esforçou em pensar os alicerces da cultura no Brasil com ânimo inclusivo e civilizador.

Cecília Meireles, não encontrou em Ouro Preto a originalidade que os modernistas da Semana de 22 viram ali. Ao invés, ela descobriu na cidade mineira um passado de virtude, muito mais antigo, para o qual ela aponta em *Romanceiro da Inconfidência*.

REFERÊNCIAS

1. Fontes primárias

1.1 Textos de Cecília Meireles

MEIRELES, C. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. (1967).

MEIRELES, C., **Escolha seu sonho**. São Paulo: Círculo do Livro. (1975).

MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Edição comemorativa – 60 anos, Organização André Seffrin. São Paulo: Global. (2013).

MEIRELES, C. **Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência**, in MEIRELES, C. (2013): 239-65 (2013).

1.2. Textos Antigos

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad. Mattoso, A., Campos, A. Q., prefácio Lins Brandão, J. Belo Horizonte: Autêntica, (2018).

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. (1996).

PLATÃO. **A República**. Trad. Nunes, C. A., ed. Burnet, J. Belém, Ed. Ufpa. (2016).

PLATO. **Protagoras**, Edited by Nicholas Denyer. Cambridge University Press, Cambridge. (2008).

PLATO. **Symposium**. Ed. Dover, K. J.. Cambridge University Press, Cambridge. (1980).

PLATO. **The Republic**. Ed. Ferrari, G. R. F., transl. Griffith, T. Cambridge: Cambridge University Press. (2000).

2. Estudos

AMARAL, A.. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins Fontes. (1970).

AMARAL, A. **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**, Revista USP 94: 9-18. (2012).

ANDRADE, O. **A arcádia e a inconfidência**. In *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, : 31-70. (1971).

ANDRADE, M. **Em face da poesia moderna**, In MEIRELES, C. (1967): 47-8. (1967).

ANDRADE, M. **O movimento modernista**, In *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, :231-55. (1939).

AZEVEDO Filho, L. A. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro, José Olympio. (1970).

BASTIAENEN, É., **“Quand les écrivains brésiliens adulaient Blaise Cendrars”**. Article disponible en <https://www.google.com.br/amp/s/bibliobs.nouvelobs.com/documents/20150316.OBS4740/quand-les-ecrivains-bresiliens-adulaient-blaise-cendrars.amp>

BOAI, A. **Em torno da poesia de Cecília Meireles**, In GOUVÊIA (2007) 13-32. (2007).

BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance, narrativa e mimese no romance grego**. Brasília: Unb. (2005).

- BRANDÃO, J. L. “**Diegese em *República* 392d**”, *Kriterion* 116: 351-66. (2007).
- BRANDÃO, J. L. **A poesia como diégesis: a propósito de *República* 392d**. Organon, Porto Alegre, no 49: 31 – 58. (2010).
- BRANDÃO, J. L. **O mito como terceira espécie de *logos***, *In* Tavares / Grein (2013) 15-23. (2013).
- CARPEAUX, O. M. **Poesia intemporal**, in: Carpeaux, O. M., *Livros na mesa, estudos de crítica*. Rio de Janeiro, Livraria São José: 203-8. (1960).
- COLLI, G. **O Nascimento da Filosofia**, Campinas, Editora Unicamp. (1992).
- COSTA, C. M., GONZAGA, T. A., PROENÇA FILHO, A. P. **A poesia dos inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (1996).
- COSTA, L. M. N. **Mundus Novus, Novus Homo**. Cartografias do imaginário e do Outro no Novo Mundo (séc. XVI-XVII). *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 13: 205-229. (2013).
- DAMASCENO, D. **Poesia do sensível e do imaginário**, *In* Meireles, :13-45. (1967).
- GOUVÊIA, L. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas. (2007).
- KAROL, L. De deo Socratis. **A demonologia no contexto do Império Greco-Romano**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: FLUFFRJ. (2016).
- LAURITO, I. B. **Romanceiro da Inconfidência: uma releitura**, *In* Gouvêa (2007) 49-60. (2007).
- LOUNDO, D. **Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética**, in Gouvêa (2007) 129-78. (2007).
- MAXELL, K. **Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal, 1750–1808**. New York: Routledge. (2004).

MENDONÇA, C.V. C. e ALVES, G.S.. **Da alegria e da angústia de diluir fronteiras**: o diálogo entre a história e a literatura. Revista Cantareira, n4, p.1-16, 2003.

MORAES AUGUSTO, M. G. de. (1990), **Discurso Utópico e Ação Política**: Uma Reflexão Acerca da Politeia Platônica. CLASSICA, Belo Horizonte, 3 : 45-66.

MORAES AUGUSTO, M. G. **A arte de narrar ou as relações perigosas entre a Philosophía e a Tékhne**. Princípios, Volume 11, Números 15-16, p. 7-27. (2009).

NIGHTINGALE, A. W. **Genres in Dialogue**: Plato and the Construct of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press. (2000).

NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras. (2006).

NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional**, *In* Riedel, Dirce Cortes (org.). Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

PELET, L. F.. **Romanceiro da Inconfidência**: o passado que não deu uma epopéia. Dissertação de mestrado, Departamento de Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal de Goiás. (2012).

PESSANHA, J. A. **História e ficção: o sono e a vigília**, *In* Riedel, Dirce Cortes (org.). Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 282-301. (1988).

PIMENTEL, O. **Cecília Meireles e a poesia**. O problema da forma, in Damasceno (1967) 48. (1967).

PIRES-SABOIA, A. “**Du poète au romancier**: Blaise Cendrars et le Brésil”, *Reprises*. *Artelogie*
1. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article70>. (2011).

RIEDEL, D. C. **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago. (1988).

ROMANCEIRO da Inconfidência. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6408/romanceiro-da-inconfidencia>>. Acesso em: 15 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROUANET, S. P. **As Minas iluminadas, a ilustração e a Inconfidência**, in Novaes (2006) 329-46. (2006).

SADLIER, D. J. **Brazil Imagined, from 1500 to the present**. University of Texas Press, Austin. (2008).

SALOMÃO, A. P.; Pessoni, J. N.; Bergamo, M. O.; Faleiros, M. O., **O Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles: entre o antigo e o moderno, entre o lírico e o épico**. REL 5,1:2-47. (2012).

SANTA CRUZ, M. I. **Usos éticos y usos políticos de la ficción en Platón**. Sapere Aude, v.5 - n.10, p.12-29. (2014).

SERELLE, M. V. **Os versos ou a história: a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos**. Tese de doutorado em teoria e história literária, IEL, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. (2002).

TAVARES, R., GREIN, E. **O sagrado, a arte e a filosofia**. II. São Paulo: Editora LiberArs.

THE EDITORS OF ECICLOPAEDIA BRITANNICA. **Romancero**. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/romancero>, Retrieved on 18 January 2019. (2013).

WERNECK, G., **Nossa História: A redescoberta do Brasil**. https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/05/09/interna_gerais,645732/a-redescoberta-do-brasil.shtml Última consulta 28/12/2018. (2015).

ZILBERMAN, R. **Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional**, *Via Atlântica* 4: 18-51. <https://doi.org/10.11606/va.v0i4.49591> Última consulta 28/12/2018. (2000).

CAPÍTULO VII

Romanceiro da Inconfidência: A aliança da história com a poesia entre as teias da memória e do esquecimento

Ana Paula Lenz e Silva⁴³

*Porque a poesia é inesgotável.
Ou porque somente pela poesia
há de se abordar o inesgotável.*

Pedro Xisto

*Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!*

Cecília Meireles

*A função do historiador é lembrar a
sociedade daquilo que ela quer esquecer.*

Peter Burkner

Romanceiro da Inconfidência (1953), uma das mais célebres obras da literatura brasileira, tem caráter histórico e se inspira nos eventos ocorridos em Vila Rica⁴⁴ no final do século XVIII. O mito de Tiradentes e o cotidiano do Brasil Colônia do *ciclo do ouro* é reconstruído por Cecília Meireles. Seu interesse não é apenas eternizar personagens ou estórias reais, mas desenvolver a potencialidade lírica da palavra, daquilo que reverbera na memória do povo mineiro. O

⁴³ Ana Paula Lenz e Silva, anapaulalenzsilva@gmail.com, Psicóloga pelo CES/JF, Pedagoga pela UFJF, Coordenadora Pedagógica efetiva da rede municipal de ensino de Juiz de Fora/MG, Especialista em Coordenação pedagógica pela UFOP, Mestre em Educação pela UERJ, Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF.

⁴⁴ Quando Vila Rica passou à categoria de cidade, o que ocorreu em 1823, ela recebeu o nome de Ouro Preto. A nomenclatura foi escolhida em homenagem ao tipo de ouro encontrado na região, um metal escuro coberto por óxido de ferro.

encontro da poesia com os ecos que se perpetuam em “interminável confiança”, é, como sugere a própria autora, um convite à reflexão, “suas páginas mantêm esse desejo de equilíbrio – narrar o que foi ouvido nestes ares de Minas [...] e apontar, nessa interminável confiança, o que lhe há de eternidade...” (MEIRELES, p. 2015, p. 256).

O conjunto de romances que compõe o Romancero Ceciliano é obra de fôlego. Exigiu, para ser concluído, mais de dez anos de estudos e pesquisas, em um período que perpassa a ditadura do Estado Novo, e vai até o fim da Era Vargas:

[...] ou seja, iniciou ainda durante a II Grande Guerra. Os dois anos finais, nos quais a poeta afirma ter-se dedicado integral e exclusivamente à composição do texto, correspondeu, no Brasil, aos últimos anos do governo Vargas, que se suicida em agosto de 1954. Observa-se, então, que o poema é pensado e gerado em um momento de transição na vida social brasileira, bem como na vida da cultura ocidental. Além disso, situa-se a sua produção na terceira fase de configuração do conceito de nação, aquele que vai de 1918 aos anos 1950-60, no qual se dá a problematização da "questão nacional", vale dizer, o conceito de Estado-nação repousa na ênfase atribuída à consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas. Cecília não se alinha politicamente ao sistema de governo getulista. Seu poema não se alinha diretamente à crítica (ou louvor) do sistema político vigente pelo Brasil da era Vargas, mesmo porque as questões mais candentes referentes a liberdades individuais já haviam ficado para trás, no período do Estado Novo. (PARAENSE, 2001, p. 27).

Imersa nesta conjuntura, a autora revela, no texto preparado para a conferência proferida na *Casa dos Contos* no Iº Festival de Ouro Preto, como a atmosfera da cidade a transportava no tempo. Estar ali, em Ouro Preto, e experienciar suas festividades era um passaporte que a levava de volta ao passado; permitia enxergar, no rosto dos vivos, a memória dos mortos. As pesquisas a ajudavam a reconstruir

os fatos, aquilo que foi perdido, dissolvido e recriado em vozes dissonantes e alheias; mas o “estar” em minas, o “olhar” para os semblantes de minas, o “conversar”, o “vivenciar”, o “sentir” todas estas heranças que gotejam das velas, das igrejas, dos cochichos de minas, possibilitou novo encontro, uma janela entre mundos aparentemente distintos, mas, ainda assim, conectados; o mundo daquilo que se foi, das esperanças perdidas, com o mundo daquilo que é, de esperanças que permanecem. Por isso, tudo foi escrito mesclando o rigor jornalístico com a sensibilidade que a escritora pôde ver e sentir. Na conferência, um trecho desvela este caráter memorial. A Semana Santa do agora, do tempo presente, a Semana Santa experienciada por Cecília se transforma em passado, em memórias que, mesmo quando fingem ir embora, se mostram presentes:

[...] porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores; nas vozes dos cânticos e nas palavras sacras, insinuaram-se conversas do Vigário Toledo e do Cônego Luiz Vieira; diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas, vestidas de roupas arcaicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava pelas ladeiras. (MEIRELES, 2015, p. 241-242).

E continua narrando como fez sua transposição temporal: “E assim a minha Semana Santa era aquela que eu estava acompanhando ao longo destas ruas e era muito mais antiga. Era, na verdade, a última Semana Santa dos Inconfidentes: a do ano de 1789.” (MEIRELES, 2015, p. 243). Cecília retrata, nos versos do Romance XXVI ou da *Semana Santa de 1789*, a celebração sagrada, tempo em que os cristãos renovam seu compromisso, criando nos versos, um paralelo com o calvário:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Lembraí-vos dos altares,
destes anjos e santos,
com seus olhos audazes
nos mundos sobre-humanos.

[...]

Oh! como é triste a carne,
e triste o sangue, e o pranto
com que Deus se reparte,
incompreendido e manso.

(Como pedras sem ruído
cairão as vossas rezas
por desertos sem ouvido.)

Pois o amor não é doce,
pois o bem não é suave,
pois amanhã, como ontem,
é amarga, a Liberdade.

(MEIRELES, p. 86-87, 2015).

O livro recria, em seus poemas claros e diretos, dados e documentos históricos, embora, muito mais, busque uma resposta poética às questões como as apresentadas na primeira parte da obra, *Fala Inicial*: “Ó meio-dia confuso, ó vinte-e-um de abril sinistro, que intrigas de ouro e de sonho houve em tua formação? Quem ordena, julga e pune?” (MEIRELES, 2015, p. 17). Aqui, nestas perguntas, a presença do tom evocativo revela a ânsia da procura de um significado para os acontecimentos.

Significado que não poderia ser encontrado nos documentos da época, sejam eles institucionais ou literários, justamente pelo vigor do silenciamento imposto à conjura, com as constantes ameaças e violências típicas daquele tempo. Neste sentido, a autora do grande poema em foco, nos conta que

Muitas vezes me perguntei por que não teria existido um escritor do século XVIII – e houve tantos, em Minas! – que pusesse por escrito essa grandiosa e comovente história. Mas há duzentos anos de distância, pode-se entender por que isso não aconteceu, principalmente se levarmos em conta a importância do traumatismo provocado por um

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

episódio desses, em tempos de duros castigos, severas perseguições, lutas sangrentas pela transformação do mundo, em grande parte estruturada por instituições secretas, de invioláveis arquivos. Também muitas vezes me perguntei se devia obedecer a esse apelo dos meus fantasmas, e tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém, com a mesma, ou talvez maior, intensidade. Sem sombra de positivismo, posso, no entanto, confirmar por experiência a verdade de que “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos”. Porque nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida. Muitas coisas se desprendem e perdem – ou parecem desprendidas e perdidas – ilimitado tempo; mas outros vêm, como heranças intactas, de geração em geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar, e sentimos que não lhes podemos resistir. (MEIRELES, 2015, p. 248-249).

Diante destas questões reveladas e definitivas sobre a construção da narrativa, uma outra pergunta que podemos fazer é: talvez pela intensidade dos acontecimentos, pela dor envolvida no auto, seja natural esquecer? Neste ponto nos ajuda, ainda, Peter Burkert (2000, p. 73) quando apresenta três questões que completam as reflexões de Cecília Meireles sobre a dificuldade, após 200 anos, de olhar para o auto em foco: “A história social do lembrar é uma tentativa de responder a três perguntas principais. Quais os modos de transmissão de memórias públicas, e como esses modos mudaram ao longo do tempo? De modo inverso, quais os usos do esquecimento?”

Um esquecimento...!?

Nada foi escrito sobre a Conjuração no século XVIII e primeira metade do século XIX, nem na história portuguesa, nem tampouco no Brasil, afora os Autos e a sentença condenatória dos inconfidentes assinada pela

Rainha D Maria I. Quem se refere ao movimento são apenas os estrangeiros. (PARAENSE, 2001, p. 17).

Cecília aborda um episódio histórico, nos remete a um Brasil imerso em conflitos e disputas derivadas da dominação colonial, da censura e imposição de novos valores, com o objetivo de explorar com maior eficácia recursos humanos e naturais neste “novo mundo”. Segundo Lugones (2016) ao longo dessa transformação civilizatória “justificava[-se] a colonização da memória” (p. 935), que ecoa, sustentando lacunas, até os dias atuais. Nesse sentido, podemos entender o esquecimento como parte de um projeto oficial e hegemônico de apagamento de determinadas lembranças, episódios, cosmovisões. A arte, ao contrário, quando usada como ferramenta, subterfúgio, remédio que visa minorar os efeitos destes projetos hegemônicos, remodela os esquecimentos em busca de algo encoberto, algum vestígio daquelas lembranças, episódios, cosmovisões apagadas e silenciadas. Por isso, a obra de Cecília tem como horizonte não apenas a memória de fatos e eventos escamoteados e escondidos, mas, sobretudo, a amálgama de sensações, de marcas que tais silenciamentos produziram e legaram à memória do povo de Minas. Sílvia Paraense (2001), neste sentido, aponta que a

Fala Inicial e a Fala aos Inconfidentes Mortos, respectivamente o poema de abertura e de conclusão do Romanceiro, permitem observar um dos *leitmotif* dos Cenários e das Falas, a memória, bem como sua contraparte negativa, o esquecimento. Esse motivo vem referido como elemento constitutivo da história. (p. 17).

A autora, Cecília Meireles, no redimensionamento do elemento histórico ao literário, “mostra a configuração do herói e do ideal de nacionalidade a partir de um processo traumático, de violência que se expressa por meio das sombras, do silêncio, dos fragmentos das ruínas esgarçadas pelo tempo.” (PELET, 2012, p. 124).

E aí está uma das diferenças entre o trabalho do historiador e o trabalho da poeta na síntese de Hélio PÓLVORA referindo-se ao

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

trabalho literário Ceciliano: “com sua incrível visualização, viu o que aconteceu. Com seu lirismo, descreveu-o. Com sua beatitude, solidarizou-se.” (MEIRELES, 2015, p.284). Sem se deixar levar pela história oficial sobre a querela mineira deu voz as suas personagens. Neste sentido, o poeta Carlos Drummond Andrade, contemporâneo de Cecília, no poema “Historiador”, publicado no livro “A paixão medida” (1980), nos ajuda na compreensão desta relação:

Historiador

Veio para ressuscitar o tempo
e escalpelar os mortos,
as condecorações, as liturgias, as espadas,
o espectro das fazendas submergidas,
o muro de pedra entre membros da família,
o ardido queixume das solteironas,
os negócios de trapaça, as ilusões jamais confirmadas
nem desfeitas.

Veio para contar
o que não faz jus a ser glorificado
e se deposita, grânulo,
no poço vazio da memória.
É importuno,
sabe-se importuno e insiste,
rancoroso, fiel.
(ANDRADE, 2014, p.16).

Da mesma forma, Alberto da Costa Silva, no prefácio, do *O Romanceiro da Inconfidência*, aponta o olhar para “a aliança da história com a poesia” (MEIRELES, 2015, p. 11) com o qual a refinada poeta escolhe narrar a conjura. Inspirada na técnica ibérica dos romances populares foi “atenta aos autos do processo, às cartas, aos testamentos, às pinturas, às modinhas, às estátuas de profetas” (2015, p.11), aos poetas Árcades e ao lendário Tiradentes. Além de importantes registros para compreensão do tema de como viviam as mulheres e a escravidão no Brasil.

Outro aspecto importante que Silva ressalta neste prefácio é que nos enredos tradicionais [romances ibéricos tradicionais]:

é comum a presença do demônio. Neste Romanceiro da Inconfidência, o ouro toma o seu lugar. É com ouro que se atam as tramas individuais e os versos que as refazem, desde a entrada em cena de Chica da Silva até o enforcamento de um alferes para expiar uma conspiração de doutores. E não falta o que é quase indispensável nos romances em versos desde a Idade Média: além da cobiça, da inveja, da hipocrisia e da falsidade, o traidor. (MEIRELES, 2015, p. 12).

Neste contexto da narrativa, do ouro tomando o lugar do demônio, uma das características da escrita da poeta aparece: a atemporalidade, bem retratada nos versos a seguir, pois a busca incansável pelo ouro (riqueza) gera cobiça, vaidade e roubos, uma questão social que transcende o tempo como registra nos versos do Romance II ou do ouro incansável: “Descem fantasmas dos morros, vêm almas dos cemitérios: todos pedem ouro e prata, e estendem punhos severos, mas vão sendo fabricadas muitas algemas de ferro.” (MEIRELES, 2015, p. 28).

O tema da ambivalência/dualidade típico do Barroco está nos versos dos romances. Essas marcas refletem as ambiguidades que caracterizam as ações do homem – herói e traidor, ódio e amor, punhal e flor, bons e maus, riqueza e miséria. Conforme observamos na fala Inicial do Romance V Ou da destruição de Ouro Podre: “Em baixo e em cima da terra o ouro um dia vai secar. Toda vez que um justo grita, um carrasco o vem calar. Quem sabe não presta, fica vivo, quem é bom, mandam matar.” (MEIRELES, 2015, p.34).

Cecília Meireles, como vigiante incansável da narrativa do seu romanceiro, já na “Fala inicial” trabalha a linguagem de modo que o eu lírico assume o discurso em primeira pessoa para manifestar a sensação de tornar pública a revolta. Toda esta primeira parte funciona como uma reorganização lendária e folclórica da realidade histórica, com intensa participação da atmosfera de narrativas populares. Assim, o primeiro cenário retrata o desenrolar da febre do

ouro, a busca enlouquecida pelo metal, a crescente intervenção das autoridades, lutas dos colonos contra o poder, o contrabando e a presença ativa dos escravos na mineração.

Considerado um romancista de poemas, nos 85 romances, a poesia desse livro, difere da já conhecida produção da autora por optar aqui por uma poesia narrativa, com alicerces inspirada nos romances medievais do Trovadorismo usando versos com redondilha maior e menor, em sua maioria com rimas imperfeitas. Existe musicalidade nos versos (métrica), uso de símbolos e apelos sensoriais, além de um ar de mistério e crença no imaterial. Esta escolha pela estética simbolista, criando uma atmosfera difusa para explorar temas transcendentais, também a levou por caminhos mais concretos, como aqueles pertinentes à temática social – que atravessa igualmente a obra de muitos poetas e escritores, seus contemporâneos.

Com foco narrativo na maior parte em primeira pessoa, a autora, numa polifonia de vozes entrega aos envolvidos nas tramas a narração dos acontecimentos: algozes, vítimas, bêbados, testemunhas... fantasmas[!], como Cecília Meireles mesmo os denomina: “Os fantasmas sabiam, certamente, o que queriam dizer [...]” (p. 253, 2015).

Como “aquela que tudo vê” (2015, p.284), no seu conjunto de romances, continua apresentando a conspiração que envolveu vários poetas do arcadismo⁴⁵ brasileiro, diretamente envolvidos na trama da conjuração mineira: Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, usando elementos desta tradição literária para homenageá-los. Um exemplo de como resgata algumas expressões árcades, ocorre no Romance LIV ou Do enxoval interrompido: “Sabeis, ó pastora, / daquele zagal / que andava num prado / sobrenatural?”. (MEIRELES, 2015, p. 154).

Nos romances, a poeta também nos apresenta algumas mulheres, mulheres que ganham voz e são eternizadas nos versos do romancista. Mulheres tão diferentes e com sinas, também, tão diversas. Destaco aqui algumas delas: a lendária, Chica da Silva do Romance XIV ou Da Chica da Silva, a Chica que manda! A mulher empoderada em seu tempo e além dele, um exemplo para posteridade:

⁴⁵ Movimento literário hegemônico à época da conjura em foco.

“Escravas, mordomos seguem, como um rio, a dona do dono do Serro do Frio. (Doze negras em redor, - como as horas, nos relógios. Ela, no meio, era o sol!) Um rio que, ativa, dirige e comanda a Chica da Silva, a Chica-que-manda.” (MEIRELES, 2015, p. 55-56).

Outra, Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão (Vila Rica, 8 de novembro de 1767 - Vila Rica, 9 de fevereiro de 1853), foi uma das mulheres envolvidas na conjuração. Maria foi noiva do inconfidente, jurista e poeta Tomás Antônio Gonzaga, de quem supostamente recebeu a homenagem registrada nos versos da obra *Marília de Dirceu* (Romance LXXIII ou *Da inconformada Marília*). Ele degredado, casa com outra. Ela, sem saber mais notícia do amado no exílio, sofre:

Ah, quanta névoa de tempo
longamente acumulado...
Mas os versos! Mas as juras!
Mas o vestido bordado!
Bem que o coração dizia
- coração desventurado -
“Talvez se tenha esquecido...”
“Talvez se tenha casado...”
Seu lábio, porém, gemia:
“Só se estivesse alienado!”
(MEIRELES, 2015, p.202).

D. Maria I é mais uma mulher protagonista da trama. A rainha portuguesa assinou a sentença de morte de Tiradentes, o único inconfidente que não tinha posses. Nos Romances LXXXI-LXXXV, vista vinte anos depois, já no Brasil, D. Maria I surge louca, sofrendo por tudo que havia feito aos poetas, soldados e doutores da Inconfidência. O remorso lhe tira primeiro a razão depois a própria vida: “O resto era a noite, a lembrança daquela mão, póstuma e pura, que causara degredo e morte com sua breve assinatura, e logo lavara o seu gesto no eterno fogo da loucura.” (MEIRELES, 2015, p. 230).

E aquela mulher, a que nem se lembra do nome: “Já me esqueci do meu nome, por mais que o queira lembrar!” (MEIRELES, 2015, p. 31), a jovem invisibilidade do Romance IV ou *A donzela*

assassinada. Já morta, nos contou sua triste sina. Que no mês do Natal, tão feliz estava sacudindo o seu lencinho, para estendê-lo a secar. Ao longe, “na varanda, um rosto para mirar! Ai de mim, que suspeitaram que lhe estaria a acenar!” E continua narrando sua morte: “Tinha o amor na minha frente, tinha a morte por detrás: desceu meu pai pela escada, feriu-me com seu punhal. Prostrou-me a seus pés, de bruços, sem mais força para um ai! [...] Ouvi minha mãe aos gritos e meu pai a soluçar” (MEIRELES, 2015, p. 30-32). A donzela que morreu por causa do ouro, pois de ouro era o punhal que a dura mão de seu pai enterrou nas suas costas. E depois deste clímax, o eu lírico fantasma evoca a Virgem para confessar seu martírio privado sem fim:

Ai, minas de Vila Rica,
 santa Virgem do Pilar!
 Dizem que eram minas de ouro...
 - para mim, de rosaltar,
 para mim, donzela morta
 pelo orgulho de meu pai.
 (Ai, pobre mão de loucura,
 que mataste por amar!)
 Reparai nesta ferida
 que me fez o seu punhal:
 gume de ouro, punho de ouro,
 ninguém o pode arrancar!
 Há tanto tempo estou morta!
 E continuo a penar.
 (MEIRELES, 2015, p. 30-32).

E, como nos versos da donzela assassinada pelo próprio pai (esta e tantas outras), importa ressaltar que os romances da poeta neste romanceiro vão além do tempo e do espaço apresentado. Além das tragédias privadas e públicas, muito além dos fatos históricos da conjuração mineira. Cecília consegue fazer com que passado e presente dialoguem, apontando para reflexões contemporâneas candentes. Na última parte da obra, um outro exemplo aprofunda a questão da “culpa e inocência”. “Fala aos Inconfidentes Mortos”, aponta para o silêncio diante de questão que [ainda?] não se tem resposta: “[...]Agora, tudo jaz em silêncio [...] e covardias (e covardias!)”

vão dando voltas no imenso tempo, [...] com sua rude miséria exposta [...] Quais os que tombam, em crime exaustos, quais os que sobem, purificados?” (MEIRELES, 2015, 236-7). E assim, encerra a obra, com perguntas sem respostas, com poemas de lamento e drama, refletindo todo o conjunto da violenta tragédia mineira exposta aqui pela posição crítica do seu narrador.

Difícil olhar essa “dor” da trama e do desfecho da conjuração mineira no fim do Brasil Colônia: “Agora, tudo jaz em silêncio: amor, inveja, ódio, inocência, no imenso tempo se estão lavando...” (MEIRELES, 2015, p. 236). E ainda falando de memórias e silenciamentos, sobrevém a grotesca violência retratada no quadro “Tiradentes esquartejado”⁴⁶, o qual, ainda aluna do antigo primário de uma escola estadual situada no bairro Mariano Procópio, me recordo de ter visto diversas vezes (e não tê-lo compreendido!), toda vez que a excursão da escola levava ao museu. Mesmo olhando, jamais se via, jamais se falava sobre aquilo! Mas a arte não deixa esquecer...! O Império já começa com essa dívida/dor... de um tempo e lugar de extração, exploração, violência, com um tipo de “chaga aberta”. O assassinato do alferes Tiradentes, membro da 6^o Companhia de Dragões de Minas Gerais (1792), é apanágio destas memórias de violência, dor, apagamento; representa o poder que vem de fora para nos roubar, matar, humilhar, do poder que vem de fora para extrair além das nossas riquezas e recursos naturais, nossa própria identidade e memória. Mas este poder que vem de fora também produz nossa

⁴⁶ “Tiradentes esquartejado” (1893) é obra do renomado artista Pedro Américo (1843 – 1905). A tela que mede: 2,70 x 1,65, foi feita por iniciativa do próprio pintor que pretendia criar um conjunto de cinco obras sobre a Conjuração Mineira. O conjunto nunca foi feito, mas “Tiradentes esquartejado” reforçou a imagem do herói-mártir dos republicanos. Hoje, a obra, está no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora/MG, adquirida pelo intermediário do vereador Alfredo Ferreira Lage, filho de Mariano Procópio. Lá permaneceu ‘esquecida’ por cinquenta anos quando, em 1943, foi reproduzida no livro biográfico de Pedro Américo, escrito por Cardoso de Oliveira. A primeira vez que o quadro saiu do museu de Juiz de Fora foi quando a artista plástica, Adriana Varejão, fez uma instalação focada na construção e desconstrução imagética da obra na XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1998). Em 1949, Portinari também pintou o fim da conjuração na obra: “Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas”, que está no Salão do Memorial da América Latina em São Paulo/SP.

identidade, também constrói memória. Não há perdão ou inocência, porque o sangue que escorre das mãos que esquartejaram Tiradentes, tal como a garganta que por tantos anos, décadas, séculos permaneceu silente, continua a escorrer, e permanecerá escorrendo mesmo se gritarmos todas as nossas memórias, todos os nossos esquecimentos.

E o que fica agora, depois do silêncio? Talvez reste a nós continuarmos todos, tal como os fantasmas de Cecília, a perder a inocência! Aqui já não é mais possível... perdeu-se, com certeza, a inocência. Não são mais necessários os mártires, os heróis-mitos. E servindo-nos da voz e verbos do eu lírico do poema de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), *Inocentes do Leblon*⁴⁷ (1940), tomamos nossa culpa:

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.
(ANDRADE, 2001, p.16).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **A paixão medida**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1980.

_____. **Sentimentos do mundo**. São Paulo: Record, 2001.

BURKER, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 2000.

⁴⁷ No início de julho de 2020, o poema de CDA, *Inocentes do Leblon*, ganhou voz pelo cantor e compositor, Chico Buarque de Holanda, devido ao debate e resistência pelo uso das máscaras na pandemia do Covid-19. O vídeo, produzido pelo IMS - Instituto Moreira Salles, contém imagens atuais da vida noturna do Leblon. Os inconsequentes do Leblon (folhadelondrina.com.br).

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial e Edusp, 2015.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, set./dez., 2014.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. 13. ed. São Paulo: Global, 2015.

_____. **Obra poética**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1977.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997. p. 13.

PARAENSE, Sílvia Carneiro Lobato. **História, memória e mito no Romanceiro da Inconfidência**. Fragmentum. Santa Maria: UFSM, n. 1, 2001. Disponível em: HISTÓRIA, MEMÓRIA E MITO NO ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA | Lobato Paraense | Fragmentum (ufsm.br) Acesso em: 18/08/2021.

PELET, Lúcia de Fátima. **Romanceiro da Inconfidência**: o passado que não deu uma epopeia. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2012.

PINTO, Andressa Marques. **Violência e Inocência no Brasil**. Disponível em: Violência e inocência: configuração social no Brasil - PDF Free Download (docplayer.com.br). Acesso em: 22/08/2021.

CAPÍTULO VIII

Ensinando poesia, sensibilizando mentes e almas: uma abordagem dialógica da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles

Priscila Célia Giacomassi⁴⁸

Marcos Giacomassi⁴⁹

A história frequentemente serve de inspiração para romancistas, dramaturgos e poetas, os quais se apropriam de personagens e situações históricas recriando-os literariamente. Via de regra, os objetivos dessas escolhas extrapolam o campo artístico, permitindo-lhes tecer análises mais subjetivas e críticas sociais mais contundentes – de um modo diverso do que fazem os discursos históricos. Esse é o caso, por exemplo, do conjunto de poemas de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, obra lançada em 1953 e que levou dez anos para ser realizada devido à extensa e pormenorizada pesquisa da autora, que decidiu escrevê-la após uma visita à cidade de Ouro Preto, principal cenário dos eventos desse funesto capítulo de nossa história.

É importante destacar, no entanto, que apesar de os discursos históricos e literários terem métodos e finalidades próprias de suas áreas de pesquisa e atuação, eles têm em comum muitos mais aspectos do que se possa primeiramente supor. Ambos, por exemplo, trabalham sob o mesmo princípio de seleção dos fatos e sua organização narrativa. Segundo Weinhardt (2011, p. 13), isso aproxima as áreas uma vez que “[n]arrativas históricas e narrativas ficcionais têm pontos relevantes em comum, marcados já no

⁴⁸ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professora de Línguas Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal do Paraná.

⁴⁹ Graduando em Letras Português e Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professor de Línguas Portuguesa e Inglesa da Rede Estadual de Ensino do Paraná.

substantivo, particularmente o processo de criação da realidade firmado no ato de narrar”.

Assim, de forma similar à narração ficcional, a narração de situações históricas não implica somente a sua descrição, mas também um processo criativo - no sentido de inventividade, de construção. Referindo-se especificamente ao gênero do romance histórico, Weinhardt aponta que a ele

não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram [...] focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes (WEINHARDT, 1994, p. 51).

No caso da obra de Cecília Meireles, apesar de não se tratar propriamente de um romance histórico, mas de um conjunto de poemas histórico-narrativos, o grande acontecimento em questão são os fatos relacionados à Inconfidência Mineira, movimento deflagrado na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, em 1789. De fato, a escritora ressuscita “poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência” (WEINHARDT, 1994, p. 51). E, nesse caso, a palavra ressuscitar é particularmente apropriada, uma vez que a própria autora destaca o objetivo que a levou a escrever sobre questões tão sensíveis de nossa história, as quais tiveram as construções da cidade, ao mesmo tempo como inspiração inicial e cenário de intentos, frustrações e sentenças:

Concentrou entre estes muros de pedra, tão longe do convívio fácil dos lugares ilustres do século XVIII, um grupo de homens que estiveram, na sua época, tão ao corrente dos factos e dos vultos seus contemporâneos – que puderam repercutir, neste pequeno recanto, as ideias mais avançadas da Europa, e foram murmurados nestes ares os nomes mais famosos do mundo, e lidos a esta luz os livros mais arrojados do tempo –, com uma naturalidade

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

que impressiona, comove e quase assusta (MEIRELES, 2012, p. 15).

O passado histórico aparece personificado como se clamasse para se desprender da fisicalidade do cenário. Tais memórias são, aos ouvidos atentos e poéticos de Meireles (2012, p. 19) como que “eco das alegrias [e tristezas] longínquas da corte, nestas paredes coloniais, já palpitantes de vida própria”. Há uma história a se contar, há personagens que clamam por falar e fatos que insistem em serem revelados em seu viés mais sensível. É função da poeta – e ela compreende isso perfeitamente – perscrutar essas inspirações emanadas do passado, as quais “se referem a motivos determinados, e contêm uma verdade íntima” (MEIRELES, 2012, p. 25). Isso porque uma obra de arte “não é feita de tudo – mas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma coisa do historiador, mas de outra maneira” (MEIRELES, 2012, p. 24). E a poeta, de fato, logrou grande êxito nessa empreitada. Como bem concluem Abaurre & Pontara (2009, p. 551), no *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles reconstitui “a história da Inconfidência Mineira e mostra como o olhar do poeta consegue atribuir novas dimensões à história de um povo e de seu país”.

O trabalho de Cecília Meireles nessa obra, portanto, não é o de contar o passado histórico desses eventos, mas de reconstruí-los a partir de uma nova e mais sensibilizada perspectiva. Nesse sentido, a partir de seu processo de pesquisa e escrita, a própria autora oferece a sua conclusão sobre os limites entre poesia e história:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos com as mais inesperadas repercussões (MEIRELES, 2012, p. 24).

Há um caráter reflexivo e mesmo didático na obra – assim como ocorre nos enredos trágicos em sua forma clássica – em que é possível esquadrihar uma lição moral a ser apreendida através do desenrolar dos fatos narrados. Essa ideia é corroborada pela própria autora que expressa a real dimensão dessa “tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de lição, para acabar de humanizar os homens” (MEIRELES, 2012, p. 20). Dessa maneira, os fatos históricos são elevados a uma posição mais universalizante e os personagens a símbolos de integridade ou degradação moral.

Nessa chave, questiona Gazolla (2001, p. 24): “Por que nos falam tão de perto as tragédias? Porque há nelas o drama humano, demasiado humano, da existência; há o drama universal do homem envolto em suas afecções, na natureza, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites” (apud PONTE, 2010, p. 211). E quando o trágico e o poético se combinam em um objetivo comum, o universal começa a dialogar com o particular, como bem propõe Costa (2009, p. 134): “No mistério que cada imagem poética engendra, o leitor pode entrar nas brechas e alcançar uma vivência interior”. É por isso que a poesia é tão importante para a sensibilização do que há de mais íntimo no ser humano e em sua relação com o mundo – porque o “acesso e [a] familiaridade com a linguagem conotativa e refinamento da sensibilidade para a compreensão de si própria e do mundo [é] o que faz [d]este tipo de linguagem uma ponte imprescindível entre o indivíduo e a vida” (SILVA; JESUS, 2011, p. 33).

A Inconfidência Mineira, como ficou conhecida, foi um movimento separatista da Coroa Portuguesa constituído por membros da elite cultural e econômica da sociedade colonial brasileira. Dessa forma, a ausência da participação popular certamente assegurava que o projeto estaria fadado ao fracasso já de início. O personagem principal dos eventos (históricos e literários) é Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Os poetas árcades Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, além do

padre Rolim estavam entre os demais integrantes do movimento. No entanto, os planos dessa revolta nem chegaram a acontecer, pois ela foi traída por Joaquim Silvério dos Reis que delatou o movimento em troca de perdão de suas dívidas perante a Fazenda Real. A questão é que esse tipo de insubordinação por parte dos moradores da colônia portuguesa na América era muito danoso para os interesses da Coroa. Assim, a punição aos rebeldes teria, necessariamente, que mandar uma mensagem bem contundente a outras possíveis insurreições por liberdade. E de fato, as punições foram exemplares. Cláudio Manuel da Costa, segundo a versão oficial, enforcou-se na prisão. Com relação aos demais, “a sorte dos conjurados, considerados culpados”, como detalham Schwarcz e Starling (2015, p. 146), “foi ingrata: degredo na África, prisão perpétua em Portugal para réus eclesiásticos, sequestro dos bens, condenação à força”. A lição trágica e final, como sabemos, recaiu sobre Tiradentes:

Esse o motivo pelo qual a pena aplicada a ele pela Coroa foi exemplar, espetacular e “pública” – para que o horror do castigo não se apagasse jamais da memória dos colonos. Tiradentes foi enforcado no dia 21 de abril de 1792, no largo da Lampadosa, no Rio de Janeiro. O corpo, esquartejado e salgado. Os braços e pernas foram pregados nos mais destacados pontos de trânsito do Caminho Novo. A cabeça deveria permanecer exposta até finalmente apodrecer, fíncada num poste erguido na praça central de Vila Rica, em frente ao palácio do governador – onde hoje se encontra o monumento a Tiradentes. Reza a lenda que ficou lá somente por um dia: durante a noite, alguém a retirou às escondidas e enterrou no quintal de uma casa ao sopé de um dos inúmeros morros em que a cidade se equilibra [...] (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 146-147).

Desafortunadamente, após esses tristes incidentes, outra cruel sentença seria aplicada: o apagamento da memória moral e histórica desses eventos e personagens do ponto de vista dos “revoltosos”. Além da morte, esquartejamento e exposição pública das partes de seu corpo, o devido castigo de Tiradentes, por exemplo, estendeu-se à sua

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

família e ao seu legado através das gerações: “seus bens [foram] confiscados; sua família amaldiçoada por quatro gerações; e o chão de sua casa foi salgado para que nenhuma planta voltasse a nascer” (CEREJA; COCHAR, 2013, p. 156). Ou seja, o objetivo bem claro era a morte após a morte (das reputações, além da morte física). Por certo, isso impactou profundamente Cecília Meireles, deixando-a consternada em sua visita a Ouro Preto. Era imperativo que à versão autoritária e final da história se contrapusessem outras visões – e que para que estas passassem a existir, elas deveriam ser reconstruídas pela pesquisa, pela sensibilidade e pela escrita. Um dos mais famosos e mais belos poemas do *Romanceiro* atestam o poder criador e ao mesmo tempo devastador das palavras:

ROMANCE LIII ou DAS PALAVRAS AÉREAS

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras, [...]

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte noval!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Todo o sentido da vida
principia à vossa porta;
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
ai! com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil, como o vidro
e mais que o aço poderosa!
Reis, impérios, povos, tempos,
pelo vosso impulso rodam . . .

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Detrás de grossas paredes,
de leve, quem vos desfolha?
Pareceis de tênue seda,
sem peso de ação nem de hora...
– e estais no bico das penas,
– e estais na tinta que as molha,
– e estais nas mãos dos juizes,
– e sois o ferro que arrocha,
– e sois o barco para o exílio,
– e sois Moçambique e Angola! [...]

Ai, palavras, ai, palavras,
mirai-vos: que sois, agora?

– Acusações, sentinelas,
bacamarte, algema, escolta;
– o olho ardente da perfídia,
a velar, na noite morta;
– a umidade dos presídios,
– a solidão pavorosa;
– duro ferro de perguntas,
com sangue em cada resposta;
– e a sentença que caminha,
– e a esperança que não volta,
– e o coração que vacila,
– e o castigo que galopa... [...]

Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência, a vossa!
Éreis um sopro na aragem . . .
– sois um homem que se enforca!
(MEIRELES, 2012, p. 142-144)

As palavras têm peso e poder. Se escritas, são investidas de ainda mais legitimidade e autoridade. Podem mais facilmente atravessar os desdobramentos do tempo e atingir as gerações futuras. Elas não apenas retomam os fatos, elas os recriam. Podem salvar e podem sentenciar. Podem elevar ou degradar pessoas, exaltar ou destruir reputações e podem igualmente, caso sejam silenciadas, apagar memórias, rastros, indícios. Escrever é imprescindível no

aflitivo embate “contra rocas de ignorância” (MEIRELES, 2012, p. 40). E se as punições dos conjurados deveriam ser, como vimos, “exemplares, espetaculares e públicas”, estas mesmas são condições que a escrita de um texto de caráter trágico como esse igualmente comporta. Isso porque, assim como a morte de um traidor deve servir de exemplo para o público, assim acontece, no outro extremo, com relação à morte de um herói. Morrer por um ideal e por negar-se a “vender” outros indivíduos é em si só uma lição que toca mente e alma. A identificação com a vítima – que é exatamente o que a Coroa desejava evitar – acaba inexoravelmente acontecendo. Ponte (2010, p. 212) detalha essa característica imanente à tragédia:

A confirmação do trágico pelo espectador é uma confirmação de si. Ele, o espectador, comunga com o herói, tendo como convincente que, aquilo que acontece com o herói, pode acontecer consigo: é o reconhecimento em si da finitude partilhada com o herói. A significação do trágico torna-se, assim, exemplar e pedagógica. A finitude é nossa “ordem metafísica do ser válida para todos” (PONTE, 2010, p. 212).

Assim, ao entrar em contato com textos como o de Cecília Meireles, que articulam os aspectos poéticos e trágicos, eles podem desempenhar para nós, sua função exemplar, espetacular e pública. A própria autora expõe seu questionamento sobre a importância de “escrever” esses eventos que clamam por ser escritos – ao mesmo tempo que demonstra ter consciência da importância da missão que tomou para si:

Muitas vezes me perguntei por que não teria existido um escritor do século 18 – e houve tantos, em Minas! – que pusesse por escrito essa grandiosa e comovente história [...]. Também muitas vezes me perguntei se devia obedecer a esse apelo dos meus fantasmas, e tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém com a mesma, ou talvez maior intensidade (MEIRELES, 2012, p. 22).

Assim, a ênfase na escrita (ou reescrita) desses eventos advogada pela autora justifica-se no poder de que tal registro se reveste. Ele faz-se necessário uma vez que “Nem os herdeiros recordam / rastro nenhum pelo chão” (MEIRELES, 2012, p. 40) dos rostos e das almas dos que fizeram parte desse capítulo da história. No extremo, como assevera Foucault (1999, p. 55), “Somente ela [a Escrita] detém a verdade”. De acordo com o filósofo, após a Renascença, “a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas sua tradução transitória e precária” (1999, p. 54). Não há outra alternativa para a poeta a não ser escrever. Só que, obviamente, essa reescrita histórica não se daria de forma ortodoxa e tradicional em se tratando da pena de uma poeta cuja elaboração textual preza por transcender as aparências e alcançar a essência das coisas. Cereja e Cochar (2013, p. 516), por exemplo, atestam que a poesia cultivada por Cecília Meireles é distinta por ser “reflexiva, de fundo filosófico, que aborda, entre outros, temas como a transitoriedade da vida, o tempo, o amor, o infinito, a natureza, a criação artística”.

A autora tinha claro o fato de que sua poesia era produzida a partir de um viés intuitivo, e que ela “sempre procurou questionar e compreender o mundo a partir das próprias experiências” (CEREJA, COCHAR, 2013, p. 516). O tempo é fugaz e as coisas são efêmeras – é o que parecem sussurrar todos os seus versos. Sua tarefa como poeta era muito clara para ela em seus objetivos: “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante” (apud GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 6). De fato, esses são motivos que perpassam os poemas narrativos do *Romanceiro*, o que confere ao texto um caráter simbólico e uma perspectiva que ultrapassa a factualidade para atingir uma dimensão de caráter existencial. O movimento vai do evento físico para a sua perspectiva metafísica. Assim, as escolhas e decisões de cada personagem ganham uma dimensão que atravessa o tempo e nos faz refletir sobre as nossas próprias atitudes e escolhas. Além disso, inevitavelmente passamos a ter uma nova visão dos personagens e eventos narrados. Para tanto, a

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

poeta inclusive fornece perspectivas nunca imaginadas, como a dos cavalos que, no Romance V, por exemplo, são apresentados sentindo-se compadecidos pela morte de Felipe dos Santos⁵⁰ (“Cavalos a que o prenderam, / estremeçiam de dó, / por arrastarem seu corpo / ensanguentado, no pó.”); ou a do ouro personificado, no Romance II (“De seu calmo esconderijo, / o ouro vem, dócil e ingênuo; / torna-se pó, folha, barra, / prestígio, poder, engenho... / É tão claro! - e turva tudo: / honra, amor e pensamento.”); ou a perspectiva da Donzela Assassinada no Romance IV, que consegue remontar os acontecimentos relacionados à sua própria morte: (“Tinha o amor na minha frente / tinha a morte por detrás: / desceu meu pai pela escada, / feriu-me com seu punhal [...] / Reclinei minha cabeça / em bacia de coral. / Já me esqueci do meu nome, / por mais que o queira lembrar! [...] / Reparai nesta ferida / que me fez o seu punhal: / gume de ouro, punho de ouro, / ninguém o pode arrancar! / Há tanto tempo estou morta! / E continuo a pensar”). Tais versos, escritos em redondilha maior, com atenção para rimas e paralelismos – entre outros recursos sonoros – ajudam a fixação das estruturas pelo leitor. O acontecimento histórico não será mais visto pela mesma perspectiva objetiva após o contato com o texto de Cecília Meireles.

No caso do personagem central dos eventos, Tiradentes, este igualmente não poderia comportar uma caracterização distante e fria em uma obra como essa. Uma das formas como o leitor é sensibilizado perante sua figura, por exemplo, é mostrá-lo enquanto criança, ainda alheio ao que lhe sobreviria no futuro:

ROMANCE XII ou DE NOSSA SENHORA DA AJUDA.

[...] Sete crianças, na capela,
rezavam cheias de fé,
à grande Santa formosa.
Eram três de cada lado,

⁵⁰ Líder de uma revolta popular em Vila Rica no ano de 1720. O controle rígido da Coroa Portuguesa – que incluía os pesados impostos – era a principal causa da manifestação que terminou com a prisão de seus líderes e o enforcamento de Felipe dos Santos.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

os filhos do almotacé.

Suplicam as sete crianças
que a Santa as livre do mal.
Três meninas, três meninos...
E um grande silêncio reina
na capela do Pombal.

*(Mas esse, do meio,
tão sério, quem é?
– Eu, Nossa Senhora,
sou Joaquim José.)*

Ah como ficam pequenos
os doces poderes seus!
Este é sem Anjo da Guarda,
sem estrela, sem madrinha...
Que o proteja a mão de Deus! [...]

(Nossa Senhora da Ajuda,
entre os meninos que estão
rezando aqui na capela,
um vai ser levado à forca,
com baraço e com pregão!)

*(Salvai-o, Senhora,
com o vosso poder,
do triste destino
que vai padecer!)*

(Pois vai ser levado à forca,
para morte natural,
esse que não estais ouvindo,
tão contrito, de mãos postas,
na capela do Pombal!)

Sete crianças se levantam.
Todas sete estão de pé,
fitando a Santa formosa,
de cetro, manto e coroa.
– No meio, Joaquim José.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

(Agora são tempos de ouro.
Os de sangue vêm depois.
Vêm algemas, vêm sentenças,
vêm cordas e cadafalsos,
na era de noventa e dois.)

*(Lá vai um menino
entre seis irmãos.
Senhora da Ajuda,
pelo vosso nome,
estendei-lhe as mãos!)*

(MEIRELES, 2012, p. 63-65)

A ideia que fazemos do Alferes Tiradentes não é a mesma depois de versos como esses os quais nos permitem extrapolar as imagens que dele fazemos a partir das descrições ou pinturas históricas que o trazem como mártir, sim, porém, histórico e distante. Ao ser eleito e selecionado como herói emblemático da República, Tiradentes é sistemática e propositalmente envolvido em uma aura de herói da pátria que deu a vida pelo ideal libertário: “Após a proclamação da República, intensificou-se o culto cívico a Tiradentes. O 21 de Abril foi declarado feriado nacional já em 1890, juntamente com o 15 de novembro” (CARVALHO, 1990, p. 64). A associação de sua figura histórica à de Cristo igualmente passa a fazer parte do imaginário popular. Tiradentes é o mártir que, assim como Cristo, é traído e se entrega para o sacrifício em favor dos “amigos”. A história oficial, assim que lhe foi conveniente, se apropriou dessa “santa” associação:

As alusões a Cristo também continuaram. O Artigo de O *Paiç* de 21 de abril de 1891 fala na ‘vaporosa e diáfana figura do mártir da Inconfidência, pálida e aureolada, serena e doce como de Jesus Nazareno. O desfile que passou a fazer parte das comemorações do 21 de abril lembrava a procissão do enterro da sexta-feira santa (CARVALHO, 1990, p. 64).

Essa associação é retomada por Cecília Meireles que explora essas imagens literariamente. Compara, por exemplo, a atitude

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

mesquinha e egoísta de Joaquim Silvério dos Reis a Judas Iscariotes que, segundo o texto bíblico, traiu Jesus por trinta moedas de prata. A apropriação feita pela poeta, porém, não se furta à ironia e à reflexão tanto humanística como metafísica:

ROMANCE XXXIV ou DE JOAQUIM SILVÉRIO

Melhor negócio que Judas
fazes tu, Joaquim Silvério:
que ele traiu Jesus Cristo,
tu trais um simples Alferes.
Recebeu trinta dinheiros...
– e tu muitas coisas pedes:
pensão para toda a vida,
perdão para quanto deves,
comenda para o pescoço,
honras, glórias, privilégios.
E andas tão bem na cobrança
que quase tudo recebes!

Melhor negócio que Judas
fazes tu, Joaquim Silvério!
Pois ele encontra remorso,
coisa que não te acomete.
Ele topa uma figueira,
tu calmamente envelheces,
orgulhoso e impenitente,
com teus sombrios mistérios.
(Pelos caminhos do mundo,
nenhum destino se perde:
Há os grandes sonhos dos homens,
e a surda força dos vermes.)
(MEIRELES, 2012, p. 109)

Quando travamos contato com textos poéticos como esse que, além da riqueza formal e estética, apresentam uma significativa dimensão simbólica, nos damos conta de que realmente necessitamos de aparato analítico adequado para que possamos apreender todas as suas nuances – e conseqüentemente, significados que delas emanam. Assim, já que para os leitores que gostam de poesia há a necessidade

de empenho para que se possa analisá-la e apreciá-la de maneira amplificada e profunda, imagine-se para os não iniciados. E isso leva a um questionamento por parte de quem se encarrega do ensino de literatura: “É possível ensinar poesia? Ou melhor, é possível levar alguém a apreciar a poesia?” Antes de propor qualquer mistério ou grandes elucbrações em torno dessas perguntas, a resposta é um vigoroso “sim”. E mais do que isso. É de fato “necessário” ensinar as pessoas a apreciar, discutir e refletir sobre textos poéticos tão ricos como os que compõem, neste caso, a obra de Cecília Meireles. Há algo de revolucionário e libertador (e também perigoso) em se debruçar, como um arqueólogo, sobre um texto e dali retirar imagens, sons, histórias, beleza e tristeza em camadas e camadas que nunca se esgotam. Estas expressam o que há de mais rico em termos de trabalho com a linguagem de modo que as palavras dizem muito sem que “aparentemente” digam muita coisa. Encontrar tais significados, decifrar tais códigos, é como achar um tesouro – um que não é encontrado de uma vez só, mas em peças e itens uns após os outros – um leva ao outro, como pistas. E nunca se deixa de encontrar mais alguma coisa, mais algum significado importante. É como água que flui, depois de todo trabalho de se ter cavado uma cisterna.

Para essa “escavação” poética, essa “mineração” de sentidos em meio a palavras e para se achar “um veio de ouro” ou “um lençol de água”, são necessários instrumentos. Não se pode acessar a poesia e simplesmente manipular a descoberta de significados. Um poema não pode ser analisado de qualquer forma. Por outro lado, não é uma tarefa impossível, obscura ou demasiadamente difícil. Exige um pouco de desejo de dedicar-se a ele e, dispondo de ferramentas adequadas e procedimentos específicos, iniciar o processo interpretativo e analítico. É aí que a luz de algum iniciado na poesia é muito útil – e por vezes, decisiva na “conversão” do leitor comum naquele que passa a apreciar a leitura e o estudo da poesia. Em termos de ensino, falamos, obviamente, do professor, ele mesmo alguém a quem cuja alma já foi inexoravelmente tocada pela sensibilidade poética. Tudo isso para mais uma vez atestar que, sim, qualquer pessoa, qualquer estudante de qualquer idade, pode ser levado a ler, gostar ou até mesmo escrever poesia.

O oposto também acontece, infelizmente. Muitas vezes entramos em contato com pessoas que têm aversão à poesia, simplesmente pela maneira como ela foi trabalhada na escola. Entretanto, isso não deveria se dar dessa forma, uma vez que os potenciais leitores em tenra idade e a poesia possuem uma conexão natural. De acordo com Maria Antonieta Cunha (1986, p. 93), “é muito comum compararmos a criança e o poeta. Realmente, o mundo infantil é cheio de imagens, como o campo da poesia.” De fato, a criança tem uma abertura considerável para novas experiências com a linguagem, especialmente se estas incluem jogos sonoros e situações inusitadas. Entretanto às vezes esses contatos iniciais não são feitos de forma proveitosa. É um equívoco, por exemplo, imaginar que não se pode trabalhar determinados textos poéticos por conta da faixa etária, uma vez que não teriam um vasto conhecimento para a compreensão do texto. Efetivamente, pode-se trabalhar qualquer tipo de texto poético em qualquer etapa da vida escolar, desde que o professor utilize os instrumentos e abordagens adequados. Além disso, é imperativo que o professor seja o primeiro a estar seduzido pelo texto poético. Ninguém ensina o outro a gostar de algo de que ele mesmo não goste. Como bem conclui Cunha, (1986, p. 95), “se o professor não tiver o hábito da leitura de poemas, se ele [...] não se sensibilizar com o poema, dificilmente ele conseguirá emocionar seus alunos”. Nessa linha, é pertinente lembrar que, além de poeta, Cecília Meireles foi também uma grande educadora que, durante sua carreira, escreveu várias crônicas sobre a educação:

Cecília Meireles é uma das mais importantes escritoras de poesia infantil. Lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas, nos Estados Unidos da América. Também foi jornalista, tendo sido responsável por uma seção sobre problemas do ensino do *Diário de Notícias* e uma seção de estudos do folclore infantil, no jornal *A Manhã*. Foi a criadora de uma biblioteca infantil, uma das primeiras do gênero no Brasil. Sua atividade diversificada permitiu-lhe divulgar as obras maiores da literatura, bem como a tornaram conhecida, e ao seu trabalho, nacional e internacionalmente (COSTA, 2009, p. 135).

Um de seus argumentos, diz respeito à definição mesma, do que seja a literatura infantil. Para a escritora, esta é constituída de “tudo aquilo de que as crianças gostam e escolhem para ler. São elas quem delimitam o que é literatura infantil, e, por isso, não há distinção entre ela e a “Literatura Geral”, tudo é uma única literatura. [...] não há literatura infantil *a priori*, somente *a posteriori*” (OLIVEIRA, 2013, p. 146). Ou seja, o escopo daquilo que poderíamos denominar como literatura infantil não corresponde ao que é delimitado a ela, mas aquilo que o público infantil vem incorporando através das gerações. Em outras palavras, é tudo o que, “de século em século e de terra em terra, as crianças têm descoberto, têm preferido, têm incorporado ao seu mundo, familiarizadas com seus heróis, suas aventuras, até seus hábitos e sua linguagem, sua maneira de sonhar e suas glórias” (MEIRELES, 1951, p. 28). Essa visão já era apregoada por Cecília Meireles em 1951 e, até hoje, a escola falha por não dar protagonismo aos jovens leitores em suas escolhas literárias. E quando um estudante não ocupa o lugar de sujeito de seu próprio projeto de leitura, há muitas chances de nem vir a ser um leitor assíduo, quanto mais um leitor de textos poéticos.

Portanto, já que a literatura infantil é aquilo que a criança elege como tal e não o que é definido para ela, tanto um poema que não envolva tantas complexidades contextuais ou tantos diálogos com outras áreas - como, por exemplo, *Passarinho no Sapé*, poema integrante do livro *Ou Isto ou Aquilo*, de 1964 -, quanto um poema que demande mais preparação em sua abordagem - como é o caso dos que fazem parte do *Romanceiro da Inconfidência* - podem ser apreciados pelo público mais jovem dependendo dos encaminhamentos adotados pelo professor. No primeiro caso a ênfase pode ser dada aos elementos sonoros que apelam muito aos sentidos do universo infanto-juvenil, tais como ritmo, inversões, aliterações, assonâncias, rimas e jogos de palavras - além da visualidade:

PASSARINHO NO SAPÉ

P tem papo
 o P tem pé.
 É o P que pia?
 (Piu!)

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Quem é?
O P não pia:
O P não é.
O P só tem papo
e pé.
Será o sapo?
O sapo não é.
(Piu!)
É o passarinho
que fez seu ninho
no sapé.
Pio com papo.
Pio com pé.
Piu-piu-piu:
Passarinho.
Passarinho
no sapé.
(MEIRELES, 1990, p. 58)

Como bem se observa, no poema é proposto um divertido jogo entre o som e a forma da letra P (que tem papo e tem pé). A repetição do fonema /p/, assim como do /s/ no decorrer de todo o texto, confere uma unidade sonora que, por sua vez, acentua a unidade semântica. A onomatopeia (piu) antecipa o animal de quem se fala (é do passarinho, não do sapo). Há, porém, uma similaridade entre os dois animais – e ela não é semântica, mas sonora: o nome “sapo”, guarda muita similaridade auditiva com o lugar onde o passarinho vive: no “sapé”. Além disso, um mecanismo lúdico que aproxima grafemas e fonemas é proposto no texto: a voz lírica pergunta se quem pia é o “P” ou o “sapo” – uma letra ou um animal. Dois universos simbólicos distintos que se aproximam. O elemento no texto que, no final das contas, preenche todos os requisitos elencados pela voz poética é o passarinho: tem papo, tem pé e tem um ninho no sapé. Em termos de gênero textual, a escolha da escritora é muito interessante, valorizando manifestações do cotidiano, apropriando-se, nas palavras de Mocchi (2015, p. 191), “das adivinhas a fim de recriá-las de forma original. Cecília Meireles, notável pesquisadora do folclore brasileiro, incorporou em seus poemas infantis elementos das

formas de arte popular”. Nesse poema, por exemplo, ela “mescla elementos dos trava-línguas e das adivinhas”. Todos esses aspectos, o jovem leitor aprecia sem mesmo se dar conta de todo o aparato analítico que lhe facilita a interpretação. De fato, o aluno nem precisa saber de tudo isso para apreciar o texto – mas é ideal que o professor domine esse universo para que, pouco a pouco, o desvende para os leitores que se iniciam nessa aventura poética.

A linguagem simbólica e por vezes "cifrada" da poesia não é somente fonte de fruição estética. Ela igualmente se mostra muito eficiente quando se trata de revelar ao mesmo tempo que se deseja ocultar algo. Ou seja, a beleza do trabalho poético pode ajudar a enviar mensagens assim como faziam as parábolas bíblicas de Jesus: para que alguns, com os ouvidos mais aguçados e ávidos pela verdade, conseguissem penetrá-las, enquanto os mais incautos ou não iniciados se mantivessem alheios à mensagem emitida – apreendendo apenas a sua externalidade. Como bem acentua Cunha (1986, p. 96), [u]ma das principais características do fenômeno poético é exatamente a ambiguidade, a conotação”. Essas são características particularmente “úteis” em se tratando, por exemplo, de tempos difíceis e de acirrada censura, como foram os anos de ditadura no Brasil. É do período tido como o mais repressivo, entre 1968 e 1974, conhecido como os “anos de chumbo”, a produção cinematográfica *Os Inconfidentes*, do diretor Joaquim Pedro de Andrade. Lançado em 1972, o filme propõe uma crítica às difíceis condições daquele momento político – algo que obviamente deveria acontecer de forma velada, como o era com relação às mais variadas expressões culturais nesse terrível período de nossa história. Uma das práticas comuns a essas produções, consistia em buscar inspiração em personagens e acontecimentos no passado distante para criticar o presente – e assim, burlar a censura. No caso do filme de Andrade, os personagens da Inconfidência Mineira serviram bem ao propósito, uma vez que lutavam pela liberdade e por isso foram condenados pela mão de ferro da Coroa Portuguesa, de forma análoga ao que acontecia durante o período ditatorial brasileiro.

O longa, no entanto, foi além. Buscou na poesia dos escritores árcades e nos poemas narrativos do *Romanceiro da Inconfidência*, a linguagem que era ao mesmo tempo beleza e enigma. O roteiro foi

tecido a partir dos textos desses autores, bem como dos autos da devassa (os quais igualmente foram exaustivamente estudados por Cecília Meireles para escrever o livro). Dessa forma, esse filme constitui um rico acervo de textos e mensagens subliminares que podem (e deveriam) ser expostos e analisados com alunos de todas as idades, encaminhamento que vem ao encontro da lei Nº 13.006, de 26 de junho de 2014, a qual torna obrigatória a “exibição de filmes de produção nacional [que] constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola” (BRASIL, 2014). Da mesma forma, as Diretrizes Curriculares Nacionais elaboradas a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação preconizam tanto a “interdisciplinaridade” quanto a “contextualização” como “recursos complementares para ampliar as inúmeras possibilidades de interação entre disciplinas e entre as áreas nas quais disciplinas venham a ser agrupadas” (BRASIL, 2013). Trabalhar a poesia de forma interdisciplinar e contextualizada facilita os encaminhamentos para que ela seja acessada e apreciada pelos aprendizes. Tudo o que se deseja evitar nesses momentos é uma atitude que poderia ser caracterizada como refratária por parte do aluno. Essas duas estratégias, trabalhando de forma articulada, podem ser comparadas “a um trançado cujos fios estão dados, mas cujo resultado final pode ter infinitos padrões de entrelaçamento e muitas alternativas para combinar cores e texturas” (BRASIL, 2013). É claro, porém, que abordagens desse nível devem ser muito bem planejadas levando em conta os vários aspectos relacionados ao perfil dos estudantes. Em *Reflexões sobre o ensino de poesia*, Ana Elvira Gerbara assevera que a abordagem didática de um poema necessariamente implica alguns questionamentos:

Como trabalhar com gêneros literários que não parecem fazer parte do cotidiano? Como torná-los significativos para os nossos alunos? Como trabalhar com a autoria em gêneros que exigem domínio da tradição e uma busca pela inovação – recorte da matéria linguística e temática de forma singular? (*apud* SILVA; JESUS, 2011, p. 22).

Na busca por respostas, é necessário estabelecer como meta que os jovens leitores se apropriem, pouco a pouco, da tradição literária – e, neste caso, da poética e histórica. Os textos de Cecília Meireles, sejam eles declamados pelos próprios alunos, pelo professor ou pelos atores devidamente paramentados do filme *Os Inconfidentes*, de Pedro Andrade – para citar algumas possibilidades – podem (e devem) abrir as portas para diálogos com outros textos e contextos, como os dos poetas árcades, por exemplo, ou daqueles produzidos em períodos de rígido controle, como os ditatoriais no Brasil ou mesmo textos mais intimistas, como os que a própria Cecília Meireles produziu. Obviamente, não há limites para a construção do acervo pessoal de cada leitor. Porém, ele sempre há que se iniciar em algum momento – e, além da família, a figura do professor estará sempre envolvida. Tais leituras devem ser apresentadas de modo que sua completude possa esclarecer e iluminar as tradições inscritas pelos poetas que escreveram no passado e nos que estes se basearam para escrever, ou seja, os seus antecedentes.

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização (COSSON, 2009, p. 23).

Em *Tradição e talento individual*, T. S. Eliot (1989) pondera que toda inspiração é advinda do reaproveitamento do passado, cabendo aos autores utilizar seu talento individual para realizar a manutenção da tradição, a qual, afirma Eliot (1989, p. 39), “implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”. O diálogo com a tradição é essencial para que o aluno apreenda e aprecie o caráter plurissignificativo do texto poético, e nesse sentido, é imprescindível que o professor assuma sua função de facilitador desse processo. Ou seja, “cabe ao professor o papel de provocador deste estado de sensibilização, de iluminador de caminhos para a leitura poética. Logo,

sensibilizados os dois – professor e aluno –, cumpre-se o caminho da poesia” (SILVA; JESUS, 2011, p. 33). Em *Pedagogia da autonomia*, Paulo Freire expressa de maneira muito contundente a importância da atitude assumida pelo educador perante sua missão de ensinar:

O professor que pensa certo deixa transparecer aos educandos que uma das bonitezas de nossa maneira de estar no mundo e com o mundo, como seres históricos, é a capacidade de, intervindo no mundo, conhecer o mundo. Mas, histórico como nós, o nosso conhecimento do mundo tem historicidade. Ao ser produzido, o conhecimento novo supera outro antes que foi novo e se fez velho e se "dispõe" a ser ultrapassado por outro amanhã. Daí que seja tão fundamental conhecer o conhecimento existente quanto saber que estamos abertos e aptos à produção do conhecimento ainda não existente (FREIRE, 2009, p. 28).

Dessa forma, a articulação entre passado, presente e futuro são presentificadas no ato de ler – bem como produzir textos a partir dessas leituras. As várias camadas interpretativas de um texto poético atestam a sua riqueza e, à medida que o aluno é ensinado a acessar e descobrir cada uma delas, é de se esperar que, paulatinamente, vá se tornando um apreciador e leitor assíduo. Ao mesmo tempo, o diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento de forma contextualizada permite ao aluno embarcar em uma aventura investigativa que certamente lhe abrirá novos horizontes. Nos poemas narrativos de *Romanço da Inconfidência*, esse diálogo está posto e o convite, feito: “Choramos esse mistério, / esse esquema sobre-humano, / a força, o jogo o acidente / da indizível junção / que ordena vidas e mundos / em polos inexoráveis / de ruína e exaltação” (MEIRELES, 2012, p. 21). É abrir a porta, pegar o candeeiro e seguir de perto a voz poética para vivenciar os eventos em sua face mais sensível e intrigante. Por meio de uma abordagem que busca o particular no genérico é possível tocar as pessoas, tirando-as do estado de sonambulismo, como almejava Cecília Meireles. Sobretudo em períodos tão difíceis em que tantos enfrentam tantas perdas, a poesia revela-se um instrumento de ensino e também humanização, capaz de tocar e sensibilizar as mentes e as almas das pessoas.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARRA, Marcela. **Literatura Brasileira**. São Paulo: Moderna, 2005.

BRASIL. **Lei Nº 13.006, de 26 de junho de 2014**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113006.htm. Acesso em 30 set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. CNE/CEB. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15548-d-c-n-educacao-basica-nova-pdf&Itemid=30192. Acesso em 30 set. 2021.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CEREJA, William; COCHAR, Thereza. **Literatura Brasileira: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens**. São Paulo: Saraiva, 2013.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2009.

COSTA, Marta Morais da. **Literatura infanto-juvenil**. 2. ed. Curitiba: Iesde Brasil, 2009.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil: teoria e prática**. São Paulo: Ática, 1986.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer; BARBOSA, Rita de Cássia. **Cecília Meireles: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência. In.: _____. **Romanceiro da Inconfidência**. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 15-36.

_____. **Problemas da literatura infantil**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1951.

_____. **Ou isto ou aquilo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MOCCI, Márcia Hávila. **A poesia infantil brasileira: recorrência de temas e formas**. 313 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

OLIVEIRA, Fernando Rodrigues de. **Bárbara Vasconcelos de Carvalho e o ensino da literatura infantil no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

PONTE, Carlos Roger Sales da. Da Importância da Tragédia: O Gênero Dramático e a Finitude Humana. **Revista da Abordagem Gestáltica** – XVI (2): 208-213, jul-dez, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v16n2/v16n2a11.pdf>. Acesso em: 3 out. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Eliseu Ferreira da; JESUS, Wellington Gomes de. Como e por que trabalhar com a poesia na sala de aula. **Revista Graduando**. Feira de Santana, v. 2, p. 1-14, jul. 2011. Disponível em: <http://www2.uefs.br/dla/graduando/n2/n2.21-34.pdf>. Acesso em: 05 set. 2021.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. (Org.). **Ficção Histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 13-55.

_____. Considerações sobre o Romance Histórico. **Letras**, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR.

CAPÍTULO IX

Um estudo das (sete) edições de *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles⁵¹

Norma Sandra de Almeida Ferreira⁵²

Segundo a própria Cecília Meireles⁵³, os livros para crianças que persistem ao longo do tempo são aqueles selecionados por elas. Se observados os livros que compõem uma biblioteca clássica, é possível perceber que, inicialmente, alguns nem foram escritos para a infância, “(...) e outros que o traziam, foram postos de lado, esquecidos, outros ainda envelheceram: serviam ao leitor de uma época, não ao de todas as épocas. Faltava-lhes a eternidade” (MEIRELES, 1979, p. 33).

Os livros que permaneceram encantando gerações e mantendo-se inscritos na memória dos leitores, segundo a autora, traziam o “sonho inconfessado, mas vigilante, da eternidade” (p. 33), sonho este presente tanto na criança quanto no adulto. Para os livros que não perderam ao longo do tempo, faltava-lhes a compreensão humana do que é eterno, a de “reconhecer a continuidade do nosso destino na terra; sentir perpetuada esta interminável família humana,

⁵¹ Este artigo recebeu originalmente o título *Um estudo das edições de “Ou isto ou aquilo”*, tendo sido publicado na Revista **Pro-Posições**, número 20 (2), em Agosto de 2009, disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000200012>. Ao ser convidada pela organizadora desta obra para republicá-lo como capítulo da obra em comemoração aos 120 anos de Cecília Meireles, desejei atualizá-lo, inserindo a última edição (2012) de *Ou isto ou aquilo*, publicada pela editora Global, não analisada no artigo original. Mantive, praticamente, a análise das seis primeiras edições analisadas (1964; 1969; 1978;1987; 1990 e 2002) e reescrevi partes que dialogassem melhor com o momento atual de minha escrita.

⁵² Professora da FE / UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Contato: normasandra@yahoo.com.br

⁵³Essas reflexões fazem parte da obra *Problemas da Literatura infantil*, que reúne conferências proferidas pela autora em 1949 e publicadas dois anos depois conformadas a uma apresentação escrita e fiel ao desenvolvimento oral proferido naquela ocasião, conforme se pode ler na “Explicação prévia”, do livro (1979).

aconchego semelhante ao da enumeração bíblica, em que nos encontramos idênticos, desde sempre, para sempre, em nossas fraquezas e virtudes” (p. 33).

Talvez, naquele momento de reflexão, a autora sonhasse em se tornar uma dessas escritoras cuja obra destinada à infância conquistaria, ao longo do tempo, a eternidade e a permanência. Talvez, “fora do outono certo, em que nem as aspirações amadurecem” (p.15), ela desejasse ainda mais, ou seja, fazer parte de “uma Biblioteca Infantil que aparelhasse a infância de todos os países para uma unificação da cultura, nas bases do que se poderia muito marginalmente chamar um ‘humanismo infantil’. Na esperança de que, se todas as crianças se entendessem, talvez os homens não se hostilizassem” (MEIRELES, 1979, p.15).

Assim, segundo Cecília Meireles (1979), as crianças (se) reconheceriam nos limites das condições humanas que emanam de algumas obras e as escolheriam (p. 33) entre aquelas ao seu alcance e “sem contraindicações notórias” (p. 77), lendo-as “com agrado” (p. 77), sentindo por elas “amor à primeira vista” (p. 33), em meio à abundância de livros infantis que se multiplicavam em “brilhantes de cores”, com muitas ilustrações, com cartonagens vistosas, mil recursos tipográficos, divulgados pela publicidade, animando as editoras pela vendagem alcançada por algumas edições

Hoje, olhando para os livros infantis de Cecília Meireles, podemos indagar também sobre se teriam sido esquecidos, se envelheceram ou, ainda, se se tornaram “eternos”. Podemos também perguntar: os juízos de valor expressos por ela (MEIRELES, 1979) a respeito do que realmente cativaria a infância, assegurando a permanência de determinadas obras por várias gerações, poderiam ser estendidos, hoje, à sua própria obra? Poderíamos, hoje, indagar se os conceitos de leitores infantis, bem como os de educação e de infância, por exemplo, todos histórica e culturalmente construídos, interfeririam na permanência ou no esquecimento de alguns livros destinados a estes leitores?

O que hoje sabemos é que entre os livros escritos por Cecília Meireles e destinados à infância⁵⁴, alguns não obtiveram, ao longo do tempo, a mesma projeção em novas edições. Alguns parecem mais esquecidos como, por exemplo, *Rute e Alberto resolveram ser turistas*, publicado em 1938. Esta obra tem sido identificada na história da literatura infantil mais pelo seu caráter didático do que pelo literário (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988), parecendo não satisfazer mais ao modelo de formação da criança previsto pela pedagogia e, tampouco, à representação do tipo de educação indicado para o leitor infantil, predominantes até a década de 1960.

Segundo FRITZEN e CABRAL (2014, s/p), “pelo esquecimento que recebeu, nada indica que *Rute e Alberto* tenha se tornado um sucesso de aceitação pelo público infantil” e pouco sabemos como teria sido recebido nas escolas à época de sua publicação e, ainda, se teve sucessivas edições. Esse “esquecimento” talvez possa ser explicado pelo discurso construído e sedimentado no Brasil, a partir dos anos 80 do século XX, sobre o gênero literatura infantil, segundo o qual a linguagem estética deveria mais valorizada que a pedagógica quando se pensa em obras deste gênero. O didatismo da obra, adequado em outro tempo, tornou *Ruth e Alberto* pouco atraente comercialmente em um mercado editorial antenado com os interesses das instituições que legitimam, adquirem, incentivam e põem em circulação este objeto cultural que é o livro infantil.

Por outro lado, sabemos também que algumas obras da autora parecem destinadas aos leitores “de todas as épocas” (MEIRELES, 1979), permanecendo legitimadas, ao longo do tempo, pela história e pela crítica literária (LAJOLO e ZILBERMAN, 1988, 1993, entre outros). Obras como *Olbinhos de Gato* (1938-1940) e *Ou isto ou aquilo* (1964) alcançaram sucesso de público leitor; ganharam muitas edições e (re)impressões; tornaram-se objeto de trabalhos acadêmicos nos campos da literatura, da educação, da cultura (folclore); participam como clássicos nos acervos de bibliotecas e de programas públicos de

⁵⁴ *Criança, meu amor* (1923), *Rute e Alberto resolveram ser turistas* (1938); *Rute e Alberto* (1945), *Festa das Letras* (1937), *Olbinhos de Gato* (1938-1940), *Rui pequeno história de uma grande vida* (1948), *Giroflé, Giroflá* (1956), dentre outros. (DAMASCENO, 1987).

incentivo à leitura; circulam como fragmentos em livros escolar, em sites e blogs ligados à leitura e à poesia, permanecendo presentes na memória de gerações de leitores.

No caso de *Ou isto ou aquilo*, como podemos compreender a sua permanência no mercado editorial, com sucesso, por mais de cinquenta anos? A qualidade literária da obra garantiria a sua recepção pelas novas gerações por tanto tempo? O reconhecimento dado pela crítica e história literária à autora e às suas obras poéticas conseguiria manter um público cativo e um consumidor garantido para o mercado editorial?

É bem provável que *Ou isto ou aquilo*, conforme defendido por Cecília Meireles (1979), seja uma daquelas obras que conseguem manter a “eternidade” e conquistar novos leitores pela dimensão lúdica, imaginativa, de encantamento e fruição, atribuída à linguagem literária, que potencializa e movimenta a produção de múltiplos sentidos pelos leitores. Mas, neste texto, quero pensar que uma obra sem tais atributos convalidados pelas instituições que legitimam a literatura provavelmente cairia no esquecimento ao longo do tempo; por outro lado, quero também questionar se apenas a qualidade da composição estética seria suficiente para garantir a circulação de uma obra para além da época em que esta foi produzida.

Nesse texto, trazendo uma análise anterior (FERREIRA, 2009), buscamos compreender a permanência, por mais de cinquenta anos, de *Ou isto ou aquilo* no mercado editorial, com projetos que se distinguem e se colocam como novos no mercado, ao mesmo tempo em que mantêm a tradição legitimada pelas instituições de modo a tornar a obra parte de uma biblioteca imprescindível a leitores.

Tomamos como objeto e fonte desse estudo exemplares de sete edições de *Ou isto ou aquilo* (1964; 1968; 1977 e 1987; 1990; 2002; 2012), examinando seus paratextos, breves textos que inseridos em quarta-capa, páginas iniciais e finais da obra funcionam como estratégias editoriais com a finalidade de apresentá-la ao leitor, orientando-o, às vezes, para sua leitura, comentando-a, e ainda, dando a ela um estatuto de prestígio. Bem como, examinando as “alterações tipográficas - na distinção entre texto e impresso, entre o trabalho de escrita e fabricação do livro” (CHARTIER, 1990, p.126). Assumimos

um olhar exploratório (FERREIRA, 2009) em relação às edições de *Ou isto ou aquilo*, o que permite reconhecer sua movimentação no tempo, movimentação esta marcada por “tradição e invenção” (CHARTIER, 1990), o que proporciona a identificação (reconhecimento) da obra pelo leitor, ao mesmo tempo em que se marca uma distinção em relação ao produto que já circula no mercado.

Isto porque, segundo Ferreira (2009), ao mesmo tempo em que os leitores – com seus códigos de interpretação, habilidades e competências, expectativas e interesses, modos e usos de ler etc. - não são os mesmos no decorrer do tempo ou em uma mesma época, os textos (mesmo inalterados em seu conteúdo) podem sofrer mudanças de ordem tipográfica para ajustar-se às representações que os sujeitos ligados ao polo da produção editorial têm dos leitores que pretendem conquistar.

OU ISTO OU AQUILO E SUAS EDIÇÕES DE 1964 E 1969

Apresentamos as sete edições (1964; 1968; 1977 e 1987; 1990; 2002; 2012) em três grupos, distinguindo-os pelas condições de produção dos diferentes projetos editoriais pelos quais os poemas de Cecília Meireles, diversa e intencionalmente, foram pensados e concretizados no mercado editorial, por diferentes editoras, em meio a complexas lutas e dinâmicas de concorrência.

O primeiro grupo de edições está mais ligado ao período anterior aos anos 80, quando o país estava vivendo a ditadura militar, com intelectuais e artistas sob censura, movimentos sociais e educacionais sob pressão, entre outros aspectos. Do ponto de vista da produção voltada para a criança, a literatura infantil estava em construção como gênero que precisava se firmar sem a tradição moralista e pedagógica anterior, apresentando um viés que reafirmasse a presença da linguagem literária em sua ludicidade e imaginação, trazendo para o público infantil um tom de cumplicidade e anticonvencionalismo.

Na história da literatura infantil brasileira, o clássico e atual Leonardo Arroyo (1990) destaca o quanto *Ou isto ou aquilo*, na época de seu lançamento, rompe com uma tradição ligada exclusiva e predominantemente à produção de poemas recheados de conselhos,

normas e ensinamentos, orientados por uma pedagogia defensora de valores tradicionais, em meio a uma produção editorial volumosa e de suspeitosa qualidade. Assim, segundo Arroyo, “a tradição poética para a infância na literatura infantil brasileira floresceu nestes últimos anos em numerosos livros” (p. 217), porém de qualidade negativa, o que “(...) impede a sedimentação profunda das obras de real valor (...)” (p. 217), sendo que muitos são “(...) esquecidos depois de 10 anos de seu aparecimento. A obra de arte infantil exige determinado tempo para sua consagração” (p. 217). No entanto, para Arroyo (1990) livros como os de Cecília Meireles não perdem suas características de interesse, inclusive para o público escolar, porque são

(...) marcados por uma beleza de expressão, de temas, que explicam facilmente o seu êxito. Em *Ou isto ou aquilo*, livro de excepcionais virtudes literárias para a sensibilidade infantil, Cecília Meireles deixou-nos verdadeira obra-prima da poesia moderna para crianças. (Arroyo, 1990, p. 218-219).

Quanto mais voltamos no tempo, mais fica evidente, nas três primeiras edições, que a proposta editorial investiu no encontro singular e distinto entre o leitor (não necessariamente infantil) e o livro destinado a ele, em relação à produção cultural de sua época. A primeira edição de *Ou isto ou aquilo*, por exemplo, é publicada na coleção “Giroflé-Giroflá”, da editora Giroflé, de SP. Na criação desta Coleção, seu fundador, Sidónio Muralha, declara a respeito dos princípios que regem a editora que

escrever um livro infantil é bom. Criar uma literatura infantil é melhor. E por ser necessário, urgente e útil, foi nesse sentido que se orientaram as pesquisas e os esforços da equipe GIROFLÉ. (...) . A cada um de nós é dado o privilégio de ser moderno. Responsáveis que somos, devemos dar às crianças uma linguagem atual e uma educação visual atual. Já pensaram em crianças que não fossem modernas? (In: Cartaz de propaganda da Giroflé, s/d, s/n.).

De fato, a primeira edição de *Ou isto ou aquilo* apresenta um visual totalmente inusitado para o leitor contemporâneo: um livro com um formato comprido e retangular (31,5 cm X12 cm), completamente diferente das demais edições. Hoje, poderia ser confundido com um catálogo, com uma agenda telefônica, mas segundo afirmou Hellen Muralha (2020) em entrevista concedida ao jornal *Plural*, “este formato retangular dos livros foi inspirado nas caixas de lápis de cor usadas pelos escolares, na época” (2020, s/p.).

Carlos Drummond de Andrade se referiu à primeira edição de *Ou isto ou aquilo* em sua famosa crônica publicada no *Correio da Manhã*, como um livrinho comprido, com cara de brinquedo, ou de bicho, um "encontro do pequeno com a poesia: sorte dos garotos que toparem com essa caixa de surpresas. [...] Não sei se passo o livrinho ao pessoal miúdo da minha roda ou se fico com ele para mim" (ANDRADE, 1964, p. 6.).

De fato, quando temos em mãos esta primeira edição de *Ou isto ou aquilo* (1964), podemos inferir que ela foi planejada dentro de uma proposta editorial maior, não restrita ao padrão infantilizado que normalmente orienta a produção para conquistar as crianças. Ao contrário, este projeto editorial de *Ou isto ou aquilo* é um convite para a “entrada” em um programa de educação cultural, literária e artística, programa este elaborado por uma equipe de profissionais (artistas plásticos, psicólogos, educadores, arquitetos, escritores etc.) coordenados por Sidônio Muralha e responsáveis pela criação da Coleção Giroflé.

Os vinte poemas, desta edição, envoltos em resistentes capas cartonadas, recebem o trabalho em xilogravuras de Maria Bonomi⁵⁵.

Segundo Ferreira (2009, p. 190),

⁵⁵Maria Anna Olga Luisa Bonomi é artista plástica ítalo-brasileira, gravadora, escultora, pintora, professora. Nos anos 60, época da publicação de *Ou isto ou aquilo*, a jovem Maria Bonomi fundou o “Estúdio Gravura”, com Lívio Abramo, de quem foi assistente até 1964, em São Paulo. Para ela, o trabalho com a xilogravura é uma experiência que oferece ilimitadas possibilidades de criação artística. In: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/maria-bonomi>>, acesso em 15 set. 2021.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

(...) nas capas da frente (em vermelho e amarelo) e de trás (em marrom e amarelo), os traços ondulados sugerem o movimento de um rio em direção ao alto da capa. Um tronco de árvore, também ondulado, porém horizontalmente, atravessa e ocupa as duas capas. Como que espelhados em cada uma delas: um barco, um barqueiro com seus remos e um fruto preso no tronco. Na alternância sóbria do amarelo com o vermelho ou com o marrom, o desdobramento do mesmo desenho - na capa da frente e na de trás - estabelece um jogo sutil "ou isto ou aquilo", e não se pode estabelecer onde ele começa ou acaba. (...)E se, por um momento, folheamos o livro, notamos que a ilustração da capa é a mesma que acompanha o poema "Rômulo rema", que no interior da obra aparece em azul e preto. Na leitura do poema, pistas para o entendimento do fruto desenhado – romã.

Para Antonio Olinto, em crônica de 10 de março de 1970 (apud Camargo, 1998, p. 78), "este livro de Cecília Meireles é a exata execução do livro-objeto, já que poesia e formato físico do volume nele se juntam e se completam. Maria Bonomi foi responsável pelas ilustrações, belas, largas, soltas, no estilo mesmo dos poemas", confirmando assim a preocupação editorial na qualidade do projeto da coleção Giroflé.

Pelas capas, não é possível um leitor contemporâneo associar a obra como sendo destinada ao público infantil (com exceção do jogo com os verbos "ilustrou" e "escreveu" que indicam as autorias). E o seu índice, que desenha os títulos dos poemas em duas páginas do final do livro, também não favorece um pequeno leitor contemporâneo. Cada poema, sem a indicação da página em que está localizado no interior da obra, vem acompanhado de um pequeno desenho, na cor preta. Ao manusearmos a obra, cada um desses desenhos funciona como um índice, um pedaço da xilogravura que acompanha o poema.

A segunda edição de *Ou isto ou aquilo*, de 1969, publicação da Melhoramentos, diferentemente das demais, vem com o título *Poesias Ou isto ou aquilo & Inéditos*.⁵⁶

Segundo Ferreira (2009), uma árvore estilizada na cor verde tem um tronco que acompanha a lombada do livro e os galhos se esparramam, ocupando as capas. Na da frente, mais ao alto, metade de uma bola em tom vermelho amarronzado lembra um sol. Na de trás, embaixo, marcas no mesmo tom da bola podem ser associadas a pegadas. *Ou isto ou aquilo*, título da obra e do poema homônimo, vem assim insinuado pelo sol (reafirmado na ilustração no interior do livro) e pelas pegadas, em uma alusão a dois espaços extremos para se estar: no alto ou embaixo. O nome da autora, Cecília Meireles, está disposto na capa: como que se abrindo em concha? Um gancho? Uma materialidade visual de jogo, de movimento, de dança das palavras?

A singela ilustração de Rosa Frisoni⁵⁷ dá às capas da segunda edição uma beleza especial, pela ideia de esparramamento e de movimento nos traços ondulados e com "falhas" de tinta na árvore, na bola, nas "pegadas". Segundo Camargo (1998, p.79), as ilustrações dessa edição são predominantemente monotípias ou combinam monotípia e aquarela, uma linguagem artística, mais do que uma técnica de reprodução, em que a imagem resultante, inverso da imagem pintada, caracteriza-se por apresentar inúmeros pontos brancos, além de uma certa irregularidade nas linhas e formas (CAMARGO, 1998, p. 172).

Camargo (1998, p.79) identifica no projeto gráfico dessa edição "várias interferências nos títulos e na composição gráfica dos poemas, como deslocamento e inclinação de versos e estrofes, talvez inspirados em Apollinaire". É provável que a capa já anuncie essa intenção na concretude da forma, no desenho de um significado, na quebra da disposição gráfica convencional na folha em branco.

Após cinco anos do lançamento da 1ª edição, esta de 1969 traz um formato mais reconhecido como tradicional (23 cm x 15,5 cm), sendo publicada por uma editora de grande circulação no país, a

⁵⁶ A partir da segunda edição (1969), *Ou isto ou aquilo* traz 36 poemas inéditos, diferentemente da edição anterior (1964), lançada com apenas 20 poemas.

⁵⁷ Não consegui localizar dados sobre Rosa Frisoni, até o momento.

Melhoramentos, iniciando uma trajetória que será mantida em outras edições: sua entrada nos acervos escolares, como podemos confirmar pelo logotipo do MEC estampado em um exemplar da segunda edição, de 1972.

Segundo Ferreira (2009), nessas duas primeiras edições, sem folheá-las e sem perceber o jogo entre ilustração e escrita para cada poema, não podemos dizer, pelo "externo", que se trata de um livro de poemas para crianças, considerando que elas não trazem ficha catalográfica e nem ilustrações com aspectos tradicionalmente interpretados como pertencentes ao universo infantil.

OU ISTO OU AQUILO E SUAS EDIÇÕES DE 1978 E 1988

Nesse segundo agrupamento, que reúne as edições de 1978 (da editora Civilização Brasileira) e 1988 (da Editora Nova Fronteira), diferentemente das duas anteriores, os projetos editoriais trazem capas coloridas que podem ser associadas à representação do gosto e do interesse das crianças, pela presença do bucólico conjunto flores e bichos ou ainda de objetos próprios do cotidiano infantil. Ambas parecem anunciar que *Ou isto ou aquilo*, em cores, objetos e temas familiares ao universo infantil está se distanciando dos leitores "sem idade", como visto nas primeiras edições. A presença da ficha catalográfica indicando "literatura infanto-juvenil", estratégia que passa a ser exigida no campo editorial, reafirma o público a que tais edições se destinam, bem como o lugar desta obra na produção poética de Cecília Meireles.

A sugestão do leitor previsto para este projeto editorial é delineada na edição de 1978, quando pela primeira vez, no centro das capas, vemos a caricatura de uma criança, a qual não se pode reconhecer como sendo menino ou menina. Na capa da frente, a criança representada como gorda e sem expressões faciais (apenas olhos), está sentada e ladeada por um sol à esquerda e uma nuvem carregada de chuva, à direita do leitor. Ela porta luvas, estrelas na roupa e pássaro na cabeça. Tem um gato na perna e uma sacola pendurada no corpo, enquanto segura um sorvete em uma mão e, na outra, um anel enfiado na luva. No chão, entre as pernas abertas do

menino, vemos dados de jogar, lápis e uma nota de dinheiro. Na capa de trás, a mesma criança sentada entre sol e nuvem é vista de costas para o leitor. Nesta posição, não é possível visualizar muitos dos objetos que compunham o cenário da capa da frente, enquanto outros (gato, nuvem, sol) estão dispostos em posição invertida, criando uma outra perspectiva para “isto ou aquilo”.

Segundo Ferreira (2009), para quem conhece a obra fica clara a referência direta ao poema *Ou isto ou aquilo*, que lhe dá o título e se encontra na página 56, acompanhado dessa mesma ilustração, o que poderia ser visto como uma possível busca de identificação da faixa etária do leitor previsto com a criança desenhada na capa.

Ao invés de um jogo lúdico, o projeto da edição de 1978, ilustrado por Eleonora Affonso⁵⁸, investe em ilustrações com pássaros, tartaruga, peixinho, caracol, flores, nuvens, sol, evocando, através das cores, os temas e os personagens "cecilianos". Uma ilustração que se esparrama nas páginas iniciais (ficha catalográfica e índice), em volta das letras, enfeitadas por um caracol e uma borboleta que pousam, por exemplo, no título impresso na página de rosto do livro. Insistência, pela repetição em diferentes lugares do livro, do que se pressupõe fazer parte do universo da criança: muita cor e diversos bichos e flores.

A edição da Nova Fronteira, de 1987, traz as ilustrações e o projeto gráfico de Fernanda Correia Dias, neta da própria Cecília Meireles. Essa edição, de luxo pela qualidade do papel, pela quantidade de ilustrações em folhas duplas, pelo número de páginas que aumentam o volume, "tende a configurar-se como um livro-jogo, incluindo sugestões de atividades como desenhar, recortar e colar, etc., o que talvez possa desviar o olhar do leitor do texto para essas atividades" (CAMARGO, 1998, p. 82).

Neste caso, a edição sugere como leitor previsto o infantil, que se identificaria com a linguagem e temática de Cecília, mas também o

⁵⁸ Infelizmente, não foi possível localizar a biografia de Eleonora Affonso. Esta edição (1978) e a de 1969 são as únicas que não trazem o nome da ilustradora nas capas da obra.

leitor escolar. A inclusão das atividades identificadas - desenhar, recortar, colar - que têm origem em outros impressos com outras finalidades, assim como o “banco de palavras” organizado na sequência das letras do alfabeto (p. 146-155) são referências explícitas a um leitor escolar. São marcas de uma produção voltada para a criança, que se fortalece na relação literatura e escola, duas instituições importantes na formação da criança. A informação de que esta edição fez parte do acervo da “Fundação para o Livro Escolar de São Paulo”, com distribuição gratuita às escolas públicas, conforme selo estampado na capa de trás da obra, reafirma a presença e circulação desta obra como previstas para o ambiente escolar.

As ilustrações propõem um jogo e um deslocamento das práticas de leitura. Folhas recortadas ao meio compõem as ilustrações, que ocupam as páginas anteriores da direita e da esquerda; os desenhos se espalham pelas páginas, compondo um único cenário para o poema; o movimento – abrir e fechar - das páginas estampa a cortina do palco que acolhe a Bailarina (MEIRELES, 1987, p.72-75). Para Ferreira (2009), o modo inusitado de apresentação dessas ilustrações é um convite para um jogo participativo que estimula um olhar acostumado a encontrar uma única e estática ilustração para o poema a que se refere. Gestos que promovem contemporaneidade à obra, visando, talvez, um leitor infantil que parece não apreciar coisas estáticas e que mantêm a ideia inicial de proporcionar-lhe uma relação lúdica com o objeto livro.

A capa desta edição se diferencia das duas anteriores (1969;1978) porque não faz nenhuma referência ao poema *Ou isto ou aquilo* que, aliás, abre esta coletânea. A capa da frente é emoldurada com ramos de flores discretamente coloridas, trazendo no centro uma grande borboleta pousada, de asas abertas, tendo como companhia um pequeno caracol incrustado na palavra "ou" do título *Ou isto ou aquilo*. Na capa de trás, caminha uma lagarta sorridente. Adereços que parecem representar o gosto e o interesse do leitor infantil.

Essas duas edições, que projetam leitores infantis e escolares, já fazem parte de um momento em que ares democráticos no país permitiam novas ações e iniciativas em prol da educação e da leitura para o fortalecimento da qualidade da escola pública. Eventos

acadêmicos como, por exemplo, o Congresso de Leitura do Brasil, promovido pela Associação de Leitura do Brasil, acontece pela primeira vez em 1978, em Campinas- SP. Surgem associações e fundações ligadas à leitura e ao livro infantil, das quais é exemplo a Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil (criada em 1969), no Rio de Janeiro RJ. Feiras de livros se espalham pelas cidades, em consonância a um discurso de que a crise da leitura, denunciada em trabalhos acadêmicos e propalada pela mídia, precisa ser vencida com livros (de qualidade).

A literatura infantil torna-se disciplina curricular em cursos de formação de professores; programas governamentais distribuem acervos de livros de literatura para as escolas; livrarias reservam espaços de leitura e de exposição de livros para leitores mais jovens e a produção literária para a infância cresce, em acelerada quantidade e diversidade, “(...) dentro de um sistema editorial mais moderno [que] implica regularidade de lançamento no mercado e agenciamento de todos os recursos disponíveis para criação e manutenção de um público fiel” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1988, p.125).

Nesse cenário da produção literária voltada para a criança, *Ou isto ou aquilo* ganha projetos editoriais que reafirmam a importância desta obra no cânone escolar, sendo indicada para compor a formação do pequeno leitor junto com autores contemporâneos prestigiados também pela crítica literária.

OU ISTO OU AQUILO E SUAS EDIÇÕES DE 1990, 2002 E 2012

O terceiro e último grupo é formado pelas edições de 1990, 2002, 2012 - que já circulam em um contexto em que a produção de livros voltada para crianças é volumosa, diversa e prestigiada, com a consolidação de autores, ilustradores, editoras especializadas no gênero literatura infantil e com uma demanda escolar que cresce graças aos incentivos do Governo a programas de leitura e a iniciativas de outras instituições não governamentais, como, por exemplo, a Itaú Social.

As edições deste grupo são marcadas pela inclusão de paratextos em seus projetos editoriais, o que funciona como estratégia

para tornar a obra mais familiar e contemporânea para as novas gerações de leitores e para reafirmar seu valor literário, justificando sua permanência no cânone, segundo as instituições que se encarregam de torná-la eterna para “leitores de todas as épocas” (MEIRELES, 1979, p. 33).

A partir da edição de 1990, os poemas de Cecília Meireles e as ilustrações do livro vão sendo acompanhadas de paratextos que apresentam a autora, ilustrador(a) e o próprio livro, ora nas páginas iniciais ou finais, ora na quarta capa e nas orelhas (quando as há). São textos assinados por intelectuais do mundo do livro e da leitura, que buscam chamar a atenção do leitor infantil (ou seria a do adulto responsável por comprar, indicar ou mediar a leitura?) para os temas abordados, para os aspectos que podem trazê-lo para uma boa recepção do gênero, para a excelência da poetisa.

São pequenos textos que nas três últimas edições (1990; 2002; 2012) destacam para o leitor desavisado (infantil e/ou escolar) o que ele poderá encontrar e como deverá apreciar uma obra editada em épocas distantes das condições de produção em que foi criada e pensada.

Esses paratextos, que às vezes se repetem em edições diferentes (1990, 2012), como é o caso daquele que foi produzido por Walmir Ayala (1933-1991), indiciam valores, modos de apreciação e peculiaridades da linguagem literária.

Assim, Ayala declara na “Introdução” (1990, p. 8), reproduzida na “Nota de apresentação da 5ª. edição” (2012, p. 64):

estou falando de poesia, estudando com aplicação a forma correta de colocar este livro em suas mãos, e de poder ajudar na descoberta de qualquer mínimo detalhe (...). Hoje Cecília mora prazerosamente no último andar, e deixou em suas mãos a música perfeita de sua canção.

Se, inicialmente, o livro em suas primeiras edições é objeto de sedução pela leitura dos versos e apreciação das belas ilustrações, à medida que vai sendo mais diretamente criado para o leitor escolar ou infantil de um outro tempo, começa a trazer também a “didática” para sua leitura, como lemos nas orelhas do livro (1990): “leia em voz alta,

sinta que está cantando"; ou, então, como vemos na "Apresentação" escrita por Sandroni (2002): "são poemas bons de falar porque brincam com os sons das palavras e de repente viram música" (p. 9).

A biografia da autora ou aspectos de sua vida podem vir na quarta capa (2002), no final do livro (1990), nas orelhas (2012), de forma simples e breve, informando o leitor sobre a época em que ela viveu, sua dedicação à literatura, à cultura e à educação, o seu "posto de destaque na literatura infantil brasileira" (2012). Como já dissemos, uma forma de aproximar Cecília Meireles de novas gerações.

A poesia e a sensibilidade presentes em *Ou isto ou aquilo* são associadas à capacidade de Cecília Meireles para tematizar "(...)sonhos e fantasias do mundo infantil" (quarta capa de 1990 e de 2002) e o "universo encantador com a borboleta no jardim, a bela bola que rola, a casa da avó, a água da chuva e a lua (...)" (quarta capa, 2012). Esses temas, redundantemente reafirmados em diferentes paratextos, ganham forma e cor nas ilustrações das capas: convite ao leitor.

A capa da frente, por exemplo, da edição de 1990, ilustrada por Beatriz Berman⁵⁹, sugere um jardim, com flores coloridas, folhagens e gramas, grilo e caracol - um cenário que emoldura e cerca o título da obra e os nomes da autora e da ilustradora. Uma alusão ao imaginário infantil: espaço tranquilo, natural e bem humorado, repleto de flores e animais bastante coloridos. Na edição de 2002, as capas de Thais Linhares são orientadas na mesma direção: uma composição com elementos temáticos que saltam dos poemas de Cecília e que podem ser reconhecidos como parte do universo infantil. No tom azul do céu com estrelas, uma menina - de cabelos longos, encaracolados e enfeitados com laços de fitas coloridas, anda em uma grande lua minguante de cor amarela, trazendo um pé descalço e o outro com meia, segurando com uma mão enluvada um guarda-chuva cor-de-rosa que sustenta um burrico, e com a outra, sem luva, um regador. As capas, de frente e de trás, ainda trazem, de forma espalhada, outros elementos que fazem referência aos assuntos dos poemas, como:

⁵⁹ Beatriz Berman é apresentada na quarta capa (1990) como artista plástica argentina radicada no Brasil e consagrada internacionalmente, tendo recebido, entre outros, o Prêmio de Desenho da Fundação Joan Miró, de Barcelona.

estrelas, casinha, xícara, cabecinha de carneiro, anjo, gato, peixe. Uma composição imagética com elementos de vários poemas do livro.

Às vezes, as capas da frente coincidem com a ilustração estampada em algum poema, como vimos nas edições de 1964 e 1978 e, agora, na de 2012. A capa, ilustrada por Odilon Moraes⁶⁰ (2012), por exemplo, cria o mesmo cenário que acompanha o poema *Ou Isto ou aquilo*: uma escada encostada na janela aberta, disposta no alto da capa e à direita do leitor, é um convite para subir aos ares e desfrutar da paisagem com céu azul, um pedaço de nuvem branca e um sol amarelo. E, se ficar no chão, ao pé da capa, em diagonal, uma outra janela, também aberta, revela a paisagem com um céu chuvoso e, ao invés da escada, “oferece” um guarda-chuva aberto ao leitor. No poema/na capa, o jogo das imagens dialoga com os seguintes versos: “ou se tem chuva e não se tem sol, / ou se tem sol e não se tem chuva” (1º e 2º versos) e “quem sobe nos ares não fica no chão, / quem fica no chão não sobe nos ares” (5º e 6º versos). Um balanço ou um trapézio levemente pendurado na parte de cima da capa/poema sugere o movimento de alguém que não consegue fixar-se em um lugar nem em outro.

Livro "mágico", livro que "gruda na gente", leitura como "porta de entrada para um mundo mágico", livro que a "gente quer morar dentro"; leitura "descoberta de sentidos novos", leitura em que as palavras "bailam na nossa cabeça"; “palavras-brinquedo do poeta”, são imagens que se repetem nos textos incluídos nessas edições, que expressam concepções e valores que circundam uma educação que busca educar o leitor infantil para usufruir a sensibilidade e beleza da linguagem dessa poetisa.

A ideia do jogo e do lúdico (presente desde a primeira edição) se mantém nos modos de apresentação dos meninos e meninas, dos animais e elementos da natureza; no tamanho, cor e volume das páginas, na intenção de não perder a criança, leitor previsto para esta obra. Mas as marcas ligadas à escola vão sinalizando diferenças e se insinuando nas edições a partir, principalmente, de 1990. O Sumário

⁶⁰ Odilon Moraes, nasceu em 1964, formou-se em arquitetura pela USP, e é reconhecido como ilustrador de vários livros premiados (Jabuti em 1993, 2007; prêmios da FNLIJ, em 2002, 2004), conforme biografia no final do livro.

da edição de 2002 (p.5-7), por exemplo, é organizado de forma bastante distante daquela feita na edição em 1964, na qual não havia indicação de numeração das páginas. No Sumário de 2002, os poemas estão dispostos aparentemente sem nenhum critério, sugerindo uma leitura que pode ser fragmentada para não cansar o leitor, mas que dá uma certa sequência, que permite interrupções e retomadas, que direciona o gesto de ler.

Segundo Ferreira (2009), essas três últimas edições vão agregando ao livro de literatura para crianças também certa apreciação crítica, “traduzida” de forma mais simples para um leitor que precisa inteirar-se de uma cultura letrada, com propriedade e prazer. Orientações sobre como ler o livro (em voz alta), sobre a singularidade da linguagem literária, que pode ser pouco explorada, mal compreendida e de difícil entendimento no universo escolar. Para um leitor infantil que inicia sua educação como leitor de literatura, ou que já está em um tempo histórico distante das condições de criação desta obra; ou para o leitor-professor, que provavelmente lidará com a obra na escola; tentativas para garantir uma leitura naquilo que caracteriza a linguagem poética: a busca pela palavra perfeita, o jogo de imagens, a importância de "escrever um texto sensível, diferente, bonito, interessante e que comunica uma ideia, uma mensagem" (1990, p.8); ou, então, a importância da obra na história da literatura: "Ou Isto ou Aquilo é um clássico não porque foi editado há muito tempo, mas porque os poemas parecem que foram feitos, agora" (2002, p. 9).

A ETERNIDADE DA OBRA REINVENTADA EDITORIALMENTE

Neste artigo, nossa intenção foi apresentar parte da história editorial de *Ou isto ou aquilo*, traduzida em sete exemplares representativos de sete edições distintas, a fim de compreender os modos contemporâneos de apresentação de uma obra infantil que se torna, ao longo dos seus 50 anos de publicação, reconhecida pela crítica especializada como um clássico da literatura infantil.

Desde a edição de 1964, o conjunto dos poemas permanece, ao longo do tempo, sem adaptações ou censura, em nome de uma

representação do leitor infantil, que hoje pode ter se distanciado de algumas temáticas ou da linguagem postas pela autora em outras condições de produção. No entanto, sua atualidade de recepção parece estar ligada justamente na representação do universo infantil caracterizado por brincadeiras, relações com a natureza, com os animais, de forma amistosa, harmônica, lúdica, bem-humorada. Também a atualidade da recepção passa por uma construção do gosto e do leitor infantil pelas práticas de leitura sugeridas e reforçadas pela mídia, escola, família: leves, prazerosas, fortuitas, que “colam na gente”, tal qual o adulto imagina ser o momento de toda e qualquer infância.

A “eternidade” da obra de Cecília Meireles e seu encontro com os leitores infantis é, assim, cerceada não só pela qualidade literária que ela apresenta, mas também e principalmente, pelos mecanismos de validação que a escola (também a mídia e a família) parece ainda ter como expectativa em relação aos livros infantis. Uma legitimação que nas últimas décadas é marcada também pelo reconhecimento dos ilustradores que assinam a obra junto com a autora. Uma aliança que deu certo entre a linguagem poética da autora e a visual dos ilustradores e que chancela a qualidade de *Ou isto ou aquilo*.

À medida que *Ou isto ou aquilo* se distancia do momento de sua produção, a proposta editorial considerada inovadora, para a época, ganha o estatuto de clássico no cânone literário e escolar, o que o legitima para a “eternidade”. *Ou isto ou aquilo* não pode ser esquecido e tampouco ignorado pelos pequenos leitores porque, como diz André Neves, no livro *Obrigado* (2020), “Se Cecília/ unisse/ o tempo/ nas palavras, / haveria/ no sempre/ o motivo/ o retrato/ a chuva (...) a presença/ a anatomia/ o eco/o sem-fim/ a ideia/a reinvenção/ o isto/o aquilo” (p.16).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. Imagens de flautinha. Ou isto ou aquilo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1964.

Cabral, G.S. e Rute e Alberto resolveram ser turistas a leitura literária para crianças no período Vargas. *Rev. Bras. Educ.* 19

(57) • Jun 2014 • <https://doi.org/10.1590/S1413-24782014000200004>

CAMARGO, Luis H. **Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo**. Campinas-SP: DM; IEL/UNICAMP, 1998.

CHARTIER, R. **História cultural** - entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

DAMASCENO, D. Cecília Meireles, **Obra completa**. RJ.Nova Aguilar, 1987.

FERREIRA, N.S.A. Um estudo das edições de “Ou isto ou aquilo” e foi publicado na Revista **Pro-Posições**, número 20 (2), em Agosto de 2009, disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000200012>

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. Literatura infantil brasileira. **Histórias e histórias**. São Paulo: Ática, 1988.

MEIRELES, C. **Problemas da literatura infantil**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1951.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Maria Bonomi. São Paulo: Giroflé, 1964.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Rosa Frisoni. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Eleonora Affonso. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização, 5 Brasileira, 1977.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Fernanda Correia Dias. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Beatriz Berman. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; FNDE/MEC, 1990. (Biblioteca da escola).

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Thais Linhares. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Odilon de Moraes. 7ª ed. São Paulo, Global Editora, 2012.

MURALHA, Hellen. In: CONTE, Jacqueline. **Sidônio Muralha, o poeta viajante que aportou em Curitiba**. Disponível em <https://www.plural.jor.br/>, acesso em_29 jul 2020 - 9h52.

MURALHA, S. Cartas de propaganda Editora Giroflé. **Cartilha 3**. Documento da Fundação Sidônio Muralha. [digitalizado], Curitiba, Paraná.

SENA, Y.M. **Um estudo das edições de *Olhinhos de gato de Cecília Meireles***. [Tese de doutorado] Campinas, SP, Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2020.

CAPÍTULO X

***Ou isto ou aquilo*, de Meireles-Moraes: a ênfase na indexicalidade e na iconicidade de semioses poéticas em contexto verbovisual**

André Luiz Ming Garcia⁶¹

Maria Zilda da Cunha⁶²

O presente capítulo perspectiva mirar a obra *Ou isto ou aquilo* da poeta Cecília Meireles (2012 [1964]), especificamente a versão ilustrada por Odilon Moraes. Portanto, estaremos diante de um acontecimento poético e de um endereçamento específico, posto ter sido uma produção destinada à infância. Desse modo, faz-se necessário um escopo teórico que espreite a notória tensão que envolve a Literatura Infantil e Juvenil, em termos de natureza e função, tradição e identidade, bem como engendre reflexões acerca da especificidade da semiose poética verbovisual.

Notável é o fato de que pensar poesia é pensar movimento, transformação e mudança – nossa maneira de estar na vida; uma metamorfose que ocorre como um processo de transformação textual na pesquisa do desconhecido, sendo, assim, fator de resistência e de sobrevivência. Esta é a dinâmica da semiose poética.

Se metamorfose é matéria da poesia, o poeta poderá ser compreendido como um guardião de transformações que permitem aos homens conservar e projetar no futuro a sua voz e a sua dignidade. O poeta, ao estabelecer ligações entre as coisas e as situações diversas, e mesmo divergentes, produz novos sentidos para a comunicação e o diálogo. Nesta ordem de ideias, seguramente, poeta e poesia constroem e desenham pontes e o perfil dinâmico da própria humanidade.

Para a crítica literária Nelly Novaes Coelho (2003), fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo,

⁶¹ Universidade de São Paulo. E-mail: andrelunar@gmail.com.

⁶² Universidade de São Paulo. E-mail: mariazildacunha@hotmail.com.

a essência da poesia arraiga em um certo modo de ver as coisas. Uma visão que vai além do visível ou do aparente, para captar algo que não se mostra de imediato, mas que lhe é essencial. A mestra assinala que, no Brasil, as primeiras manifestações da poesia infantil pretendiam prioritariamente levar seu destinatário a aprender algo para ser seguido e imitado depois; nesse sentido, sua função seria notadamente pedagógica e utilitária. A poesia contemporânea, diferentemente, virá a provocar, pelo efeito estético, o seu leitor, e levá-lo a descobrir algo à sua volta e a experimentar novas vivências que, ludicamente, serão incorporadas ao seu desenvolvimento cognitivo, sensório e existencial. A esta expressão poética subjaz a ideia de serem a natureza e a função da literatura, essencialmente, artísticas.

Ao mencionarmos esta separação entre o tradicional e o contemporâneo, convirá lembrar o fato de que a arte, como fenômeno da cultura e da sociedade, enovela-se na semiose histórica. Deste modo, faces de eras civilizatórias, o desenvolvimento de suas técnicas e tecnologias, seus sistemas de pensamento – religioso, filosófico, científico – inscrevem-se no fazer artístico, deixando rastros de fortes ideologias. Com a Literatura Infantil e Juvenil, não ocorre algo diverso: a marca do paradigma cartesiano, do evolucionismo, do positivismo e, notadamente, das ideologias da sociedade burguesa, nos séculos XIX, têm um impacto bastante relevante na consolidação da literatura que seria produzida para a infância, em uma época na qual essa produção deveria ser um instrumento cuja finalidade prioritariamente era bem educar o infante. Esse enovelamento da Literatura Infantil e Juvenil com extratos pedagógicos viria a acompanhar o desenvolvimento dessa produção e sua configuração enquanto sistema literário.

A grande modificação que ocorre no âmbito da Literatura Infantil e Juvenil brasileira, em meados do século XX, vincula-se aos estudos sobre a cognição infantil, que trariam uma nova perspectiva para a compreensão dos processos de aprendizagem e desenvolvimento da criança e de acontecimentos que envolveram as diferentes estéticas artísticas com as inovações propostas pelas vanguardas europeias. A ruptura modernista provoca transformações no universo das artes, e instaura, no âmbito da poesia, um modelo de

tratamento devidamente poético do signo verbal com vistas à geração, no seio da obra literária e de seu processo receptivo, de efeitos estéticos da ordem da expressividade, bem como ao estímulo do pensamento.

À guisa de exemplificação do que até aqui foi considerando, observa-se como, em *Alma Infantil* (JULIA; SILVA, 1912), os poemas que compõem a obra, livro de poesias endereçado às (escolas das) crianças e publicado no início da segunda década do século passado, ostentam um foco desmesurado no conteúdo a ser transmitido ao leitor criança, caracterizado, neste caso, por uma clara intencionalidade pedagógica marcada por valores à época vigentes, com vistas a inculcar no leitor valores então desejáveis e dele esperados como obediência, disciplina, lisura, senso de responsabilidade, priorização do comportamento funcional focado na produtividade do trabalho em detrimento do ócio e do lúdico, assim como esmero e empenho. Esse foco extremado no conteúdo objetivo irremediavelmente denuncia uma negligência da artesanaria da forma, patente nos escassos indícios de criatividade e no consequente paupérico beletrístico observáveis junto aos emparelhamentos de rimas e na disposição das palavras que pouco levam em conta a materialidade do signo.

Em rumo oposto, a poesia infantil brasileira surgida a partir da suprarreferida ruptura modernista, assim como sugere Coelho (2003), caracteriza-se por uma negação de motivações utilitárias no gesto de poetar para crianças que dão lugar a um florescimento da intencionalidade artística a perpassar esses então novos poemas: a partir deste novo agora, a poesia dirigida a crianças passa a exibir características fundamentais que a ressitua em termos de mérito artístico. Encarando a infância como uma área mágica, os poetas inauguram uma ruptura com a lógica cartesiana e o modo planificado do pensar adulto; um ludismo figurativo inscreve-se no poetar, e o som inerente à matéria poética passa a cumprir novas significações – a palavra passa a ser explorada em uma dimensão de realidade em si. Desse modo, essa produção artística irá assentar-se em linguagem que, por princípio e definição, apresenta-se investida em função poética, uma das funções da linguagem abordadas por Roman Jakobson em

seu seminal ensaio “Linguística e Poética”, no qual propõe-se responder à inquietante pergunta, por ele formulada, a respeito daquilo que tornaria uma mensagem uma obra de arte (JAKOBSON, 1998).

Resumindo suas ideias de modo contrastivo, consideraremos o seguinte: quando a mensagem focaliza o remetente, de modo a expressar a atitude de quem fala em relação ao que fala, evidencia-se a sua *função emotiva*. Sendo o destinatário o fator salientado, predomina a *função conativa*, como no caso do emprego de vocativos e imperativos. Enquanto na *função fática*, por sua vez, a mensagem orienta-se para o contato – “está me ouvindo?” –, na *função metalinguística*, trata de focalizar o código – “o que quer dizer?”; “entende o que quero dizer?”. Restam, então, a *função referencial* ou “denotativa”, a qual diz respeito à predominância do contexto, ou seja, a mensagem focaliza o referente compartilhado por remetente e destinatário e, finalmente, a *função poética*, na qual se dá o enfoque da mensagem por ela própria. Assim sendo, e respondendo-se à pergunta recém exposta, é a dominância desta última função que tornaria uma mensagem verbal uma obra de arte.

A retomada destes conceitos jakobsonianos se justifica por tratar-se de marco teórico basilar que circunscreve com precisão a contrastação que aqui estabelecemos entre a poesia infantil anterior e aquela posterior à ruptura modernista. No caso da primeira, observa-se o foco primordial emotivo na posição deôntica do enunciador que mostra à criança como ela deve comportar-se, munido de autoridade para tal. Esse caráter deôntico evidencia-se, também, mediante a presença de ameaças de castigos a serem aplicados àqueles que desobedecerem os inquestionáveis ditames do deus-adulto-autor, como observamos nos seguintes versos de *Alma Infantil* que confrontam o leitor com cominações de alienamento social e emocional, desprezo e negligência, além de potencialmente incutir-lhe sofrimento psíquico ao instigar que vise ao impossível: a perfeição, estando, assim, fadado ao potencial sentimento de fracasso e à atualmente bastante comentada “síndrome do impostor”:

Quem aos mestres não respeita,
Não necessita estudar ;

É uma pessoa imperfeita
Que devemos desprezar.
(JULIA; SILVA, 1912, p. 199)

Obviamente, o destinatário desta mensagem, preferencialmente passivo, está implicado enquanto alvo da crítica e objeto de um intuito modelador; a função referencial também é notoriamente explorada nesses versos, mediante a estruturação da mensagem em um contexto marcado por normativas educacionais que tratam de estabelecer os imutáveis papéis do enunciador – adulto educador – e do receptor – criança passiva obediente a quem compete o papel de corresponder às expectativas do primeiro, sob pena de castigos de vária sorte.

Neste sentido, se retomarmos a seminal definição de Jakobson para a função poética da linguagem, vemo-la significativamente negligenciada nessa produção. A escolha vocabular e seu encaixe nos versos denuncia a preocupação com a informação a ser transmitida, que possui papel prático, fático, objetivo, visando alteração da realidade empírica ou conservação de certa ordem das coisas, bem como os focos no contexto que demarca os papéis inamovíveis de quem enuncia e de quem ouve/lê. Neste tipo de situação, bem pouco importam as qualidades dos significantes ou cadeias fônicas que representam, na acepção saussuriana, uma das metades da estrutura (neste caso, diádica), do signo linguístico, a saber, sua parte material que evoca a outra metade, o significado, ou à noção ou conceito que a enunciação daquela cadeia fônica imediatamente evoca na mente de um falante da língua natural e de cujo léxico aquele signo faz parte. O significado a ser transmitido desempenha aqui papel principal e deve ser transmitido com a máxima clareza.

Cumprido, neste ponto, realizarmos uma breve digressão sobre o tipo de relação com a realidade empírica consensual e com a verdade que a manufatura literária propriamente dita possui, em comparação com obras de cunho utilitário. Estando indubitavelmente em certa relação com a realidade do mundo empírico em múltiplos aspectos e estabelecendo-se essa relação a partir de um sem-número de perspectivas, fato é que a literatura, sob o manto da ficção, não opera *stricto sensu* no âmbito da verdade absoluta (matemática), reflexiva

(filosofia) ou provisória (ciência), mas sim nos liames específicos da verdade do possível (artes). Em consonância com este princípio, à obra de arte compete permitir que, se for o caso, o receptor vislumbre possibilidades novas de ser, não ser, evitar ser etc., e que estimule junto a ele a imaginação de outras, e não de apontar-lhe inequivocamente como ser ou de dizer-lhe taxativamente o que algo ou alguém factualmente é.

No caso da linguagem empenhada em função poética, temos, de certo modo, o avesso de tudo isto – do foco principal no emissor, no receptor, no referente e em qualquer tipo de funcionalismo. Assim, não por acaso a poesia, por definição, é linguagem em certo grau formalmente obscurecida. O conceito de obscurecimento da forma, cunhado por Victor Chklóvski (1976 [1917]), refere-se a certa indefinição referencial de signos poéticos que, gerando estranhamento junto ao visualizador, fazem com que este se detenha mais longamente na apreciação da obra de arte, de modo a poder desvendar as intrincadas, instigantes e desafiadoras redes de sentidos, na forma de, entre outros elementos, potenciais alo e autorreferências, representações ou assimesmamentos das formas ali dispostas. Essa delonga no gesto fruidor permite, mais do que uma busca por identificação de referentes ou objetos dos signos poéticos, o desfrute e apreciação das qualidades materiais e formais do artefato. Assim, a função poética da(s) linguagen(s), quaisquer sejam elas, significa um foco em sua materialidade e, como consequência, em *como* se diz (ou em como se mostra, performa, canta...) aquilo que se está a dizer – em simples palavras, é algo mais o “como” que o “aquilo”. Desejável é, aqui, o alcance da máxima expressividade, de efeito estético e geração de beleza, seja qual for o conceito ou noção de beleza vigente em cada momento histórico e em casa visada individual (quer seja a beleza harmônica e mimética da arte e poesia de tradição, quer seja a “beleza” do horror, do abjeto e dos escombros de certa arte contemporânea, quer seja a inquietante “beleza” do estranho e infamiliar... e um largo etcétera).

Importa sinalizar que, em face do impossível abandono da referenciação e da interpretação inerentes ao signo, vigora nestes casos a primazia da concessão ao leitor de maior liberdade

interpretativa. Neste caso, o autor-enunciador desapega-se de autoridade sobre os rumos semióticos dos potenciais processos de recepção de sua obra, do foco em si mesmo e do foco no potencial (e idealizado) receptor de sua mensagem, que agora já não se pretende moldar: a mirada dirige-se, portanto, prioritariamente à forma que engendra o conteúdo (faces em interfaces). Aqui, o receptor, no caso daquele implicado nos poemas de *Alma Infantil*, já não é desejavelmente passivo e *tabula rasa*: em consonância com aquilo que circunscrevem os autores da Estética da Recepção e de um sem-número de semióticas contemporâneas, o leitor é alçado à categoria de coautor ou coconstrutor da obra que interpreta, a qual retira de seu estado de latência enquanto registro de linguagem adormecido e que ativa das mais diversas e, por vezes, imprevisas e imprevisíveis formas, dando ignição, a partir da interpretação daquele registro semiótico que constitui trama de signos, ao processo de semiose ilimitada.

A poesia infantil de Cecília Meireles encaixa-se exemplarmente neste escopo da “poesia poética” (observe-se a necessidade deste pleonasma, tendo em vista aquilo que contrastivamente se observou em *Alma Infantil*, onde se testemunha o paradoxo do poema escrito em linguagem em funções outras que não exatamente a poética), ainda que, repita-se por precaução algo já anteriormente sublinhado no presente texto, correspondendo às especificidades do gênero infantil. Nos próximos parágrafos do presente texto, enfocaremos uma de suas mais significativas obras, a saber, o compêndio poético *Ou isto ou aquilo* (MEIRELES, 2012 [1964]), e, de modo específico, sua transmutação na forma de livro ilustrado mediante a conjugação ulterior dos versos cecilianos à arte pictórica de Odilon Moraes.

Lançado originalmente pelos idos de 1964, *Ou isto ou aquilo* teria sido o último livro publicado por Meireles em vida. Nesta primeira edição, foi ilustrado com xilogravuras de Maria Bonomi, tornando-se referência nacional em poesia infantil, “em cujos lúdicos poemas a arte maior da poeta ilumina (para crianças e adultos) novas maneiras de ver as coisas mais simples do cotidiano (já tão conhecido!). Ou ainda descobre relações entre os seres e as coisas”

(COELHO, 2003, p. 244). Retomaremos, oportunamente, esta questão das novas maneiras de verem-se os elementos do cotidiano.

Assim como ocorre com outros poetas de a partir do Modernismo, a poesia de Meireles é caracterizada pela ludicidade manifesta nas imagens projetadas pelas palavras de seus poemas, mas também pelo gesto de brincar com o significante do signo linguístico.

Pela perspectiva da semiótica peirciana (PEIRCE, 1983), os signos verbais são primariamente classificados como símbolos porque caracterizados pela arbitrariedade e por serem alvo de determinação exercida pela força do hábito em um acordo tácito coletivo. Na poesia ceciliana, há uma belíssima degeneração lógico-semiótica, uma vez que, retirados da linguagem do cotidiano para assumirem a função poética, os signos, articulando-se sobremaneira aos sons, no poema, evocam e participam de uma complexa geração de sentidos. Tem-se, assim, o relevo da iconicidade (estabelecido por semelhança) que se alia ao caráter de indexicalidade (representação ou significação estabelecida por indicação ou contiguidade) no seio do signo simbólico.⁶³

O que chamamos de degeneração da simbolicidade nos poemas de Meireles, especificamente na obra à qual nos referimos neste ensaio, longe de pressupor a sugestão de supostas aberrações conceituais como signos desprovidos de interpretante ou palavras não simbólicas, sugere, muito mais, a focalização ou exploração maiores da indexicalidade e da iconicidade na construção de artefatos poéticos que, nos moldes da poesia infantil a partir da ruptura modernista, várias vezes apresentam-se-nos como cuidadosos, articulados e artesanais engendramentos sígnicos com condensação semiótica, ou, noutras palavras, menor volume de registros de linguagem com maior geração de desdobramentos interpretativos potenciais.

⁶³ Vale retomar, como vemos com Peirce (1983), que o símbolo, tipo mais complexo de signo na sua classificação tripartite que contempla o eixo representamen-objeto, está invariavelmente impregnado de índices e de ícones, devido à natureza da categoria cenopitagórica da Terceiridade que, em si e por definição e necessidade lógica, encapsula a Secundidade e a Primeiridade, em uma pressuposição categorial decrescente e assentada em certas dependências.

Em sua teoria das matrizes da linguagem e do pensamento (sonora, visual e verbal), Santaella (2000)⁶⁴ dedica-se, na parte da obra dedicada às vicissitudes semióticas da matriz verbal, *per se* pertencente ao âmbito da Terceiridade (comunicação, linguagem, interpretação, multiplicação, continuidade, crescimento...), a tecer uma tríade de tipos de textos verbais *mais afeitos* a cada uma das três categorias cenopitagóricas peircianas. Assim, à Primeiridade Santaella atribui a descrição, gênero textual em cujo seio é focalizada a enunciação de elementos primeiros como as qualidades e características dos entes; à Secundidade, associa a narração, construída para desfiar sequências de acontecimentos factuais conectados pelo princípio de causalidade; por fim, atrela à Terceiridade os textos dissertativos, baseados em argumentações lógicas, em análises e em interpretações. Quando nos propomos a considerar este esquema classificatório como suporte para escrutinar aspectos de textualidades poéticas, percebemos como os textos dissertativos encontram-se distantes de nossos objetos de estudos. A descrição e a narração, por sua vez, estão fartamente presentes e dão sustentação, geralmente imbricadas, à prosa e, de certa forma, à poesia, junto à qual a narração se faz mais proeminente no caso do poema épico e a descrição, de certo modo, espalha-se de modo mais geral pela poesia como um todo, mas de modo destacado nos haicais. De todos os modos, o esquema classificatório de Santaella não consiste em um agrupamento estanque de cada tipo de texto verbal em uma categoria, já que tudo o que é verbal é sempre da ordem do terceiro. Em vez disso, ela aponta em direção à ênfase maior, dentro da Terceiridade unívoca do texto verbal, que se dá, nesses casos, a aspectos de Primeiridade e Secundidade que necessariamente fazem parte desses textos “terceiros”.

Uma vez estejamos tratando, portanto, de textualidades onde a Secundidade e a Primeiridade sejam mais enfaticamente focalizadas, devemos considerar a premissa lógica de que, como a terceira categoria subsume, engloba, encapsula a primeira e a segunda, a segunda categoria está impregnada da primeira. Em outras palavras,

⁶⁴ A teoria das matrizes da linguagem e pensamento de Santaella (2000) foi retomada em Cunha (2009), onde recebe aplicação e reflexões já dedicadas ao objeto específico livro infantil ilustrado.

processos representativos indexicais pressupõem a iconicidade. Uma vez que a pura iconicidade, por definição, é despida de estofo ontológico e lógico que lhe permita representar, posto pertencer ao difuso âmbito do possível, o tipo de signo (portanto, alo ou autorreferencial) ao qual frequentemente nos referimos como “ícones” foram mais especificamente denominados, por Peirce, hipóícones no *Syllabus* (PEIRCE, 1983), de modo a captar, nesta definição, seu caráter segundo e indexical: uma vez que representam por similaridade, têm, necessariamente, de ser índices para tal e, assim, segundos (enquanto existências materialmente registradas ou factualmente imaginadas e não mais meras possibilidades).

Deste modo, Santaella (2000) não hesita em classificar as imagens enquanto registros visuais como *sin-signos indiciais dicentes*, classe de signos estruturada na indexicalidade-secundidade em seus três eixos, sem que, com isto, deixem de englobar a iconicidade que é elemento lógico essencial e definidor do modo como esses índices indicam (por compartilhamento de qualidades comuns ao objeto representado).

Assim, a ênfase na indexicalidade, que carrega em si a iconicidade, caracteriza o tratamento dos signos que compõem os artefatos poéticos de Meireles em *Ou isto ou aquilo*. Como índices impregnados de ícones que são e, de acordo com as características definidoras do gênero poético que integram e que ajudaram a definir, os versos de Meireles referenciam constantemente elementos do mundo empírico possível pertencentes ao cotidiano, à natureza e ao universo dos mais simples artefatos humanos. Para tal, vale-se de intensa exploração da materialidade dos signos verbais, *i.e.*, aos seus sons, manipulando-os em sofisticados ordenamentos que levam em conta essa sonoridade formando rimas, aliterações, assonâncias e projetando toadas, ritmos e melodias. Essas construções, mais do que fazer com que os signos emulem significados pelas vias simbólicas, denotam o avesso da submissão ao princípio da arbitrariedade: fonemas e palavras são pinçados e encaixados para que juntos referenciem via projeção de imagens (indexicalidade encapsulando iconicidade). Imagens estas que muitas vezes evocam, potencialmente, na mente do leitor a projeção de uma visualidade.

Tal evocação se dá pela geração de sonoridades específicas, ou imagens acústicas – por exemplo, em “Pescaria”, a potencial imagem, a ser projetada na retina mental do leitor, das ondas do mar movidas pelo vento, se dá a partir da insistente e melódica repetição, no poema, de palavras contendo a fricativa palato-alveolar /ʃ/, cujo som, quando alongado, assemelha-se ao das ondas do mar quebrando-se em espuma na beira da praia, assim como a repetição da fricativa lábio-dental sonora /v/ gera sonoridade acusticamente análoga à do vento que move o mar e a maré: índice do mar e ícone do movimento. Se temos, aqui, uma representação indexical por excelência, essa somente cumpre seu papel representativo, nas especificidades destas semioses, devido à instância icônica nela encapsulada que explora qualidades do signo.

Os poemas de Meireles, assentados no código verbal, valem-se, conseqüentemente, da natureza do tipo de signos que os compõem e exploram; portanto, aquilo em que estão especializados: representar mediante o elo cadeia fônica – coisa representada – pensamento evocado. O pensamento evocado, neste caso, como vimos, tendem a ser frequentemente imagens.

Não deve causar admiração, portanto, a afinidade da linguagem verbal em função poética (e especificamente no gênero lírico) com todo tipo de signo relacionado com as imagens⁶⁵ como, no caso e com destaque, os registros visuais e, entre eles, as inúmeras técnicas e formas de ilustração. Neste caso, entretanto, adentramos a seara de um tipo de signo pertencente a outro universo de linguagem – a visual – que opera em sintaxe distinta coordenada e descrita por gramática também díspar. Sua associação, entretanto, é íntima e frequente, no caso da literatura infantil como um todo e da poesia infantil, a partir de uma visada mais específica, na forma dos diversos tipos de livros que contém palavras e imagens em interação semiótica.

De modo geral, e embora variem as nomenclaturas de autor para autor e, sobretudo, de um âmbito linguístico-cultural e sua

⁶⁵ A associação poesia-imagem, para quem da também uníssona e mais geral associação verbal-imagem, é praticamente consensual em estudos literários e é tratada de maneira especialmente afim à nossa abordagem no presente texto em Pignatari (2005) e Bosi (2004).

respectiva cultura acadêmica para outro), é comum a tripartição desse tipo de livros em livros ilustrados ou livros-álbum (*picturebooks*), livros com ilustrações (*illustrated books*) e livros-imagem ou livros de imagem (*wordless picturebooks*). Por maior que seja o dissenso acadêmico no que diz respeito à acuracidade ou adequação destas nomenclaturas, parece ser mais unívoca a necessidade de se diferenciar livros que contenham registros visuais e verbais entretecidos pelo projeto gráfico e diagramação (linguagem do *design*) nos quais todos os códigos de linguagem aplicados interagem na geração de sentidos (todos juntos “contam a história”) daqueles em que os registros visuais desempenham papel decorativo e eventualmente dispensável durante a leitura. Como vemos, de todos os modos, essa divisão tende a relevar mais livros ilustrados de prosa.

Sobre os livros ilustrados de poesia infantil, a quantidade de publicações de que dispomos é, ainda, incipiente, pois incompatível em quantidade e abrangência reflexiva com a complexidade, proliferação e relevância dos objetos em questão. Entretanto, em trabalhos publicados a respeito, faz-se notória a preocupação, circunscrita a partir de diferentes perspectivas teóricas, com o modo como a linguagem verbal e a visual se articulam nesse tipo de livro. Assim, encontramos em Silva (2010) a definição de “álbum poético”, baseada na terminologia hispânica e lusitana *álbum* ou *libro*/livro *álbum* (*grosso modo*, aquele tipo de objeto ao qual nos referimos anteriormente como “livros ilustrados” ou “*picturebooks*”), para designar livros de poesia nos quais a ilustração desempenha papel fundamental, bem como texto decorrente (SILVA; SASTRE, 2017), onde se expandem as preocupações com a “sinergia” entre as linguagens que compõem esse tipo de obras. Em Ramos (2014), encontramos a abordagem do que a autora denomina uma relação entre “rimas cromáticas” e “metáforas visuais”. Já a abordagem acadêmica específica de *Ou isto ou aquilo*, não sem frequência, contempla a questão das interações palavra-imagem, desde a dissertação de mestrado de Luís Camargo (1998). Não encontramos, contudo, textos críticos que se dispusessem a analisar questões relativas a uma das edições ilustradas de *Ou isto ou aquilo* a partir de nosso recorte e de nossa perspectiva e mirada críticas.

De todos os modos, e quaisquer sejam as metodologias de abordagem dos livros ilustrados de poesia, convém sempre considerar observação basilar de Nikolajeva e Scott (2011) a respeito das interações palavra e imagem em livros ilustrados como um todo: a despeito das inúmeras configurações possíveis desse entrelaçamento semiótico de códigos, essa conjugação sempre estará assentada na exploração (e conjugação) das potencialidades semióticas específicas de cada linguagem, tais como a maior aptidão do verbal para *narrar* ou *descrever com palavras* em eixo enunciativo de continuidade e a do visual em *mostrar* uma dada visualidade em forma, cor, dimensão, relação luz-e-sombra etc. de modo a apresentar ao visualizador todos os seus componentes de uma só vez, podendo ser dilatada no tempo a recepção mas não a enunciação.

Nosso objeto específico de análise, neste caso, consiste na versão da supracitada obra na qual os versos cecilianos são complementados por ilustrações de Odilon Moraes (MEIRELES; MORAES, 2012). Isto em si já caracteriza um tipo de livro ilustrado no qual os elementos visuais (ilustrações) foram adicionados aos verbais *a posteriori*, ou seja, a obra não foi originalmente publicada nesta configuração que pressupõe dupla autoria. Um pressuposto específico deste tipo de composição é o fato de o ilustrador já ter potencialmente tido amplo contato prévio com o texto verbal que agora ilustrará e também com versões ilustradas antecedentes dessa obra.

De qualquer maneira, e excluindo-se da presente análise as prescrições e interesses editoriais de vertente comercial possivelmente envolvidos nesse tipo de empreitada, fato é que o emparelhamento de textos verbais pré-existentes com novas ilustrações responde a questões de ordem formal próprias do texto verbal que precede as ilustrações que poderiam ser encaradas como demandas de complementaridade potencial. Um trabalho seminal que nos serve de apoio, neste ínterim, é o pioneiro ensaio de Maria Nikolajeva (2007) sobre a natureza das interações entre ilustração e textos verbais no caso dos contos de fadas, também explorada de maneira mais exemplificativa em Joosen (2018) e mais exaustiva em Garcia (2020). Nikolajeva aponta, no caso, as múltiplas lacunas de informação

características da forma rígida dos contos de fadas (no caso, descrições de espaços e personagens e desenvolvimento psicológico dos últimos) como pontos de ignição que desencadeariam um interesse generalizado em ilustrar esse tipo de narrativas, bem como a proliferação desse tipo de livro ilustrado marcada por tão abundante diversidade formal. Transpondo estas reflexões ao caso concreto da poesia infantil, deparamo-nos, desta feita, com um tipo de textualidade poética de estruturação pronunciadamente díspar. Apesar disso, permanece um elemento comum e inspirador que é a provocação para que busquemos, no texto verbal primevo que fará parte da nova composição verbovisual e de *design*, elementos formais instigadores de um processo de criação de ilustrações com ele relacionadas ou que pareçam propiciar seu surgimento.

Se no caso dos contos de fadas, esses gatilhos parecem ser as exiguidades próprias desse tipo de narrativa (faltas de descrições de personagens e espaços, como exemplo mais frutífero, que poderiam estar contidas no texto verbal, também apto a descrever, mas que podem ser realizadas com ainda maior aptidão mediante registros visuais), no caso da poesia meireliana esse gatilho seria, de modo distinto, justamente o ponto de encontro e de afinidade entre a exploração intencional do aspecto indexical-icônico do signo verbal com o mesmo aspecto que, no caso dos registros visuais, os definem, assim como proposto por Santaella (2000) que os classifica diretamente como sin-signos indiciais dicentes. A questão, aqui, é de uma complementaridade que não se baseia ou estrutura na prerrogativa de completar o outro registro ali onde ele se abstém de fazer algo, como no caso da ilustração do conto de fadas verbal, mas sim de fazer de outro modo e em outro código de linguagem aquilo que a textualidade paralela também faz. Isso, naturalmente, reforça o destino indexical de apontar e de aludir a imagens mediante *representamina* que com elas ou que com qualidades delas se pareçam (no caso verbal, acusticamente; no caso visual, oticamente) da maneira que a cada código seja-lhe possível ou confortável fazer.

Aqui vemos como, no caso de Meireles-Moraes, a divisão livro ilustrado (*picturebook*) / livro com ilustrações (*illustrated book*) de algum modo se esboroa e, ao menos parcialmente, se esvazia de utilidade, ao

menos se não for nuançada e adaptada. Isso porque, se o primeiro se destaca pela imiscuidade da ilustração e do *design* na formação de sentidos de uma narrativa multi-códigos, que, no caso supramencionado do livro ilustrado de conto de fadas contemporâneo, resulta frequentemente em alterações cabais nas interpretações tradicionais e nos sentidos atribuídos a desses contos (com alterações em “comos” mas também em “o quês”), no livro de poesia ilustrado de Meireles e Moraes a ênfase é nos “comos”: na contrastação entre *o modo como o verbal* de Meireles *projeta* imagens e também *narra* cenas e *o modo como o visual* de Moraes *as mostra*. Assim, não encontramos, nessa versão de *Ou isto ou aquilo*, um tipo de livro ilustrado em que os registros visuais contradigam, questionem, redirecionem ou ressignifiquem o que o verbal diz como constantemente se vê em livros ilustrados contemporâneos audaciosos, mas sim um tipo de livro em que a ilustração explora possibilidades de representar, mediante as vicissitudes da linguagem visual, as qualidades dos entes enunciados verbalmente e agora representados pictoricamente. Seguramente, tem-se aqui uma composição visual elaborada para que suas qualidades formais sejam apreciadas por aquilo que são e pela *maneira como* representam aquilo que o verbal de modo outro representou. De todos os modos, assim como é próprio do livro ilustrado, a ilustração mantém sua função de dar o tom da textualidade híbrida, explorando, com ênfase, embora não apenas ela, ou não se detendo a ela, a interpretação emocional (sensações que a percepção do signo imprime junto ao leitor).

Na impossibilidade de dar conta de uma leitura analítica dos 146 poemas inseridos em *Ou isto ou aquilo*, propomos uma mirada especial para “A avó do menino”. Como os demais poemas da autora voltados ao universo infantil, este pertence à categoria do signo estético, em que fortes índices ligados à ordem do onírico, do analógico, das relações caleidoscópicas engendram um ludismo figurativo. A palavra assume pelo som a densidade de sua materialidade poética, os objetos animam-se pela visão infantil, por meio de repetições vocabulares, aliterações, selando uma amistosa cumplicidade entre texto e leitor, a quem os desafios, que surgem da

fricção entre o cotidiano e a ilogicidade, confiam ao olhar inaugural e imaginativo a recepção diferenciada.

Note-se que o poema, à primeira vista, traz configurações narrativas ou análogas às de textos narrativos. Nestes termos, há a inscrição de uma questão temporal: o fio do narrar alude ao passo do tempo. A narração fia acontecimentos que estão concatenados em contiguidade, encenando um dia de visita do menino Ricardó à casa da avó. Esta, ao figurar sem nome, revela a escolha textual que propõe a representação de carinho e aconchego associados ao arquétipo positivo *geral* de avó. O galo canta, a avó faz bolo, o vento venta, e eles jogam dominó. Eventos estes que não ocorrem todos ao mesmo tempo, o que implica em sequencialidade. No entanto, sob o pretexto de narrar cenas cotidianas, há a configuração de momentos que potencialmente projetam a formação de imagens na mente do leitor. Por indexicalidade, imagina-se a cor, o som, o tom, e, ao mesmo tempo, iconiza-se uma aura, a qualidade de sentimento desse dia de união. Na textualidade, narração e descrição engendram-se magistralmente e com notória economia de registros de linguagem.

Ao fim e ao cabo, no final do poema, dinamiza-se a cena, cumprindo-se a lúdica e afetuosa interação. O dominó factualmente une avó e menino em um jogo, que é uma relação propícia a colocar os jogadores diante de uma relação que visa a um propósito comum. A união afetiva, entretanto, entre o menino, a avó e o espaço de aconchego e amor que os une (casa da avó) já ocorria antes com a transformação da materialidade dos signos que normativamente seriam terminados em “o” (pronunciado como [w]) e que agora recebem um acento agudo, mudando a vogal final para “ó” [ɔ] e tornando oxítonas como “avó”, “liró”, “cocorocó” e “pão-de-ló” palavras que originalmente e para todos os contextos análogos a este, mas não *especificamente* para este, não o eram: meninó, Ricardó, travessó. Note-se que isto cria um mundo afetivo entre “avó” e “meninó” que, embora universal e até de certo modo arquetípico, é próprio e tem elementos únicos e talvez nunca ou raríssimamente antes ouvidos no mundo, como um “meninó” com nome “Ricardó” e a qualidade de ser “travessó”. Apesar de a situação cotidiana e repetida ser marcada por um afeto de dois seres que, embora possuam

qualidades análogas às de tantos outros meninos e tantas outras avós, aqui modela o acontecimento único e irrepetível em outro contexto.

Neste sentido, a ilustração de Odilon Moraes cumpre singularmente a função de dar o tom da textualidade híbrida, à qual nos referimos, explorando índices, pistas reveladas ou escondidas no texto verbal, assim como trazendo à luz fulgurações de qualidades de sentimento – esses ícones ali velados que potencialmente provocarão o leitor.

Odilon opta por captar uma visão singular desse momento poético. Visualmente, são pistas metonímicas que nos atraem. O garoto está apenas sugerido mediante a inclusão de seus pés saindo do sofá. Pode-se dizer que, nesta ilustração, a chave do poema estaria no contexto e no espaço, a casa da avó onde a magia dessa relação especial se manifesta. A ilustração reforça o caráter da indexicalidade que engloba a iconicidade, confirmando o engendrar da secundidade (narração) e da primeiridade (descrição). No entanto, o tempo lá está, aprisionado e pulsante no poema e na imagem.

Esse caráter de registro fotográfico, que encapsula o movimento e revela o instante, escolhido por Moraes, é carregado de sentido. De uma forma peculiar, será no oculto da imagem que estarão senhas para decifrar atos e circunstâncias à sua volta. Dito de outro modo, é resgatando o ausente da imagem que compreenderemos o sentido de sua face visível. Isto faz revelar o papel simbólico do verbal e da imagem, como registros de memórias pessoais das personagens da história e do leitor.

O poetar de Cecília, senão uma forma de pintura, é um cantar amoroso em que é mister encontrarmos essa assimilação do fluxo temporal para valorizar o presente. Valoração que abranda o sentimento de insegurança na percepção da finitude. Sua voz poética se faz em termos de travessia, situa-se entre experiências.

Cecília e Moraes, com essa ressignificação do desenho de signos de tempo e espaço, fazem destes signos um tempo experimentado. Algo essencial ao universo infantil, posto que as qualidades temporais passam a existir como uma fisgada da imaginação criadora, e de uma consciência que vai sendo construída pela percepção de semelhanças sensíveis. Assim, a poética do verbo e

da imagem colocam em confronto uma forma da narração para descrever essa experimentação. As qualidades temporais passam a existir no presente, atuando na passagem à memória; a consciência percebe e gera a experiência do tempo e a imagem descobre-se fonte da linguagem. Ao leitor caberá a tessitura da possível intriga e de suas faces sensíveis, bem como da configuração do tempo prefigurado.

A marca inventiva que assinala os dois artistas, aqui considerados, desarma leituras imediatistas que veem a produção para crianças como algo menor, e mais referencial e utilitária. Além do mais, alude sobremaneira à materialidade dos elementos desencadeadores de sentido – índices – de possíveis interpretações simbólicas. Tal fato corrobora os estudos de literatura e arte que estão a se ater ao engendramento do conteúdo e da forma. Olhar interpretativo que evita semioses ilimitadas que acabam por assumir um fluxo marcado por excesso de teor digressivo, a perda do fio condutor da análise e mesmo da razão de ser do veio interpretativo, buscando circunscrever aspectos da obra perscrutada.

À guisa de conclusão, vale reforçar nossa percepção acerca da literatura para crianças e jovens, cuja natureza precípua, enquanto literatura, é arte. Seguramente, as obras de arte constituem objetos privilegiados para um refinamento das qualidades de sentimento e de percepção sensível e de pensamento crítico.

Se em seu percurso esta produção enovela-se em meadas antigas, ela vai assumindo uma urdidura renovada. Às crianças e jovens inauguram-se viagens possíveis rumo às diferentes linguagens para que se realize uma formação leitora que vislumbre uma educação estética que lhes permita tornarem-se leitores competentes e críticos de textualidades literárias e artísticas em seu próprio escopo, da forma de conhecimento que persegue a verdade do possível, e não subvertendo-lhe a natureza ao estimular, junto a leitores em formação, o desvio de sentido e propósito representado pelo ato de (mal) ler textualidades artísticas como se estivessem alicerçadas em funções de linguagem outras, aqui anteriormente referenciadas, que não a poética. Em outras palavras, trata-se de oferecer ao jovem leitor oportunidades fomentadoras do desenvolvimento de competências decodificadoras do jogo que se faz nas urdiduras do tecido poético.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, Luís H. **Poesia infantil e ilustração**: estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas: UNICAMP, 1988.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3a. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COELHO, Nelly N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 7ª ed. rev. atu. São Paulo, Ática, 2003.

CUNHA, Maria Zilda. **Na tessitura dos signos contemporâneos**: novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Paulinas, 2009.

GARCIA, André. **O livro ilustrado de conto de fadas**: história, teoria e análise da tradição à contemporaneidade. Curitiba: Appris, 2020.

JULIA, Francisca; SILVA, Júlio. **Alma infantil**; versos para uso das escolas. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Livraria Magalhães, 1912.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1998.

JOOSEN, V. Picturebooks as adaptations of fairy tales. *In*: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Org.). **The Routledge companion to picturebooks**. Londres/Nova York: Routledge, 2018, p. 473-484.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Odilon

Moraes. 7a. ed. São Paulo: Global, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria. Illustration. In: HAASE, D. (Org.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, vol. 2. Westport: Greenwood Press, 2007, p. 468-478.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. PEIRCE, Charles S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

RAMOS, Ana M. Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais. **Ocnos**, 11, 2014. p. 113-130.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento; sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2000.

SILVA, Sara. **Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância**. Granada: Universidad de Granada, 2010. p. 565-570. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/55622708.pdf>. Acesso em: 08.08.2021.

SILVA, Sara; SASTRE, Moisés. O álbum poético em português e em espanhol: sinergia estética entre palavras e ilustrações. **Revista Brasileira de Educação**, 22 (71), 2017, p. 1-24.

CAPÍTULO XI

Cecília Meireles: a estética da imaginação e do brincar no poema *“Ou isto ou aquilo”*⁶⁶

Ivone Oliveira Tavernard⁶⁷

Cecília Meireles (1901-1964) como cidadã, educadora, jornalista e poeta dedicou-se ao campo da literatura infantil, poemas, crônicas, livros didáticos, formação de professores, entre outros escritos voltados à estética, à educação e à criança na sociedade. Seus escritos voltam-se também para a postura dos pais e governantes, enfatizando o respeito que cada um deles ao seu modo deveriam ter perante a criança e sua infância, valorizando cada fase da vida e a experiência infantil. Na perspectiva cecilianiana a educação deveria oferecer a todas as crianças, sem distinção nenhuma, possibilidades efetivas de adaptação no mundo do adulto sem tirania, sem humilhação (MEIRELES, 2001).

Para a educadora-poeta o universo infantil, no seu tempo era pouco discutido sob a ótica do educador e por parte das autoridades governamentais, e quando se posicionavam perante a criança era mais como instrutor e muito pouco como aprendiz. A criança para a educação tradicional, assim como para o professor era um sujeito sem

⁶⁶ O texto contém parte de dois resumos apresentados na: 9ª Mostra Acadêmica da Universidade Metodista de Piracicaba – 2011 (A criança e o brinquedo em Cecília Meireles e Walter Benjamin) link: <http://unimep.edu.br/agenda/9a-mostra-academica-da-unimep> e na 11ª Mostra Acadêmica da Universidade Metodista de Piracicaba – 2013 (A escolha no poema Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles) Link: <http://unimep.edu.br/agenda/11a-mostra-academica-inscricao-de-trabalhos>.

⁶⁷ Doutorado em Educação – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – São Carlos/SP, Brasil (bolsista CAPES). Mestre em Educação – Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP) Piracicaba/SP (2013) (bolsista CAPES). Licenciatura em Pedagogia – Universidade Estadual Vale do Acaraú – Ceará (2009). Membro do Grupo de Pesquisa: Teoria Crítica e Educação (UFSCar/ CNPq) e Grupo de Pesquisa: Estética, Formação Superior e Infância (USF/CNPq)

<http://lattes.cnpq.br/1218776633452502>

OrceiID <https://orcid.org/0000-0002-9846-9960>

linguagem própria, sem relevância. É essa linguagem própria da criança que Cecília Meireles valorizou, entendendo que a linguagem é um código, um sinal. É o artifício pelo qual nós e as crianças nos identificamos com os outros seres e sinalizamos as coisas.

Cecília Meireles, passeia por este mundo socialmente, historicamente, construído, o mundo infantil, respeitando o papel da criança e sua linguagem em todas os espaços sociais, família, escola, educação informal e formal, e, mais especificamente olhou para a imaginação da criança no seu cotidiano. A poeta ressaltou também em seus escritos (autobiografia) a memória da sua infância, refletindo os acontecimentos experienciados no seu cotidiano, na relação com as pessoas, bichos, coisas e natureza.

Neste capítulo abordamos *A estética da imaginação e do brincar no poema Ou isto ou aquilo* da antologia *Ou isto ou aquilo*⁶⁸ (livro) publicado pela primeira vez no ano de 1964. Essa obra é um convite à *viagem* no sentido poético. Acerca desse ponto de vista, para o filósofo, poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962) em *O ar e os sonhos* (1990) “um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que essa imaginação seja uma *viagem*. Cada poeta nos deve, pois, seu convite à *viagem*.” (BACHELARD, 1990, p. 4 **grifos nossos**). Pois, de acordo com o autor quando recebemos um convite à *viagem* “em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico”. Dessa maneira, um convite à *viagem* “ser for bem escolhido, a imagem inicial se revelará como um impulso para o sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital.” (BACHELARD, 1990, p. 4). Nesse sentido, Cecília Meireles propiciou aos seus leitores diversos convites à *viagem* por meio de suas poesias e contos. Em sua passagem pela terra não ficou devendo nenhum convite à *viagem*.

No poema *Ou isto ou aquilo*, Cecília Meireles convida seus leitores à viajar – imaginando, brincando, mediante a estética da imaginação e do brincar. Imaginação e brincar são conceitos imbricados esteticamente nas formas, nas cores, na subjetividade, nos jogos, nos animais, nas flores, nas cantigas, nos elementos da natureza.

⁶⁸ *Ou isto ou aquilo* é também o título do livro.

Todos esses elementos propiciam os devaneios próprios do que Bachelard (1990) conceituou de *Movimento da imaginação*.

O poema *Ou isto ou aquilo* à primeira vista pode colocar o leitor adulto diante de um dilema colossal, a problemática de fazer escolhas, que é introduzida na vida das pessoas desde criança, no cotidiano infantil. Porém, fazer escolhas não é algo tão obvio assim, pois não importa qual seja a decisão, sempre é necessário fazer opção, por isto ou aquilo, ou até mesmo o processo de nada escolher, já é uma escolha. Até porque, fazer escolha não é simplesmente fazer oposição, exclusão, anulação. Vale ressaltar que existe situações em que a pessoa não tem escolha, refiro-me a uma grande parte da sociedade que se encontra em situação de vulnerabilidade econômica ou socialmente falando. Infelizmente existe adultos e crianças que têm suas vidas “sequestradas” nos bolsões de misérias espalhados pelo mundo.

A ESTÉTICA DA IMAGINAÇÃO NA POESIA CECILIANA

Em um segundo momento, percebemos no poema *Ou Isto ou Aquilo*, a presença dos quatro elementos da natureza, terra, ar, água e fogo. A dialética presente nos elementos da natureza faz suscitar a imagem da *imaginação da matéria*, no sentido bachelardiano e ceciliano. A filosofia e as ciências antigas, precedida pela alquimia sustentavam suas teorias de que a base de “todas” as coisas (tudo se formava a partir dos elementos naturais) estava na imaginação dos quatro elementos da materiais (terra, ar, água e fogo) (BACHELARD, 1991).

Essas imagens presentes nos quatro elementos se mostram, em abundância “num mundo de metais e de pedra, de madeira e de gomas”. Na medida que o trabalho com esses elementos são aprimorados ao tê-los sob os olhos, ao tocá-los, eles podem despertar em nós “alegrias musculares” por serem “estáveis e tranquilos”. Dessa maneira, podemos pensar que à ilustração dos quatro elementos nos auxiliam no entendimento de que podemos passar das “*experiências positivas*” para as “*experiências estéticas*” (BACHELARD, 1991, p. 1). Sob essa perspectiva, podemos pensar na estéticas dos elementos da natureza no tocante a imaginação e o brincar.

No dia doze de junho de 1930, Cecília Meireles dedicou à criança, a primeira edição da *Página de Educação*, intitulada “*A imaginação deslumbrada da criança*” com ilustração feita por crianças. Para a jornalista-cronista a criança que ainda não foi corrompida pela “opressão dos preconceitos” deformadores e tiranos presente em alguns adultos, nela “mora uma alma deslumbrada”, uma alma imaginadora, criadora, “enfrentando a vida como um grande espetáculo mágico, e elaborando, diante de cada coisa que contempla, o sonho silencioso das suas primeiras interpretações”. Na crônica está presente a metáfora da natureza, assim como as plantas rompem “as semente para, atravessar o duro solo”, as crianças enfrentam “a vida como um grande espetáculo.” (MEIRELES, 1930, p. 4). Na obra ceciliana esses movimentos da imaginação deslumbrada da criança, se apresentam mediante a apropriação dos sentidos.

Na análise do poeta, crítico literário, brasileiro Darcy Damasceno (1922-1988) Cecília Meireles apreendeu por meio dos sentidos “o conjunto de coisas e seres que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, (...), que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação – de amor, portanto” (DAMASCENO, 1967, p. 22). Ainda, na concepção de Damasceno (1967), Cecília Meireles é “um poeta visual, apuradamente visual”, a ela nada escapa “sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos, num levantamento vigoroso da vida em todas as suas manifestações. O ser orgânico e inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, florestas, (DAMASCENO, 1967, p. 24). O olhar contemplador da poeta Cecília Meireles abarca coisas e seres, elementos da matéria. É conectado com a imaginação. É conectado com a subjetividade, os sentidos, com o mundo da criança. O olhar contemplador ceciliano abarca os aspectos mais triviais da vida infantil, abrangendo o universo encantador em que habitam pessoas, coisas, seres, a natureza.

A natureza na poética ceciliana ganha destaque, seja por retratar “árvores, nuvens, bichos e homens, e **crianças**” seja, porque “no campo (**na natureza**), sobretudo, busca o poeta seus motivos, (...)” (DAMASCENO, 1967, p. 38 **grifos nossos**). A natureza faz parte do movimento da imaginação, da imaginação infantil. Por meio

dela e tudo que ela compõe, crianças e adultos podem expressar seus sentimentos. A criança brincando acolhe o novo, o diferente, como possibilidade de explorar o desconhecido, a natureza.

O filósofo Bachelard (1997) referindo-se ao amor à natureza, na obra *A água e os sonhos* (1997) disse que “começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures **(em outro momento)**. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê” (BACHELARD, 1997, p. 119 **grifos nossos**). Ainda, sobre a temática, natureza, Bachelard cita a psicanalista, escritora francesa Marie Bonaparte (1882-1962) na concepção dela a natureza para o homem adulto é ‘uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito.’ E a simbologia do mar, na análise da psiquiatra “é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos.” (BONAPARTE, APUD, BACHELARD, 1997, p. 119). Bachelard, arremata dizendo: “sentimentalmente a natureza é uma *projeção da mãe*”.

Na concepção de Bachelard (1991, p. 6) no prefácio da obra *A terra e o devaneio da vontade* (III) “(...) a linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia”. Cecília Meireles no poema *Ou Isto ou Aquilo*, apresenta simbolicamente a imagem da natureza nos quatro elementos. Leiamos o poema:

Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!”

Ou guardo dinheiro e não compro doce,
ou compro doce e gasto o dinheiro!

Ou isto ou aquilo: Ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranquilo.

Mas não consegui entender ainda,
qual é melhor: se é isto ou aquilo
(MEIRELES, 2012, p. 63).

Logo na primeira estrofe do poema ceciliano, estão em evidência dois desses elementos da natureza, *chuva e sol*, “ou se tem chuva (**água**) e não se tem sol (**calor**), ou se tem sol e não se tem chuva” (MEIRELES, 2012, p. 63 **grifos nossos**). Para a criança ambos (chuva e sol) são imagens criadoras de aventuras, brincadeiras, imaginação, “a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora.” (BACHELARD, 1991, p. 2). Portanto, compete a imaginação criadora a “função do irreal”, mas nem por isso, deixa de ser útil, pois psicicamente tem a função do real. Como função do irreal é reconhecida pelos psicólogos como valor de solidão, na análise bachelardiana.

O poeta Gaston Bachelard (1997), considerou em suas análises que “para a imaginação material todo líquido é água”. A imaginação material tem por princípio fundamental abrigar em sua raiz as substâncias das imagens primitivas. De forma, visual e dinâmica, “para a imaginação, tudo que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água, diria um filósofo” (BACHELARD, 1997, pp. 121). Portanto, segundo ele “poderíamos dizer que, para a imaginação material, a água, como o leite, é um alimento completo”. A água como feminino/materno acolhe e protege, alimenta e sacia, Ou seja, “a água é um leite quando é cantado com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero” (BACHELARD, 1997, pp. 122-123).

Bachelard, referindo-se ao filósofo, historiador francês Jules Michelet (1798-1874) e sua obra *la mer*, disse que para o filósofo “a água animal” é “o primeiro alimento de todos os seres”, assim como

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

uma mãe nutre seu filho com o leite materno, a água também é “nutritiva”. Assim como uma mãe, a água é também protetora, acolhedora, fornece abrigo, repouso; “a poesia do mar em Michelet é pois um devaneio que vive numa zona profunda. O mar é maternal. A água é um leite prodigioso;” (BACHELARD, 1997, p. 124). E ainda, segundo Bachelard (1997, p. 137) a água “... convida-nos à viagem imaginária”. A água faz o sujeito sonhador adormecer, sentir-se protegido nos braços da mãe natureza.

No Poema *Rola a chuva* (também do livro *Isto ou Aquilo*), Cecília Meireles destaca a presença do elemento água ao fazer referência à chuva que provoca frio, rega a terra, o rio e a rua:

O frio arrepia
a moça arredia

Arre
que arrelia!

Na rua rola a roda...
Arreda!
A rola arrulha na torre

A chuva sussurra
rega a terra
rega o rio
rega a rua

E na rua a roda rola
(MEIRELES, 2012, p. 34).

Na análise bachelardiana “a água que dessedenta (**mata a sede**) do homem sacia a sede da terra, **metaforicamente**” (BACHELARD, 1997, p. 129 **grifos nossos**). O poema fala do som (sussurra) da água, da sensação (arrepia) que a água provoca no corpo e da recepção (rola, rega) da água no solo. Som, sensação e recepção têm sentido de continuidade, de vida, de movimento.

Em 2008, a cantora e compositora brasileira de origem judaica, Fortuna, lançou em parceria com o SESC, o CD, o DVD e o

espetáculo *Na casa da Ruth*⁶⁹, uma das músicas, intitulada “Doze coisinhas à toa que nos fazem felizes” canta sobre as coisas que deixam as crianças felizes. E uma dessas coisas é “andar na chuva que é pra se molha”, chuva e criança são sinônimas de aventura, imaginação. É preciso sensibilidade para enxergar o universo que a criança está submersa. O universo infantil é do encantamento, carregado de espontaneidade que o adulto reprime, anula, bloqueia.

Na terceira estrofe os elementos *ar e terra* perpassam o poema Ou isto ou Aquilo, destacando os devaneios presente na imaginação infantil. Nas palavras de Cecília Meireles.

Quem sobe nos ares (**ar**) não fica no chão (**terra**),
quem fica no chão não sobe nos ares.
É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!
(MEIRELES, 2012, p. 63 **grifos nossos**).

Nessa perspectiva para Bachelard (1990) em *O ar e os sonhos*, o ar representa a rapidez, a velocidade. O ar é “o movimento que cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera palavra, o pensamento” (BACHELARD, 1997, p.233). O ar é movimento permanente, sua ausência é calma, o ar é vida, sua ausência é morte. O ar sempre causa mudança. O ar é respiração, antecipação, ação, anúncio de calma ou tempestade. O ar permite ao ser humano o devaneio da liberdade. Liberdade é o que a criança precisa para criar com autonomia, movimentando-se, sendo criança. Na análise de Michelet em *la mer* “a terra prepara em suas matrizes um alimento tépido e fecundo” (MICHELET, APUD BACHELARD, p. 124).

A terra no sentido bachelardiano representa esteticamente a força – (mole e duro) a *imaginação da resistência*, “a terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como característica uma *resistência*. Os outros elementos podem ser *hostis*, mas não são sempre *hostis*.” (BACHELARD, 1991, p. 08). A terra é elemento tórrido, rochoso que representa a dureza da vida, o trabalho. Contudo, é

⁶⁹ Ruth Rocha é escritora de livros infantis

acolhida e recepcionada pela água – a terra combinada com a água representa o maleável, a massa, a lama – atração para a criança e muitas vezes repulsiva para o adulto.

A estética do elemento terra carrega, assim como a estética dos outros elementos a dualidade da matéria. A água que tem o poder de afogar, gera alimento e sacia a sede. A terra formadora de força, também carrega a leveza. O ar que produz tempestade, traz a brisa. O fogo que provoca dor e sofrimento também é formador de conhecimento. A terra na poética cecilianiana é a experiência da dureza da vida, mas é também propiciadora de aventura, imaginação.

Na quarta estrofe do poema do *Ou Isto ou Aquilo*, entra em cena a imagem do dinheiro que corrompe os homens na sociedade do capital e do consumo. O dinheiro será simbolicamente aqui representado pelo elemento fogo, que assim, como os outros três elementos da natureza carrega consigo a dualidade do “bem” e do “mal”, do contemplativo em busca de suas lembranças e experiências. A ideia de acumulação chega bem cedo ao universo infantil, quando algumas crianças ganham um cofrinho para guardar moedas. Leiamos o que versa a quinta estrofe do poema:

Ou guardo dinheiro (**capital**) e não compro doce,
ou compro doce (**consumo**) e não gosto o dinheiro!
Ou isto ou aquilo: Ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!?”.
(MEIRELES, 2012, p. 63 **grifos nossos**).

Pelo menos num primeiro momento da fase infantil a relação da criança com o dinheiro e com o consumismo se dá em outro patamar. Nesse momento inicial a moeda corrente ou dinheiro não tem o valor associado pelo capitalismo financeiro, como bem salienta o filósofo, economista Karl Max (1818-1883) no livro I de *O Capital*, em que o dinheiro passa a ser idolatrado e fetichizado por meio da mercadoria.

A criança só vai entender, num segundo momento, que cada objeto a ele é dada certa precificação na medida em que ela vai sendo inserida na cultura moderna mediante as relações sociais. Segundo Meireles (2001) a criança apreende e enxerga o mundo com lupa sobre

os olhos, então se deslumbra, encanta e se espanta tudo é verdadeiramente deslumbrante. Ou quase tudo é deslumbrante, assim como o fogo.

Para Bachelard em *A psicanálise do fogo* (2008) “o fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo”. Na sociedade capitalista o dinheiro não explica tudo, mas pode tudo. O dinheiro ao seu modo “pode comprar tudo”, tudo se compra, tudo se tem (se você tem dinheiro) essa é a premissa da sociedade do capital. Na análise bachelardiana a mudança lenta “se explica pela vida”, enquanto que a mudança veloz “se explica pelo fogo”. O fogo por ser “ultravivo” “íntimo” e “universal”, “vive em nosso coração”, “vive no céu.” (BACHELARD, 2008, p. 11).

A ESTÉTICA DO BRINCAR NA POESIA CECILIANA

O fogo é elemento opositor da água, mas juntos compõem poesia. Nesse sentido, Cecília Meireles apresenta poeticamente e esteticamente a imagem do brincar e estudar. No ato de brincar e estudar está imbricado a imaginação criadora; a imagem da alegria, da satisfação, do aprendizado. Contudo no ato de estudar, nem sempre existir encantamento. Têm pais e educadores que produzem na criança a aversão aos estudos quando impõem que para fazer isto (estudar) é inevitavelmente necessário abdicar daquilo (brincar). Nas duas últimas estrofes do poema, brincando com as palavras Cecília Meireles disse:

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranquilo.
Mas não consegui entender ainda,
qual é melhor: se é isto ou aquilo.
(MEIRELES 2012, p. 63).

Na concepção de Cecília Meireles o brincar da criança inverte a lógica do adulto. Na crônica “A criança e os brinquedos”

(MEIRELES, 2001, v.5, p. 15) descreve que o sentido do brincar para a criança é diferente para o adulto. A criança quando brinca usa a imaginação criadora. Nesse sentido a imaginação criadora funciona como guia, mestre, mentora, enfim, dispensa direcionamento ou manual de instrução.

Na concepção do psiquiatra e escritor Celso Gutfreind (2014, p. 134) “brincar engendra subjetividade” e essa condição (subjetividade) para ele, não é um estado pacífico e muito menos tranquilo, é subversivo, “há tanta resistência em relação ao brincar e tanta patrulha a favor da seriedade”. Ainda, na análise de Gutfreind, brincar não só engendra subjetividade, como também é um ato de “revolução, autonomia, questionamento, liberdade, dor, tudo o que deve proporcionar os tratamentos, igualmente subversivos”. Ou seja, brincar é coisa séria.

O médico, neurologista e psiquiatra Sigmund Freud (1856-1939) na celebre obra *Além do princípio do prazer* (1920) descreve “o primeiro jogo de invenção própria de um menino de um ano e meio” (FREUD, 1920, p. 127”. Sempre que a mãe do menino se ausentava, ele brincava de jogar um carretel de madeira com um cordão. Quando o carretel desaparecia (ao ser jogado) o menino balbuciava “*fort*” (foi embora) e quando o carretel reaparecia (ao ser puxado) ela balbuciava “*da*” (está aqui). Essa brincadeira com o carretel, foi interpretado por Freud como “a grande conquista cultural do menino à renúncia instintual (**renúncia à satisfação instintual**) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar” (FREUD, 1920, p. 127 **grifos do autor**).

Na análise de Freud, no ato de brincar o menino engendra a repetição, expressa a compulsão, expressa sua subjetividade, seus sentimentos. E, de forma inconsciente expressava sua ansiedade, sua frustração. O menino compensava sua frustração pela ausência da mãe, no dizer freudiano no “desaparecimento e reaparecimento” do carretel. Mas, sem sombra de dúvidas o prazer estava no reaparecimento, que simbolicamente representava que, assim como o carretel (que aparece e desaparece) a mãe também haveria de reaparecer.

O filósofo, ensaísta alemão Walter Benjamin (1892-1940) em *Reflexão sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002) refletiu sobre esses temas no aspecto filosófico e antropológico. E, assim, como Cecília Meireles, o filósofo refletiu a relação da criança com o adulto – adulto criança, os aspectos históricos-sociais em que elas estão inseridas. Na análise dos autores a criança quando brincar precisa do olhar atento do adulto, porque quando ela brinca ela comunica seus sentimentos de maneira inconsciente ao adulto.

Na reflexão benjaminiana o ato de brincar é um direito inalienável da criança. Brincando a criança desenvolve os aspectos psíquicos “não há dúvida que o brincar significa libertação” (BENJAMIN, 2002, p. 85). A criança quando brinca liberta sua imaginação, por isso transforma, cria, inventa coisas e objetos, “..., ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança” (BENJAMIM, 1994, p. 246). A relação do brincar para a criança diverge do olhar do adulto, por isso é importante respeitar os interesses inerentes ao universo infantil.

No cenário após a primeira guerra mundial, Walter Benjamim sinalizou que as crianças, estavam em suas palavras “rodeadas por um mundo de gigantes”, nesse mundo “as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio;” usam da imaginação como refúgio pra brincar, para libertar-se do sofrimento, dos horrores imposto pela guerra. Enquanto, que o adulto, sem perspectiva, procura na “reprodução miniaturizada.” (BENJAMIN, 2002, p. 85), o auxílio para libertar-se dos horrores reais e eminentes da guerra.

Na ideia do brincar para o adulto, está imbricada implicitamente a ideia do brinquedo. Nesse sentido, a reflexão benjaminiana foi que “a banalização de uma existência insuportável contribuiu consideravelmente para o crescente interesse que jogos e livros infantis passaram a despertar após o final da guerra.” (BENJAMIN, 2002, p. 85), Principalmente na sociedade capitalista. O brincar para a indústria do brinquedo objetiva captar os pais (ou responsáveis), as criança para o consumo.

Na crônica “*A arte de brincar*” Cecília Meireles fez a crítica à sociedade moderna, à mudança de hábito da cultura do brincar as brincadeiras mais simples, para ela “as crianças já não sabem brincar”

(como antigamente) as brincadeiras coletivas que não precisam de brinquedos industrializados. Ou estão esquecendo de brincar com “[...]. Os brinquedos simples, primitivos e eternos, fáceis de obter e conservar (bola de gude, peteca, pipa, etc.)” (MEIRELES, 2001, v.5, p. 369 **grifos nossos**).

Segundo a poeta os brinquedos simples são de acesso até mesmo das crianças mais empobrecidas. Apesar de singelos, não impedem a criança de desenvolver seu aspecto subjetivo e lúdico. As crianças modernas estão esquecendo o brincar infantil que acolhe “bonecos de trapos, carrinhos feitos com latas, casas de caixas de papelão, arrançados com panos velhos, bandeiras de papel, pedras, colares de botão, anéis de fio de linha, e outras coisas desse gênero”. (MEIRELES, v.5, 2001, p. 16).

A criança quando brinca pode construir seu próprio brinquedo ou não, pois é por meio da imaginação que um pedaço de madeira ganha vida e se transforma em um belo alazão, um lençol envolto no pequeno corpo ganha *status* de vestimenta real, a sacola do supermercado toma o lugar do papel de seda e ganha forma de pipa (rabiola), os rabiscos sobre a folha de papel tornam-se uma carta de amor que entregará para a mãe ao chegar da escola. Para Cecília Meireles “... as belas invenções das crianças são a realização da sua própria vida interior, a prática de si mesma... É por isso que o brinquedo mais útil é aquele que a criança cria, ela mesma, que procura realizar com o material de que dispõe” (MEIRELES, 2001, p. 17). A criança faz das pedras, da madeira, seus objetos de brincadeiras.

Walter Benjamin como exímio colecionador de coisas e objetos, em *Rua de mão única* (1987) falou de sua coleção do tempo de criança, “cada pedra que eu achava, cada flor colhida, cada borboleta capturada, já era para mim começo de uma coleção, e tudo o que, em geral, eu possuía, formava para mim uma única coleção” (BENJAMIN, 1987b, p. 124). Outros objetos que faziam parte da coleção do menino Walter Benjamin, eram resíduos de construção, de jardinagem “castanhas espinhentas – estrelas da manhã de folhas de estanho – um tesouro de prata de cubinhos de construção – ataúdes –, de cactos – totens –, e de moedas de cobre- escudos” (BENJAMIN,

1987, p. 124); tudo isso que seria aniquilado na “arrumação” dos adultos.

Na percepção de Walter Benjamin os resíduos de construção, de jardinagem, precisava tão somente do olhar construtor, transformador, da criança. É importante deixar a criança criar livremente, por si mesma, por meio do seu próprio entendimento. Contudo, é importante ressaltar, que é importante a presença e o olhar do adulto para a criança e da criança para o adulto, quando ela brinca, ou estuda. Walter Benjamin, assim como o psicanalista Freud sugere que é preciso haver interação, observação dos adultos com as crianças quando elas brincam. Os brinquedo e as brincadeiras das crianças “são um diálogo mudo, baseado em sinais entre a criança e o povo.” (BENJAMIN, 2002, p. 94). Mesmo no silêncio as crianças comunicam seus sentimentos, aprendem os hábitos.

A repetição e o retorno revelam a compulsão da criança em repetir as brincadeiras e hábitos, muitas vezes. Acerca desse assunto, Walter Benjamin disse: “e não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um ‘além do princípio do prazer’ nessa compulsão”, o filósofo referia-se a ao menino de um ano e meio observado pelo psicanalista, quando ela brincava. Sua descoberta foi, que a base do brincar é a repetição. Na reflexão benjaminiana “e, de fato, toda é qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial.” (BENJAMIN, 2002, p. 94).

Bachelard (2009) em sua crítica à objetividade presente na educação moderna, disse o quanto é importante que os pais, assim como os educadores estejam atentos à criança e sua infância. E mesmo quando, ela “atinge a ‘idade da razão’”, assim que perde seu direito absoluto de imaginar o mundo, a mãe tem o dever, como fazem os educadores, de ensiná-la a ser objetiva” (BACHELARD, 2009, v. 1, p. 101). Pois, ela passou da subjetividade infantil para objetividade que engloba o universo adulto, e quando isso acontece a criança pode esquecer de devanear. Contudo, existe um núcleo de infância, móvel, mas constantemente viva em cada alma humana. Essa é a tese bachelardiana no livro *A poética do devaneio* (2009).

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Na música “Doze coisas que fazem a criança feliz”, um dos versos diz “acabar a lição pra ir brincar”. Poderíamos pensar que o desejo da criança é pôr fim a uma ação desprazerosa para partir para a que realmente causa felicidade, prazer. Na letra da música de Fortuna, quase todos os verbos são de movimento, com exceção do verbo “acabar”, já que tem a finalidade de pôr fim às coisas. Leiamos a letra da música.

Doze coisinhas à toa
Que nos fazem felizes (bis)

Andar de skate num lugar lisinho
Tomar sorvete o de palitinho

Passar a mão de leve no gatinho
Andar na chuva que é pra se molhar

Passar cola na mão e descascar
Acabar a lição pra ir brincar

Doze coisinhas à toa
Que nos fazem felizes (bis)

Jogar estalo no chão pra estalar
Ver a cor azul da pena do pavão.

Ver na TV seu time campeão.
Ver gelatina tremendo no prato.

Nadar de pressa usando pé de pato.
Mostra a língua pra tirar retrato (CD na casa da Ruth).

Brincar faz parte do universo da criança, e isso é um direito delas, é uma ação natural. Concluimos, portanto, que a linguagem poética cecilianiana simboliza o respeito dela pela vida orgânica e inorgânica. Sua linguagem poética tem a capacidade de significar, por meio do código e símbolos as imagens do mundo sensível/visível/invisível. A linguagem poética é uma outra maneira

de olhar, comunicar, conferir sentido à natureza e seus elementos, à criança e seu mundo. Entendemos que existe no mundo, diferentes formas de falar, de compreender, de analisar o próprio mundo, a vida, a existência, na medida que dão sentido e suporte ao mundo que vivemos. A poesia é uma dessas formas de se comunicar com a existência humana. Foi com a linguagem poética que Cecília Meireles se comunicou com seres orgânicos e inorgânicos.

REFERÊNCIA

BACHELARD, G. **A Poética do Devaneio** (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____ **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____ **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____ **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**: São Paulo. Editora 34, 2002.

_____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (tópico: História cultural do brinquedo).

_____ **Rua de Mão Única**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. – 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas. v. II.).

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles**: o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. São Paulo: Schwarcz LTDA, 1920.

GUTFREIND, Celso. **A infância através do espelho**: a criança no adulto, a literatura na psicanálise. Porto Alegre: Artmed. 2014.

MEIRELES, Ou Isto ou Aquilo. Organização Walmir Ayala; ilustração Odilon Moraes. – 7^a.ed. – São Paulo: Global, 2012.

_____ **Crônicas de Educação (vol. I)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

_____ **Crônicas de Educação (vol. IV)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

_____ Comentário “**A imaginação deslumbrada da criança**”. Página de Educação: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 12 jun. 1930, p. 4.

CAPÍTULO XII

*The ballerina: análise da tradução do poema “A bailarina” de Cecília Meireles*⁷⁰

Marcia Goretti Pereira de Carvalho (UFPA)⁷¹

Os estudos da tradução têm se desenvolvido no Brasil devido à contribuição de vários teóricos com análise e crítica, principalmente, de traduções de textos literários. A fidelidade absoluta do texto literário traduzido ao texto original, segundo os teóricos pesquisados, é impossível, ou quase. Deve-se manter, especialmente, as características principais do texto original para que os efeitos estilísticos, sonoros e o sentido global do poema se reproduzam na sua tradução. O leitor do texto traduzido deve ter as impressões e as sensações semelhantes às do leitor do poema original.

O objetivo desse artigo é analisar as estratégias de tradução do poema “A bailarina” de Cecília Meireles feita por Sarah Kersley e Telma Abud e apresentada na dissertação de Telma Abud (2012). Essa escolha foi por uma questão pessoal dos meus tempos de criança e pelo lirismo e pelo encantamento de Cecília Meireles no livro “Ou isto ou aquilo”. Dentre os trabalhos acadêmicos sobre a tradução poética, destaco as análises e os comentários, sob à luz da teoria da tradução poética, apresentados nos trabalhos de Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeiras, Haroldo Campos, Walter Costa, dentre outros.

Esse artigo se estrutura em três seções. Na primeira seção, discute-se a teoria da tradução e, em especial, da tradução poética. Na segunda seção, tem-se um relato sobre a vida e obra de Cecília Meireles e sua poesia infantil. Na terceira e última seção, analisa-se o

⁷⁰ O texto foi apresentado e publicado inicialmente no E-book dos Anais do V CIELLA, ano 2016 em coautoria com o Prof. Dr. Walter costa (UFSC/UFC), v. 2, Estudos Literários. p. 163-176. Esse artigo apresenta, entretanto, algumas modificações em relação à sua publicação original nos Anais do V CIELLA em 2016.

⁷¹ Professora Adjunta IV da Faculdade de Letras (ILC) da Universidade Federal do Pará. E-mail para contato: marciagoretticarvalho@gmail.com.

poema “A bailarina” e a tradução feita por Sarah Kersley e Telma Abud para o inglês (ABUD, 2012).

TRADUÇÃO POÉTICA

A questão da (in)traduzibilidade da poesia levanta algumas discussões entre os tradutores de poesia e os teóricos da tradução poética, e, nesse artigo, discutir-se-ão as opiniões e argumentos de Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeiras, Haroldo de Campos e Walter Costa. Esses autores, de um modo geral, defendem a ideia de que a fidelidade absoluta do texto traduzido ao texto original é impossível. Em relação à poesia, o tradutor deve observar e manter as características relevantes e os efeitos poéticos presentes no texto original, relacionados à materialidade do signo (som, acento, métrica), ao jogo de palavras, às agramaticalidades e a outros recursos estéticos que aparecem no poema da língua de partida. A função poética deve ser recriada no poema da língua de chegada e deve-se observar um certo grau de semelhança (equivalência) entre esses textos.

Paulo Henriques Britto (2011a) ressalta o grau de semelhança entre um texto A, em um idioma α , e sua tradução no texto B, em um idioma β . Esse estudioso da tradução (2001) também desenvolveu um método de avaliação para estabelecer uma “relação de analogia” e de “correspondência” entre o original e a tradução a partir de critérios semântico, sintático, fonético, rítmico. A tradução de um texto poético, conforme Britto (2011b), será boa se apresentar alguma correspondência com o poema original como as rimas, as aliteraões, a melodia, o ritmo, a métrica, o sentido, “ou tudo junto”.

O tradutor deve usar recursos existentes na língua e na cultura de chegada para manter elementos significativos do poema na língua e na cultura de partida e recriar, pelo menos, os efeitos do sentido e da forma desse poema na tradução (BRITTO, 2002, apud ABUD, 2012). Entretanto, o tradutor pode ter um pouco de seu estilo no texto traduzido e, para Britto (2004 apud ABUD, 2012), isso é positivo, entretanto não pode ser feito de uma forma muito ostensiva no texto traduzido.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Na pesquisa sobre tradução de poesia [...], tenho adotado como roteiro básico para a tradução de um poema as seguintes etapas:

i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;

[...]

iii. recriar as características tidas como as mais significativas [...]. (BRITTO, 2006 *apud* BRITTO, 2010, p. 01).

Britto (2012) rejeita a ideia de que para traduzir seja necessário apenas saber os nomes equivalentes das coisas no outro idioma. Britto (2012, p. 18-19) afirma que “traduzir [...] nada tem de mecânico: é um trabalho criativo”. O leitor do texto traduzido deve ler essa tradução como se estivesse lendo o original cuja língua não domina. Nas palavras de Britto (2012, p. 153), “o mundo está cheio de leitores interessados em obras escritas em idiomas que eles desconhecem”.

Nos estudos de Britto, salienta-se que nenhuma obra é totalmente igual ao original, por isso a existência de mais de uma tradução não-idêntica de um mesmo poema. Britto (2012) aconselha os tradutores a aprenderem a conviver com o imperfeito e o incompleto e, tratando-se de poesia, deve-se considerar que o som pode ser mais importante que o sentido assim como o número de sílabas, seus acentos, a aparência do texto e outros elementos que produzam um efeito estético no texto poético. Outro importante teórico da tradução poética, Mário Laranjeira (2012), argumenta que a tradução de um poema deve fazer com que o mesmo seja acolhido como tal na língua-cultura de chegada. Então, deve-se levar em conta a natureza do texto poético em que o significante prevalece sobre o significado com possibilidade de múltiplas leituras plausíveis de um mesmo poema. Seria a marca do texto poético.

[...] a materialidade do signo prevalece sobre o conceito: o “fonema” recupera o seu valor de “som”, a escrita assume com frequência aspectos icônicos, [...]. A leitura linear é substituída pela leitura retroativa e tabular. [...] É esse novo modo de produção do sentido que acontece no interior do texto [...]. Como se vê, estamos diante de um modo bem

diferente de significar, que é a marca do texto poético, [...].
(LARANJEIRA, 2012, p. 30).

O tradutor do poema, segundo Laranjeira (2012), deve passar para o texto de chegada as marcas textuais da significância específica do texto de partida. Para isso, ele deve “traduzir as agramaticalidades” como mudanças na linearidade sintática, casos extremos de contrassenso e as recorrências lexicais, semânticas, sintáticas e fônicas que se opõem às regras. Outro ponto importante destacado por Laranjeira (2012) é o signo duplo que, em poesia, constitui um “jogo de palavras” ou um “trocadilho”, sendo difícil a tradução, ou mesmo impossível, porque cada língua, provavelmente, apresenta significantes diferentes para cada um dos significados do signo duplo.

Laranjeira (2012) argumenta que o poema traduzido será homogêneo ao original e nisso se baseia sua identidade poética, mas não uma identidade absoluta. O tradutor deve respeitar o aspecto formal do poema original e traduzir, por exemplo, um soneto por outro soneto. Esse autor (2003 apud ABUD, 2012) ressalta que o tradutor de poemas está no mesmo nível do poeta pela sensibilidade ao traduzir poesias “fazendo” algo parecido ao que o poeta do texto original “quis fazer”.

Haroldo de Campos (2008) observa que o poema pode surgir da criatividade do artista, mas a tradução de um poema deverá nascer, primordialmente, do “texto de partida” ou “matriz”. Para se recriar um poema em outra língua, de acordo com Campos (2008), deve-se antes passar pelo reconhecimento da função poética no original e pela reconstituição do caminho que levou àquela função poética, para então reinscrever aquele “mesmo” caminho que levará ao poema transcrito (na tradução) com as características principais do poema original.

Campos (2008) também advoga que o conteúdo não deve ser a meta do poeta-tradutor. Ele julga que o desejo de uma boa tradução poética é recusar-se a servir submissamente a um conteúdo. Para Campos (1976, p. 24), a tradução de textos literários será sempre recriação, ao mesmo tempo autônoma e recíproca entre o texto original e o texto traduzido, “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade

mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...] aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético)”.

Costa (1992 apud ABUD, 2012) analisa a relação de dependência entre o texto traduzido e o texto original. Para que seja reconhecido como uma tradução, segundo Costa (2005), o texto traduzido deve ter um alto grau de semelhança (equivalência) com o texto original e esse grau está relacionado à dependência entre os textos em questão por características relevantes. Costa (2005) afirma que o tradutor é um escritor especial que cria seu texto a partir de outro e sofre vários tipos de restrições impostas pela organização do texto original escrito em outro idioma. Para Costa (2005), nos textos poéticos, se o sequenciamento é profundamente alterado em um texto traduzido, ele não é reconhecido como “o mesmo texto” do original. Como o tradutor necessariamente trabalha numa sequência, “ele naturalmente traduz oração por oração, grupo por grupo e, às vezes, até mesmo palavra por palavra” (COSTA, 2005, p. 38). Grande parte dos tradutores se concentra mais nas menores unidades do discurso e não se preocupam em identificar o bloco ideacional do texto inteiro antes de traduzi-lo. De acordo com esse autor, a partir do conjunto de significados de um texto (o original), produz-se outro texto (o traduzido) com um novo conjunto de significados e esse processo é importante no caso de textos poéticos.

BREVES COMENTÁRIOS SOBRE CECÍLIA MEIRELES⁷²

Uma das grandes poetisas do modernismo, Cecília Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1901 e cedo conheceu a efemeridade da vida com a morte de seus pais. Cecília demonstrou, muito jovem, o seu amor pelo universo infantil. Além de ser professora, escreveu várias obras da literatura brasileira, trabalhou em favor da leitura com

⁷² Sobre a vida e obra de Cecília Meireles, entre outros trabalhos, ver ROCHA, Alessandra Almeida da. Análise estilística de alguns poemas de Cecília Meireles (I). **Revista do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos** (CiFEFL): Rio de Janeiro, s/d. Disponível em <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/6\(16\)14-25.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/6(16)14-25.html)>. Acesso em 26 mar. 2016.

a criação de bibliotecas e lutou por uma educação de qualidade no Brasil.

A curiosidade pela novidade e pelo mundo das crianças, Cecília Meireles deixou explícita em suas obras infantis, resgatando o cotidiano das crianças e suas brincadeiras. Além da literatura infantil, Cecília Meireles escreveu inúmeros outros poemas e publicou em revistas, em jornais e na rádio. Nesses trabalhos literários, destacam-se temas ligados a fatos históricos, a lugares pelos quais Cecília viajou, à solidão, à passagem da vida, ao misticismo e a um isolamento do mundo na primeira fase de sua produção poética. Cecília viajou muito pela América Hispânica e Europa. Morreu em 1964. Pela sua obra literária premiada, traduzida e reconhecida, Cecília é lida e admirada por muitos até hoje.

A POESIA INFANTIL DE CECÍLIA MEIRELES

Cecília, segundo Abud (2012), dialoga com as crianças de maneira inteligente e divertida. Ela fala de “criança para criança”. O livro “Ou isto ou aquilo” introduz novas sonoridades e formas diferentes de poemas infantis. Cecília (1984, p. 32) dizia que era preciso deixar “sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição”. Ela consegue essa genialidade nesse livro de poesias. Perrotti (1986 apud KIKUTI, 2009) menciona o caráter utilitário da obra de Cecília Meireles. Segundo esse autor, ela educa e transmite valores, além de encantar. Ela estava certa de que os livros resistem ao tempo quando agradam os leitores, pequenos e grandes. Com certeza, esse livro, com 56 poemas dedicados ao público infantil, ainda fascina os pequenos e, por que não, os grandes leitores do início ao fim.

Seus poemas, de acordo com Yunes (1976), são dedicados ao público infantil. Eles são simples, com palavras curtas, com vocábulos incomuns e com expressões familiares à infância, com o uso de adjetivos, de diminutivos e de refrãos, marcados pelas aliterações, pelas rimas, por um certo ‘brincar’ com os sons. Esses poemas também retratam muito a vida pessoal da autora, suas memórias de infância e a de suas filhas e netos assim como o contato que teve,

desde muito jovem, com as crianças. Dentre esses poemas, podemos destacar os do livro “Ou isto ou aquilo”: “O menino azul”, “O cavalinho branco”, “A lua de Raul”, “A avó do menino”, “Colar de Carolina”, “A bailarina”, e outros.

O POEMA “A BAILARINA” E SUA TRADUÇÃO “*THE BALLERINA*”

A qualidade dos poemas no livro “Ou isto ou aquilo”, possivelmente, justificou a tradução, por Telma Abud e Sarah Kersley (2012), para o inglês, de alguns poemas desse livro. Abud (2012) procurou identificar as características poeticamente significativas dos poemas originais (como a métrica, as rimas, os ritmos, os sons, os sentidos) para tentar recriar essas características nos poemas traduzidos. As observações de Abud sobre a tradução dos poemas encontram ‘eco’ nas assertivas de Britto (2012) de que nenhuma obra é totalmente igual ao original e que o tradutor deve escolher os elementos mais característicos do texto poético de partida e não buscar por uma fidelidade absoluta. Telma Abud e Sarah Kersley procuraram fazer um trabalho criativo e um pouco do estilo da tradutora que se apresenta na tradução do poema “A Bailarina”, mas não de forma ostensiva conforme as análises de Britto (2004 apud ABUD, 2012; 2012).

Abud (2012) enfatiza que o poema traduzido pode apresentar maior regularidade de ritmo que o poema original já que o inglês é estruturalmente mais “enxuto” que o português a começar pelo tamanho das palavras. Em relação à métrica, Telma e Sarah utilizaram uma métrica um pouco diferente nas suas traduções em relação aos originais e, para preservar o ‘efeito sonoro’ do poema original, certas escolhas lexicais foram feitas pelas tradutoras diferentes da equivalência absoluta entre as palavras nas duas línguas. Com a imaginação e com os recursos da língua de chegada, as tradutoras procuraram recuperar, nos poemas traduzidos, os traços marcantes da poesia de Cecília Meireles.

No poema “A bailarina”, inspirado na neta da poeta, Fernanda Correia Dias, evidencia-se, como um dos efeitos estéticos, a

musicalidade com rimas emparelhadas e com ritmo. O refrão, na primeira e na sétima estrofes, mostra que a menina quer ser bailarina. Em linhas gerais, o poema é a descrição de uma garotinha que deseja ser, ou já é, uma bailarina. Nos quatro primeiros dísticos, temos as seis notas musicais que a menina ainda não conhece e as qualidades da pequena bailarina: ela sabe ficar na ponta do pé; sabe inclinar o corpo para lá e para cá; fecha os olhos e sorri; e, finalmente, roda, roda, não fica tonta e não sai do lugar. No sexto e último dístico, a menina esquece todas as danças e vai dormir como as outras crianças.

Cecília envolve seu público-leitor no poema “A bailarina”, de forma afetuosa, com a pureza, a beleza e a singeleza da dança de uma criança. Essa imagem se projeta em nossa mente ao ler o poema. O poema traduzido “The ballerina” apresenta uma correspondência aproximada de algumas características do texto original como a musicalidade, a rima, as aliterações, o sentido, e algumas diferenças na métrica e no ritmo devido à semântica, à morfossintaxe, e à fonética do inglês. Sarah manteve o aspecto formal do poema original, de acordo com o ponto de vista de Laranjeira (2012) com dois tercetos como refrão e seis dísticos distribuídos no poema.

Nesse artigo, não serão analisadas, pormenorizadamente, todas as estratégias de tradução do poema “A bailarina” realizadas por Sarah Kersley. Serão analisadas, especialmente, as escolhas lexicais e os sentidos e, de forma geral, a métrica, a rima e o ritmo dos versos no poema original e no poema traduzido.

A bailarina	The ballerina
Esta menina tão pequenina quer ser bailarina.	This little miss no bigger than this thinks ballet is bliss.
Não conhece nem dó nem ré mas sabe ficar na ponta do pé.	She can't tell her Res from her Dos
Não conhece nem mi nem fá mas inclina o corpo para cá e para lá.	but she knows how to stand on her toes.
	She can't tell a Fa from a Sol

<p>Não conhece nem lá nem si, mas fecha os olhos e sorri.</p>	<p>but moves her body to and fro. She can't tell a Lah from a Ti but closes her eyes full of glee.</p>
<p>Roda, roda, roda com os bracinhos no ar e não fica tonta nem sai do lugar.</p>	<p>Her arms stretched high, she twirls and twirls around, never dizzy or losing ground.</p>
<p>Põe no cabelo uma estrela e um véu e diz que caiu do céu.</p>	<p>She covers her head with a veil and a star, telling us all she has come from afar.</p>
<p>Esta menina tão pequenina quer ser bailarina.</p>	<p>This little miss no bigger than this thinks ballet is bliss.</p>
<p>Mas depois esquece todas as danças, e também quer dormir como as outras crianças</p>	<p>But then all the moves disappear from her head and just like the other kids, she wants her bed.</p>

O poema é composto de oito estrofes: seis dísticos e dois tercetos. Ele começa com um terceto de versos curtos (quatro e cinco sílabas), rimando as três últimas letras de cada verso ‘ina’ (menInA / pequenInA / bailarInA). Segundo Abud (2012), o ‘A’ sugere o alongamento nas barras e a vogal tônica ‘I’ sugere o corpo alongado da menina-bailarina na ponta dos pés. Entretanto não é qualquer menina, é “Esta menina” (*This little miss*) que se projeta na nossa imaginação. Neste terceto, observa-se a mesma regularidade métrica e rítmica no poema original e no traduzido. Esse terceto se repete na sétima estrofe, constituindo-se em um refrão do poema.

No título em inglês⁷³, verifica-se que “The ballerina” se assemelha ao item lexical ‘A bailarina’, no português. Sarah escolheu

⁷³ Para o vocabulário em inglês, ver LONGMAN ENGLISH DICTIONARY ONLINE. Disponível em <http://www.ldoceonline.com>. Acesso em 04 jun. 2016.

a palavra ‘miss’ (senhorita) em vez de ‘girl’ (menina) por uma questão de rima e para manter, como no poema original, a vogal tônica /i/ em algumas palavras nessa estrofe (lIttle / mIss / bIgger/ thIs / thInks / blIss) assim como o uso de diminutivo (*little miss* / pequenina). No segundo verso, ‘tão pequenina’ é traduzida, em uma estrutura comparativa, em ‘no bigger than this’. Essa escolha preserva sentido e, mais uma vez, a vogal tônica ‘i’ em ‘bigger’ e em ‘this’. No verso ‘quer ser bailarina’ (‘wants to be a ballerina’, literalmente), Sarah traduziu para ‘thinks ballet is bliss.’ (a menina acha que o balé é um ‘êxtase’ [bliss]) para preservar a rima (*miss / this / bliss*) e o ‘i’ tônico nas palavras que rimam na primeira estrofe como no poema em português.

Nos três primeiros dísticos, há maior regularidade métrica no poema em inglês do que no poema original, mas a diferença na métrica entre os dois poemas é pequena. No poema em inglês, nesses dísticos, predominam os versos octossílabos. A adversativa ‘mas / *but* (em inglês)’ nesses dísticos marca o contraste entre o que a menina não sabe (as notas musicais) e o que ela sabe (ficar na ponta do pé, inclinar o corpo para cá e para lá, fechar os olhos e sorrir). O paralelismo sintático “Não conhece nem [...] nem [...]”, nesses dísticos, marca o desconhecimento, por parte da pequena bailarina, das notas musicais (dó, ré, mi, fá, lá, si) que unem a música ao balé. Destacam-se ainda a assonância nas rimas (ré/pé, fá/cá, si/sorri) e a aliteração do som nasal /n/ no primeiro verso de cada um dos três dísticos.

No poema em inglês, nos três primeiros dísticos, as escolhas lexicais e a ordem sintática são um pouco diferentes do poema em português. A tradutora mudou a ordem das notas musicais para rimar os versos em cada dístico (Dos / *toes*, Sol / *fro*, Ti / *glee*) e substituiu ‘mi’ por ‘Sol’ e o verbo ‘conhecer’ (*to know*) por ‘tell’ (dizer, falar) e não usou as partículas negativas (*neither [...] nor [...]*). Na tradução, nos primeiros versos dos dísticos, não há a aliteração da nasal como em português e aparece o pronome sujeito ‘she’, de acordo com a sintaxe do inglês enquanto que, em português, o sujeito está oculto. No segundo verso desse dístico, há uma correspondência quase absoluta entre os versos originais e os versos traduzidos, com uma pequena observação, no terceiro dístico, na tradução de ‘sorri’ (*smile*) por ‘full

of glee’ (cheio de alegria) para rimar (Ti / *glee*). Essa escolha mantém o sentido do verso em português.

No quarto dístico, tem-se a repetição em “Roda, roda, roda” com a aliteração da consoante ‘r’, (a menina dá vários rodopios com os bracinhos no ar) e a presença da rima (ar / lugar), comum em todas as estrofes nesse poema. Cecília Meireles gostava de aliterações nas suas poesias infantis pelo efeito poético da mesma. Sarah utilizou, nesse dístico, a repetição da consoante ‘r’ retroflexa do inglês em várias posições (*Her / arms / stretched / twirls / around / never / or / ground*). O valor relativo da aliteração como operador poético dentro do verso se manteve nesse caso.⁷⁴

No quarto e no quinto dísticos, no poema traduzido e no poema original, predominam os versos mais longos e a irregularidade métrica nos versos desses dísticos. As tradutoras, devido à estrutura sintática do inglês, traduziram o primeiro verso do quarto dístico com o sujeito explícito (*she*), com o pronome possessivo (*her*) e sem o diminutivo correspondente a ‘bracinhos’, no inglês (*little arms*), “Her arms stretched high, she twirls and twirls around”, diferente do verso em português “Roda, roda, roda com os bracinhos no ar”, sem sujeito explícito e sem pronome possessivo. Esse verso parece mais gracioso na poesia de Cecília. Em relação ao sentido, há uma equivalência entre esses dois versos: “Her arms stretched high, she twirls and twirls around”, em uma tradução literal, “Seus braços se alongam no alto [bracinhos no ar], ela roda, roda em volta”. O segundo verso desse quarto dístico “never dizzy [nunca tonta] or losing ground.[ou perde o chão]” equivale ao verso ‘não fica tonta e nem sai do lugar’.

No primeiro verso do quinto dístico, no poema traduzido, a sequência ‘estrela e véu’ foi modificada por causa da rima, sem prejudicar o sentido do verso: “She covers her head with a veil and a star” (“Ela cobre sua cabeça com um véu e uma estrela”). No segundo verso, por conta da rima (*star / afar*), a palavra ‘sky’ (‘céu’) não foi escolhida (“e diz que caiu do céu”). Em vez disso, a tradutora optou

⁷⁴ Sobre aliteração, ver KANEKO, Michiko. Alliteration in Sign Language Poetry. In: ROPER, Jonathan. **Alliteration in Culture**. University of Tartu, Estônia, 2011. p. 232 e PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. v. 22, São Paulo: Editora Ática, 2008. Série Temas. p. 39.

por “she has come from afar” (“ela vem de muito longe”) com ‘uma estrela’ na cabeça, o que, possivelmente, na imaginação de uma criança, significa que “ela caiu do céu”. Cecília confiava na genialidade da intuição das crianças (MEIRELES, 1984). Por fim, no sexto e último dístico, há versos longos (no original e na tradução) e uma pequena irregularidade métrica: “Mas depois esquece todas as danças, / e também quer dormir como as outras crianças”. Cecília utiliza, nesse último dístico, um vocábulo de sequência temporal, ‘depois’, que aparece nas narrativas infantis e a tradução desse vocábulo por ‘then’, muito usado também, em inglês, em estórias infantis. Nesse sexto dístico, temos as seguintes rimas: “danças / crianças” e “*head / bed*”.

Quanto às escolhas lexicais da tradutora no último dístico, o sintagma “todas as danças” foi traduzido por “all the moves”, relacionando a dança aos movimentos e o verbo ‘esquecer’ foi traduzido por “disappear from her head” (“desaparece da sua cabeça”), bem poético, que equivale a ‘esquecer’. No último verso, a tradutora inverteu a ordem dos sintagmas do poema original, sem alterar o seu significado: “e também quer dormir como as outras crianças” foi traduzido por “and just like the other kids” [“e como as outras crianças”], “she wants her bed” [‘ela quer sua cama’ = ‘dormir’] em vez de “she also wants to sleep” em uma possível tradução literal, mas sem a presença da rima.

Nesse poema, as sequências de duas sílabas átonas precedidas ou sucedidas de uma sílaba tônica, principalmente no refrão, indica um ritmo mais musical, mais acelerado do poema. Essa aceleração pode se comparar à energia, ao vigor das crianças. A tradutora manteve, no refrão, esse ritmo em seu poema-tradução “The ballerina”. O poema original e o poema traduzido para o inglês, com todos os seus recursos poéticos, conseguem transmitir aos seus leitores, a singeleza e a graça do bailar da pequena bailarina, com beleza e encanto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se falar em tradução e poesia, gostaria de citar as palavras de Paul Ricoeur (2011, p. 24), filósofo da tradução, que apresenta a relação entre o ‘autor estrangeiro’ e o ‘leitor’ no ato de traduzir. Para esse filósofo, o tradutor apropria-se da língua de partida para levar o leitor a conhecer obras literárias na sua língua de chegada. E, na poesia, encontra-se a grande dificuldade da tradução pela união inseparável do sentido e da sonoridade.

Na análise da tradução de Sarah Kersley e Telma Abud (2012) do poema “A bailarina” de Cecília Meireles, percebe-se que a tradutor levou o leitor anglófono ao mundo de Cecília. Elas se preocuparam com as características principais do poema original, como a métrica, o ritmo, a estrutura formal do poema (dois ‘tercetos-refrão’ e seis dísticos) e as rimas nas estrofes. Nas escolhas lexicais, ela buscou, na língua de chegada, vocábulos e estruturas sintáticas que se aproximaram muito das escolhas feitas pela própria Cecília Meireles, com muitas semelhanças entre os dois poemas. Isso não é fácil de se alcançar porque as estruturas linguísticas do inglês e do português são diferentes e os significados mais precisos do vocabulário flutuam, de certa maneira, entre as diferentes línguas (RICOEUR, 2011, p. 25).

A tradução de poemas exige do tradutor talento individual. Cecília sabia se comunicar com as crianças e isso se encontra, guardadas as devidas proporções, na tradução de Sarah e Telma, com uma linguagem bem próxima das crianças e do seu universo infantil. Para que isso acontecesse, as tradutoras, além das estratégias de tradução, compreenderam a ‘alma’ da poeta para traduzir seu poema. Elas mostraram talento ao procurar manter o ‘fazer poético’ de Cecília Meireles no poema “The ballerina”.

REFERÊNCIAS

ABUD, Telma Franco. **Either this ou aquilo**: Traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês. 2012. 227 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa

Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Towards more objective evaluation of poetic translation. In: **Seminário As Margens Da Tradução**, Rio de Janeiro, UFRJ. 2001. Disponível em: <<http://www.phbritto.org/2011/07/towards-more-objective-evaluationof.html>>. Acesso em: 8 de mai. de 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Cadernos de Letras**, UFRJ: Rio de Janeiro, n. 26, jun. 2010. p. 1-13. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf>. Acesso em : 8 de mai. de 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A avaliação de tradução de poesia**. Conferência apresentada na Universidade de São Paulo em 12 de maio de 2011, como parte do Ciclo de Palestras sobre Tradução, organizado pelo Departamento de Letras Modernas e pelo CITRAT (FFLCH/USP), 2011a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BC8mrLouP1I>. Acesso em: 8 de mai. de 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução como crítica. Palestra proferida em mesa-redonda com Berthold Zilly e Márcio Seligmann-Silva In: **II Seminário Internacional de Crítica Literária**, realizado em 8 de dezembro de 2011, no Itaú Cultural, São Paulo. 2011b. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9LBjyUaLKcc>. Acesso em: 8 de mai. de 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 160p.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem** – Ensaios de Teoria e Crítica Literária. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 21-38.

CAMPOS, Haroldo de Transluciferação mefistofáustica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. **Cadernos de Tradução**, UFSC: Florianópolis, v. 2, n. 16, 2005. p. 25-54.

KIKUTI, Sheila da Guia Schneider. Um estudo da obra poética de Cecília Meireles dedicada à infância. **Revista Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, 2009, p. 17-28.

LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Revistas USP**, São Paulo, v. 26, n. 76, 2012. Série: Estudos Avançados. p. 29 – 37. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 28 de mar. de 2016.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

RIKOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71 p. Título Original: *Sur la traduction*.

YUNES, Eliana Lucia M. A infância na poesia de Cecília Meireles. **Revista Letras**, UFPR: Curitiba, n. 25, jul. 1976, p. 103-120. Disponível em <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19543/12768>>. Acesso em 26 de mar. de 2016.

CAPÍTULO XIII

A lírica social na escrita de Cecília Meireles

Carolina Alves Ferreira de Abreu⁷⁵

Núbia Barbosa Cordeiro⁷⁶

Raissa Floriano Batista⁷⁷

Se Cecília Meireles cristalizou-se no discurso crítico em que se “designa a poetisa como a ‘pastora de nuvens’, aquela que canta o ‘etéreo’, que fala da transitoriedade da vida, enfim, a ‘poeta do inefável’” (SOUZA DA SILVA, 2009, p.53), como uma dimensão que foge ao lugar de engajamento, tal estereótipo rompe-se no momento em que se fundamenta sua escrita como um processo de criticidade do social não como os elementos do âmbito realista, mas a uma precisão na linguagem da escrita da mulher que pressupõe além do delineamento delicado e inquieto, um modo de discorrer sobre a realidade do ponto ceciliano que se diria impulsionador de uma outra visão de se mostrar a realidade. Diferente do que se denota a crítica Ana Cristina César no artigo “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, no qual descreve Cecília como aquela que:

levita, como um puro espírito... Por isso ela se move, “viaja”,

sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, moveis e espectrais, transformando em pura poesia essa caminhada. [...] Cecília é boa escritora no sentido de quem tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira. [...] (CÉSAR, *apud* SOUSA DA SILVA, 2011, p. 56).

⁷⁵ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas e Professora de Língua Portuguesa e de Literatura do Ensino Básico da Rede Federal.

⁷⁶ Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa e Professora de Língua Portuguesa e de Literatura do Ensino Básico da Rede Privada.

⁷⁷ Mestranda em Análise Dialógica do Discurso pela Universidade Federal do Amazonas e Professora de Língua Portuguesa do Ensino Básico da Rede Estadual.

Tal descrição sobre a poética de Cecília sem “nenhuma intervenção renovadora”, ao mesmo tempo em que critica a poesia neutra, subjaz o não olhar da crítica sobre as outras dimensões da lírica social e da escrita feminina, dinamizando-a como um processo de criação limitado, que necessita obter artifícios para conceituá-la como escrita engajada escrita por uma mulher. Como Cecília traz uma peculiaridade na escrita, que é justamente a junção dos clássicos com a realidade moderna de se criar, há decerto a concretização de uma poesia ímpar no que concerne a estar mais no seu lugar de reflexão e assim engajamento por meio da linguagem bem trabalhada, em que:

o poema existe no espaço tenso entre a força da palavra e as contingências histórico-sociais que ameaçam o livre curso da fala. Nos poemas a realidade é um dado que se transforma no espaço da escrita. Transformação que não esquece, contudo, o motivo que faz da liberdade uma necessidade do poema (SILVEIRA, 1986, p.249).

O lugar em que o poema se estabelece é engajamento e criticidade do meio e de todo condicionamento estético, daí sua inter-relação com a criação poética também de Cecília Meireles. Essa é transgressão no sentido da linguagem em si e na sua constituição como um ato de *despoder*, nas palavras de Barthes: “ou, para ser mais preciso, em sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1977, p. 6), no o qual o poema é um recinto de liberdade acerca de todo posicionamento e criação no que diz respeito ao condicionamento social, sendo que: “É através da linguagem que o escritor se apropria do mundo e inventa a sua própria realidade” (FACINA, 2004, p.8). É assim que o enunciado verbal para Cecília se estabelece: “Parece que os poemas são apenas o resultado de um diálogo do espírito com o mundo. Do meu espírito ou do Espírito. [...] De permeio está, naturalmente a palavra, por ser a forma de expressão literária” (AYALA, *apud* LOPES, 2011, p.01).

A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES COMO FORMA DE SITUÁ-LA POLITICAMENTE

A necessidade de se avaliar a escrita a partir da perspectiva de gênero reside na importância de situá-la segundo a atuação histórica e política de seus autores, considerando que a escrita não é uma produção política e socialmente isolada, pelo contrário: “[..] a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2006, p.21). Esses fatores levam em conta não só o contexto em que a obra é desenvolvida, mas também a realidade da qual participam os escritores e que nos interessa só até o ponto em que é possível ver a cristalização de tais fatores dentro da estrutura literária.

Nesse ponto, antes de observar claramente a influência da perspectiva de gênero na análise da literatura, é preciso primeiramente entender a separação histórica de ambos os gêneros a partir dos seus diferentes campos de atuação socialmente determinados. Essa diferenciação, segundo Rosiska Darcy de Oliveira, não se leva em conta com a intenção de caracterizá-los em essência, pois “No feminino, assim como no masculino, o corpo é experiência histórica” (OLIVEIRA, 2012, p.45). A experiência histórica, por sua vez, não determina, mas certamente acompanha a trajetória percorrida entre o campo do particular e o campo público.

Sobre o campo particular, Rosiska Darcy de Oliveira o caracteriza como a casa, o cuidado dos filhos e dos afazeres domésticos, marcado também pela oposição aos valores cultuados no público. Assim, uma vez que o público é caracterizado pelo trabalho e pelos valores do capital, o campo privado, ao não tratar diretamente da economia, traria em si mais equilíbrio com o humano e com a natureza, valores e características estas que historicamente se atribuiriam negativamente às mulheres, justamente por essa oposição aos valores determinados pelo sistema capitalista, como defende a tese de Rowistha Shoultz.

Cerceadas da liberdade de transitar no campo público durante muito tempo, as mulheres, mesmo quando puderam participar

diretamente da produção do capital, fizeram-no sob a constante ameaça de não se adequarem, e sob a constante pressão de se esforçarem duplamente para obtenção do merecido reconhecimento. Dessa forma, elas tiveram não só que transgredir as barreiras do privado, mas abrir mão dos valores historicamente cultuados no campo do particular, que foram sempre opostos à competitividade, à exploração, e à expansão agressiva.

As mulheres tiveram que, dentro do domínio dos homens, tornarem-se também homens, reproduzindo sua lógica ostensiva sob a humanidade. Entretanto, mesmo que com muito êxito em várias áreas, há sempre uma dificuldade que permanece e as perturba, e esta reside ainda na pressão que existe para se fazer presente em ambos os campos:

As mulheres tentaram a passagem da fronteira do mundo dos homens, arrastando, escondidas, as raízes plantadas em casa. Adotaram estilos de vida masculinos sem que os homens se feminizassem. Assim ficaram, entre dois mundos, compatibilizando estilos de vida e modos de comunicação diferentes, recebendo da sociedade uma ordem esquizofrenizante: seja homem e seja mulher. E foi assim que o sonho de igualdade tropeçou no impossível. Porque a um homem se pede que seja única e exclusivamente homem, aquele que representa a regra e o padrão face ao qual a mulher deve ser ao mesmo tempo igual e diferente (OLIVEIRA, 2012 p.13).

A ordem esquizofrenizante da qual fala Rosiska manifesta-se em toda a produção feminina marcada por essa dualidade. Há a preocupação de se reafirmar em um campo que historicamente não a pertencia, ao mesmo tempo em que há, inconscientemente, a manifestação dos valores de seu campo, transmitidos seja pela própria memória familiar, seja pelo imaginário coletivo. De outro modo, pela ordem às vezes muito clara dos meios midiáticos a mostrar o seu lugar.

A apropriação da fala pelo feminino, se já por si só se revela como um ato transgressor, torna-se duas vezes mais político quando não somente se volta para o público, como carrega em si também a diferença dos valores nele estabelecidos. Rosiska discorre:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

A vinda das mulheres à criação literária é parte da energia que vem abrindo, ao longo dos séculos, a brecha em um paradigma milenar, o da separação de mundos. É travessia da fronteira do mundo dos homens, travessia acidentada que, paradoxalmente, revela um novo horizonte, o dos territórios do feminino. Alguns marcos assinalam os acidentes: visibilidade, igualdade, identidade (OLIVEIRA, 2012, p.130).

Tal diferença, pensada pela literatura de autoria feminina, é o que marca a posição do outro no imaginário coletivo. Antes de existir as mulheres na literatura, não se questionava sobre o padrão da arte e sobre a influência da visão masculina na construção desta, pois somente o feminino conseguiu propor a diferença. É o que explica Luiza Lobo no ensaio *A literatura de autoria feminina na América Latina*, em que salienta a distinção de concepções do outro na visão psicanalítica das demais, em que:

[...] neste caso consistiria no confronto entre consciente e inconsciente, e, por conseguinte, na consciência de que não somos um eu total, sem arestas, como querem o humanismo e a metafísica, mas um eu com fissuras, com desdobramentos, que é representado pela própria entrada no universo da linguagem através da fala que constitui, para Lacan, a entrada no plano do simbólico exterior. Esta alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea, mas se torna mais aguda quando a literatura, pelo menos desde 1970, percebe que se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico, nas palavras de Lévi-Strauss, não só a respeito de outros povos e raças, mas também com respeito ao outro sexo e às minorias sexuais. O cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental. A mulher insere-se nesta cena a partir de uma ruptura e o anúncio de uma alteridade ou diferença para com esta visão "falocêntrica", na expressão de Hélène Cixous (LOBO, 2000, p.02).

A diferença que a mulher marca no decorrer de sua escrita, dando voz a sua experiência, subjaz, ainda, uma forma de romper com as premissas do cânone literário, tanto no que se refere a dar

visibilidade à autoria feminina, como a aposta de questionar hegemonias tanto literárias como de papéis sociais, no qual passa a romper com o campo privado e construir sua visão diante da atuação no campo público, como artistas ou intelectuais.

A SOCIOCÍTICA E O LÍRICO: UM ELO ENTRE O SOCIAL E O INDIVIDUAL NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

As relações entre as quais se condiciona o texto literário e o seu olhar precisa ser estabelecido entre duas dimensões que fogem à pressuposição estritamente formalista e social no que concerne à explicação das ações humanas para o entendimento da sociedade e de suas mazelas. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, afirma que uma análise requer uma interpretação dialética: “percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2006, p.33), fazendo a junção no estudo acerca da obra literária sob uma dimensão entre texto (poema) e contexto (lugar) numa associação que vincula o meio externo na construção do meio interno. O primeiro deve ser considerado pela associação com o conteúdo social, ideológico; o segundo, pelo aspecto mais minucioso da língua.

Pensando tais relações, a teoria de Candido impulsiona à junção da tão separada relação da obra de arte para aqueles que a veem “como um fim em si e que a principal tarefa dos artistas e intelectuais é produzir ideias e obras no âmbito de sua competência específica, o que excluía intervenção nos assuntos públicos” (FACINA, 2004, p. 37), e para aqueles que “a responsabilidade de assumir compromissos em relação à coletividade, ou, em outros termos, de descobrir no coração da intenção estética um imperativo ético” (FACINA, 2014, p. 37). Ou nas palavras de Antonio Candido:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade

que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão (CANDIDO, 2006, p.13).

Dessa maneira é “que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13). Pensando o meio da crítica literária como uma substância para uma análise mais peculiar e profunda do texto literário. Candido pondera: “(...) quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Complementando tais fundamentações teóricas, Theodor Adorno (2003) no ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” conceitua a lírica como uma instância que se relaciona com o social, e rompe a visão tradicional de separá-la de tal realidade na qual “trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contrato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar” (ADORNO, 2003, p.65). Assim, chama-se a atenção para a ruptura do condicionamento estritamente focado no conteúdo do poema meramente pensado em expressões sentimentais e experiências individuais. É através do aprofundamento do individual que a elevação do poema se faz, porque “põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, e ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação o universal humano” (ADORNO, 2003, p.71). A individuação é que forma a lírica em uma extração do universal.

A reflexão acerca da dimensão da obra se estabelece não externa a ela, mas pela composição da linguagem, já que “o paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral” (ADORNO, 2003, p. 74). A linguagem é o que referencia o

universo e a sociedade, estabelecendo uma relação entre lírica e sociedade, na qual o eu poético se esquece na linguagem e ali deposita sua voz diante da inevitabilidade de ver o mundo e sua realidade. A repercussão do sentimento individual diante de um mundo sombrio e alheio ao mesmo tempo em que se anula nele também repercute a criticidade de ver através do poema a idealização de um outro mundo distinto da realidade que se deseja transpor: “A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens (...)” (ADORNO, 2003, p.69).

É no texto que os elementos sociais devem ser compreendidos, uma vez que os conceitos sociais estão intrínsecos à obra e assim à constituição estética, pensando então a obra em si em relação à vida social fora dela. Adorno complementa reiterando que um poema em seu estado lírico que alcança a universalidade ou o posicionamento social deve ter antes de mais nada encontrado sua materialização no elemento subjetivo ou no estado de si mesmo, partindo então de si mesma a poesia para então relacionar o poema a um elemento de característica lírica e social.

O poema e sua realidade enquanto linguagem, para Adorno (2003), subjaz a transcendência do individual e de toda sua experiência até se condensar no coletivo, estando estas duas realidades distintas em harmonia, como as dualidades de Candido sobre o texto e o contexto na sociocrítica. Dessa forma, a contraposição da linguagem lírica como um não dizer ou avessa à comunicação direta, garante que quanto maior o domínio do social sobre o ser, mais improvável se dá a lírica, já que o ambiente em si se dá como o antilírico. Ao mesmo tempo em que foge deste espaço, o poema também o associa, de modo que o anulando, transforma-o pelo simples fato de ser lírico, busca, incansavelmente, através do individual, o elo com o humano perdido no mundo real.

ANÁLISE CRÍTICA DOS POEMAS: A LÍRICA SOCIAL NAS INSTÂNCIAS DE GÊNERO

Ao proceder à análise dos poemas, selecionamos três deles para observarmos a perspectiva social evidenciada nos versos de

Cecília, sobretudo no que se refere às relações de gênero. São eles: “Trabalhos da Terra”, “Mulher no espelho” e “Balada das Dez Bailarinas do Cassino”. No primeiro, há uma temática relacionada ao árduo trabalho do lavrado, no qual é perceptível uma relação com a vida da mulher que canta sua penúria. No segundo, compreendemos a busca por uma identidade de uma mulher em meio às condições impostas socialmente. No terceiro, é notável a temática de exploração e da sexualização infantil, com um olhar de denúncia à realidade de tantas crianças. Vejamos na íntegra o poema “Trabalhos da Terra”:

Trabalhos da Terra

Lavradeira de ternuras,
Trago o peito atormentado
Pelas eternas securas
De tanto campo lavrado.

Não foi sol por demasia,
Água pouca nem mau vento;
Foi mesmo da terra fria,
Pobre de acontecimento.

Considerando os outonos,
Mais valera ter dormido,
– que, nos sonhos dos meus sonos,
Tenho plantado e colhido.

Para lavrar minha mágoa,
Deram- me lande mais rica:
Vem-me aos olhos nuvem d’água,
Logo a canção frutifica.

Meu tempo mau empregado
Foi canção de vida inteira,
Sabida por Deus, o arado
E o peito da lavradeira.
(MEIRELES, 1982, p. 270)

Há no poema acima já um grande diferencial que pode ser identificado pela escrita feminina de Cecília Meireles. O tema de problematização social leva em conta não a figura de um homem, mas

a figura de uma mulher já identificada logo no primeiro verso: “Lavradeira de ternuras”. O trabalho, neste verso, também é descaracterizado, podendo significar de fato o trabalho na terra, mas também o trabalho de valor sentimental, onde vemos, novamente, os valores do particular emergindo na lírica social de Cecília. Ou seja, o sentimento notório de uma mulher discorrendo sobre sua realidade, que também é realidade de tantas outras, formando, assim, uma lírica social que se antecede e se relaciona com o individual.

O título do poema acima sugere a sonoridade consonantal do T presente em todas as estrofes. Cecília usa a rima externa, que em conjunto com o som consonantal, faz parecer o barulho do trabalho de uma agricultora. Outro ponto crucial em tal perspectiva é a relação que o eu lírico faz do trabalho com a terra a respeito das suas dores pessoais, metaforizando o “o peito atormentado / Pelas eternas securas”, que nos faz pensar tanto a terra que ela lavra como a sua experiência pessoal diante da vida.

O poema de Cecília nos faz pensar no termo “campo”, usado para designar um lugar de trabalho, e o mundo também é um lugar onde nós precisamos lavrar para colher nossos frutos. A lavradeira representa as pessoas na “terra fria”, trabalhando para realizar seus ideais, obtendo pouco para viver. O fruto colhido, por sua vez, simboliza a diminuição de sua mágoa. Nesse “mundo”, a trabalhadora ganha tão pouco, que chega a reconhecer que seu tempo foi perdido, vivendo a canção repetidamente, por muito tempo, tendo a figura metafísica de Deus como aquele que sempre soube, além dela mesma, das dores vivenciadas enquanto mulher lavradeira da terra e de si, conforme o seguinte verso: “Sabida por Deus, o arado / E o peito da lavradeira.”

O segundo poema traz à tona o dilema de uma mulher vivendo sua condição em meios às pressões e papéis sociais impostos:

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz,
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal fez, essa cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se é tudo tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira,
a moda, que vai me matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu tão dilacerado,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros, buscando-se no espelho.
(MEIRELES, 2003, p. 127)

Em “Mulher ao espelho”, percebemos a diferença colocada pelo feminino no fazer literário, uma vez que, como alteridade, a mulher coloca problemas não antes discutidos, podendo expressar sua posição de oprimida pelo padrão ditado pelo masculino. Esse padrão só surge como problema quando o silenciado entorna sua voz, e volta-se para o que lhe era proibido: a expressão, o público. Assim, observamos vir à tona a problematização do estereótipo da beleza feminina, as mulheres consideradas mais “belas”. Na segunda estrofe, percebemos a marcação do eu lírico atestando que “Só não pude ser como quis”, mesmo depois de ter vivido tantas outras *personas*.

Novamente se pode trazer à tona a perspectiva social, ao demonstrar um eu lírico feminino que vivencia o peso de um papel social atribuída à mulher. Ao compreender que não pode ser quem

foi, a agrura do seu sofrimento parece findar quando em outro plano, metafísico, no qual “falará com Deus”, devido à forma como lidou com tais dilemas “buscando-se no espelho.” A perspectiva cunhada por Rosiska (2012) ao cunhar o corpo como experiência histórica nos faz analisar o eu lírico do poema como aquele que ao vivenciar tal condição ao se olhar no espelho evidencia que sua trajetória é acompanhada pelo eterno conflito entre particular e público.

Em “Balada das Dez Bailarinas do Cassino” é compreensível o traço social presente nos versos:

Balada das Dez Bailarinas do Cassino

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho
Têm corpos egípcios com placas douradas,
pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
e dobram amarelos joelhos.

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e com os charutos toldam as luzes acesas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza.

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam, recuam, na sala compacta,
empurrando olhares e arranhando o ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

A dez bailarinas escondem
nos cílios verdes as pupilas.
Em seus quadris fosforescentes,
passa uma faixa de morte tranquila.
Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

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 de melancolia.

Vão perpassando como dez múmias,
as bailarinas fatigadas.

Ramo de nardos inclinando flores
azuis, brancas, verdes, douradas.

Dez mães chorariam, se vissem
as bailarinas de mãos dadas.

(MEIRELES, 1983, p.56)

Em um primeiro momento, principalmente ao sermos orientadas e orientados pelo título do poema, enxergamos um mundo de sutilezas propostas pelo léxico escolhido na primeira estrofe: “véus”, “ingênuos” “aromas” “bailarinas”. Tal vocábulo nos transporta também a um mundo de levezas que quase contrasta com a situação descrita. Ao compreender que tais bailarinas estão em um Cassino, não se pode entender, senão no decorrer do poema, que são crianças. É somente na descrição das bailarinas e na do ambiente que percebemos a situação real das bailarinas, que passa a ser muito mais marcada pelas sibilantes, as quais, tanto transmitem uma noção de maciez, quanto passam cortantes pelo universo das meninas, tornando mais dolorosa suas condições.

As dez bailarinas são infantes que se entregaram a uma jornada pela sobrevivência em um mundo em que a dor lhes conheceu com muito prazer, como ainda a indiferença dos homens diante de suas condições. Elas refletem o que são no chão em que dançam, surdas e sem saber o que fazer, andam como se estivessem perdidas. A visão de Cecília Meireles lançada sob essas meninas revela-se, não distanciada e categórica, mas perto, a saber dos detalhes mais profundos de seus sentimentos, a lhes colocar de volta à infância perdida, que no cassino é esquecida pelos homens que as afligem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos discorrer sobre a questão social presente na poesia de Cecília Meireles, sobretudo no que concerne à lírica social, delimitando-a politicamente, ou seja, relacionando, ainda, a criação poética da escritora à questão de gênero evidenciadas no lirismo de cada poema. Pensamos, assim, não apenas a título de “rotulamento” do fazer literário, mas considerando a necessidade de dar à produção literária um recorte e uma perspectiva mais bem definidas, levando em conta o processo histórico que transpassa a constituição dos sujeitos e que interessa ao crítico literário enquanto tais fatores se cristalizarem na produção artística.

Trazer à tona Cecília Meireles em outra extremidade é um papel que nos custa, afinal, achamos importante levá-la a uma instância outra: a de escritora, posicionando-se e dando voz à realidade vivenciada por tantas mulheres diante de condições adversas, que na presente pesquisa teve nos poemas “Trabalhos da Terra”, “Mulher no espelho” e “Balada das Dez Bailarinas do Cassino” a análise da perspectiva social em relação à individualidade vivenciada pelo eu lírico de cada poema. Ao transpor as barreiras do discurso, movendo-o por outras extremidades, a poetisa atravessa seu leitor mostrando os fatos, seja por meio de lavrar a terra, adornando a vida de uma trabalhadora da terra, ou pelo espelho transpondo uma real condição, abordando, ainda, uma polêmica cena de crianças transformadas em mulheres, em um Cassino cheio de “homens gordos” que “olham com um tédio enorme / as dez bailarinas tão frias” a se condensarem em um mundo que as amarguram.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra Sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M B de Almeida. Ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula – Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. 14ª edição. Tradução

e posfácio de Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CÂNDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

LOBO, Luíza. **A literatura de autoria feminina na America Latina**. Disponível em: <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Centralit/Textos/semi1.htm> Acesso: Agosto de 2014.

LOPES, Delvanir. **Solombra, de Cecília Meireles – O poeta entre deusas e a humanidade**. Rev. Let., São Paulo, v.53, n.1, p.49-65, jan./jun. 2013.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas: Retrato Natural**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

MEIRELES, Cecília. **Viagem, Vaga música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

OLIVEIRA, Rosiska. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. **Portugal Maio de Poesia 61**. Portugal: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1986.

SOUZA DA SILVA, Jacicarla. **Parte II Cecília e o feminino – A crítica cristalizada**. Scielo Books. Editora Unesp, 2011.

CAPÍTULO XIV

Movimentos e *flashes* na crônica “Instantâneo de Montevideú”, de Cecília Meireles: a cronista-viajante

Bruna Máira Rodrigues da Silva⁷⁸
Luís Antônio Contatori Romano⁷⁹

“Viajar é expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física - mas, sobretudo, de ordem espiritual”.
(Cecília Meireles, *Crônicas de Viagem 1*).

Cecília Meireles, considerada uma das vozes líricas mais importantes das literaturas de língua portuguesa, foi poetisa, pintora, professora e jornalista brasileira. No entanto, seus leitores – e mesmo a crítica literária –, pouco ainda conhecem sobre a “Cecília cronista”. Desse modo, procura-se, com o presente estudo, percorrer um pouco desse terreno ainda insuficientemente explorado.

A cronista-viajante, que fotografava com os olhos e levava os registros à memória imprimindo-as em belas palavras, tem o poder de fazer com que crônica e poesia dialoguem em suas obras. Esse aspecto interessante prende o leitor das crônicas cecilianas, pois há em seus escritos descrições que sugerem, por vezes, comparações com a estaticidade da fotografia, assim como imagens em movimento, que se assemelham à dinâmica cinematográfica.

⁷⁸ Bruna Máira Rodrigues da Silva é graduada no curso de Licenciatura em Letras-Português pela Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), foi bolsista de Iniciação Científica, PIBIC-CNPq, integrante do Projeto de Pesquisa: “Literatura de Viagens: Intertextualidade e Interdisciplinaridade nas Crônicas de Cecília Meireles”, coordenado pelo Prof. Dr. Luís Antônio Contatori Romano. Contato: brunitamairita@gmail.com

⁷⁹ Luís Antônio Contatori Romano é doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com pós-doutorado em Literatura Brasileira pelo IEB-USP, é Pesquisador Produtividade do CNPq e professor de Estudos Literários na Unifesspa. Contato: contatori_romano@yahoo.com.br

Nesse âmbito, além de analisar as peculiaridades de Cecília como cronista-viajante, procura-se também, com o presente trabalho, acompanhar os flashes dos locais percorridos pela cronista em “Instantâneo de Montevideu” (1944), publicado na coletânea *Cônicas de Viagem 1*, apresentando possíveis interpretações que se inter-relacionem ora com a fotografia, ora com o cinema. Como aporte teórico, o trabalho apoia-se nas contribuições de Margarida Maia Gouveia (2002), Walter Benjamin (1987), Michel Onfray (2009), Susan Sontag (2010) e Luís Romano (2014).

AS PECULIARIDADES DE CECÍLIA MEIRELES COMO CRONISTA-VIAJANTE

“Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e as coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano” (BLOCH, 1989). Foram essas palavras que Cecília Meireles, em sua última entrevista concedida em maio de 1964 ao jornalista e escritor Pedro Bloch, empregou para descrever um de seus maiores prazeres na vida: a viagem. A poeta-viajante,⁸⁰ que, como salienta Margarida Maia Gouveia (2002), “percorreu o mundo, Oriente, Ocidente, o seu Portugal amado, e até suas raízes açorianas”. Deixou como legado incríveis descrições de suas aventuras em formas de crônicas – reeditadas em coletânea de três volumes entre 1998 e 1999 – nas quais discorre sobre as cidades por ela visitadas, em sua vasta experiência como assídua viajante.

Sua obra em prosa, especialmente suas crônicas de viagem reunidas em três volumes por Leodegário de Azevedo Filho e editada pela Nova Fronteira entre 1998 e 1999, proporciona uma leitura de textos antes acessíveis apenas em meios dispersos. Nesses escritos, aquele que tinha conhecimento de Cecília Meireles somente como poetisa, acaba por se surpreender, pois através desses textos, pôde-se

⁸⁰ Termo atribuído a Cecília Meireles por Luís Antônio Contador Romano (2014) em seu livro **A Poeta-Viajante: uma Teoria Poética da Viagem Contemporânea nas Crônicas de Cecília Meireles**.

identificar outras faces da personalidade e das singularidades da escritora.

As crônicas de viagem cecilianas não se prendem a meros apontamentos e observações sobre o deslocamento geográfico e os locais visitados, mas evidenciam reflexões mais líricas, de verdadeiros percursos sentimentais e de contemplação do momento vivido. Como observa Gouveia (2002, p. 119) sobre Cecília Meireles:

Viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física - mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é outra forma de meditar.

A poeticidade e a clareza dos escritos de Cecília Meireles cativam o leitor, convidando-o também a desfrutar dos espaços percorridos, conduzindo-o ao deslumbramento e à curiosidade intelectual.

Dessa forma, além de conhecer aspectos da personalidade de Cecília como viajante, o leitor das crônicas se depara com textos essencialmente intertextuais e interdisciplinares, que entrecruzam Literatura de Viagens com aportes de outras áreas do conhecimento, como a História das Artes e da Literatura, a Mitologia, a Filosofia, a História das Culturas, a História Geral e a Geografia. A partir de uma leitura minuciosa, pode-se penetrar as singularidades do olhar contemplativo e da visão de mundo cecilianos e ser conduzido a tecer interpretações.

No âmbito das acepções de viajantes, Fernando Cristóvão (2002), no artigo “Para uma teoria da Literatura de Viagens”, apresenta uma tipologia em cinco categorias para as viagens e os viajantes tradicionais. Dentre essas, as que mais se aproximam da cronista Cecília Meireles seriam o viajante de erudição e o viajante imaginário. A primeira categoria diz respeito a “viagens em que a aquisição de conhecimentos é a preocupação maior, quer se trate de conhecimentos científicos, ou de cultura geral, capazes de provocarem novas ideias e hipóteses” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 49).

Esses aspectos assemelham-se às características da personalidade da poeta-viajante, pois, para ela, deslocar-se espacialmente é uma oportunidade de contato com outros povos e culturas, uma oportunidade de contemplação e autorreflexão. Desse modo, a essência de uma viagem seria “morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho” (MEIRELES, 1953, p. 101). E é dessa forma que a autora gozava de suas viagens. Desapegava-se de aspectos materiais para viver em mais alto grau o momento, procurando observar as coisas ao seu redor, aprimorar seus conhecimentos, enriquecer-se espiritualmente, e, por fim, sentir-se livre para compreender mais sobre si mesma. Como considera Gouveia:

Essa afetividade, muito cerebralizada e meditativa, é, no entanto afetividade, pois que Cecilia se sente empolgada pela História e pela cultura de outros povos, como uma vibração que não esconde: ‘De todos os lados da terra, a História, os monumentos, o povo, as aldeias e os templos me estão falando, chamando, seduzindo’ (GOUVEIA, 2002, p. 120).

Suas crônicas são também registro de reflexões sobre o homem, a sociedade, a vida, a morte, o tempo, não se restringindo a relatos puramente turísticos, mas constituindo-se como:

[...] pretexto para meditar sobre as essências de povos e culturas, sobre o tempo como agente transformador ou sobre o tempo como medida do eu - o eu, a intimidade, a essencialidade, eis a que tudo se reduz na sua obra. Sempre superior à viagem material, a viagem espiritual de Cecilia faz-se pelas palavras, pela consciência do tempo, que lhe interessa muito mais que a paisagem concreta que observa (GOUVEIA, 2002, p. 114).

Relacionando as singularidades de Meireles à segunda categoria, a do viajante imaginário e sua relação com a viagem real e com a verossimilhança literária, partimos da seguinte observação de Cristóvão (2002, p. 51):

Tão natural é a ligação do maravilhoso com a viagem que lhe dá acesso, que também a viagem real dificilmente escapa a ser descrita em termos de ficção. Mas respeitando uma diferença fundamental na narrativa da viagem real, a estrutura assenta na verdade ou na verossimilhança, sendo os elementos imaginários meros ornatos; na narrativa da viagem imaginária, é ao real que cabe o papel de ornamento.

Podemos incluir Cecília Meireles também nessa categoria devido às efabulações contidas em suas crônicas, em que preenche ruínas, templos, monumentos e museus com incríveis suposições imaginárias, reconstituindo assim a vida dos lugares por onde passa.

Ao tratar sobre o tema da “aeridade” nas crônicas de viagens cecilianas, Gouveia ressalta que essa pode ser observada, por um lado, no sentido concreto, representado pela fruição das viagens aéreas ao redor do mundo, em que a cronista desfruta das mesmas condições de deslocamento do turista na modernidade, podendo dessa forma perscrutar e explorar efeitos estéticos e significados históricos e culturais dos lugares. Por outro lado, em sentido figurado, a “aeridade” ceciliana corresponderia à exploração do próprio mundo interior dessa poeta-viajante. Esse último aspecto, vincular-se-ia ao desligamento da materialidade e ao apegar-se ao imaginário e à contemplação desinteressada: “As viagens são o que elas produzem na cabeça do sujeito que as faz, são como se arrumam as coisas vistas, a sensação dessas coisas, os sentimentos e as impressões sobre elas” (GOUVEIA, 2002, p. 112).

Assim: meditar, admirar, sonhar, amar... é uma sequência afetiva e intelectual que preenche as viagens de Cecília. Logo, viajar “sem [precisar] sair do lugar permite-lhe o salto em profundidade que a leva a mergulhar nas outras dimensões aéreas do pensamento sem fronteiras” (GOUVEIA, 2002, p. 119).

Na crônica “Ainda Nápoles” (1953), de *Crônicas de Viagem 2* (1999), por exemplo, a cronista-viajante efabula tentando imaginar como era a cidade de Pompeia antes do terremoto e dos gases tóxicos que fizeram com que quase toda a população morresse sufocada e soterrada. Desse modo, revela-se na crônica a grande curiosidade da

autora para com a cidade destruída. Através de suas descrições, torna-se perceptível seu interesse em tentar restituir as formas da cidade tragicamente sepultadas no passado. Em certos momentos, a viajante de erudição e a viajante imaginária se misturam, pois ao mesmo tempo em que Cecília contempla, compreende e desfruta as ruínas de cidades e monumentos, a cultura, a história e a paisagem do local em que se encontra, também efabula em trechos como o seguinte, em que diz que apesar de tudo

Pompeia não é triste [...] Mas é como se todos estivessem vivos, e as águas cantassem, e os banhistas fossem para as termas e as famílias se preparassem para algum espetáculo, hoje à noite, [...] e os meninos desenhassem e escrevessem pelos muros suas torpezas... Tudo está vivo e feliz (MEIRELES, 1999, p. 70).

Na crônica “Terceiro instantâneo de Buenos Aires”, de 1944, publicada em *Crônicas de Viagem 1* (1998), as fantasias de Cecília se manifestam por meio de um interessante diálogo que trava com vitrines de livrarias de Buenos Aires, personificando os livros:

Livrarias de Buenos Aires: dizei-me, a quem devo ler? E as vitrinas levantam os braços: lede os argentinos, apenas, os argentinos da verdadeira argentinidad. (Minha cabeça ignorante inclina-se pesarosa).

Respondo as vitrinas: ‘Compadecei-vos de mim, que venho de longe, com pouco tempo, e necessito de almas, nada menos que almas...! Quero entender, - compreendeis? Mostrai-me por onde devo ir!’ E as vitrinas levantam os braços: Lede os premiados! Pois então, para que existirão os prêmios?

E assim vou pelas calçadas, falando com as vitrinas. Umas me dizem que leia os espanhóis – que não há se não a Espanha, desde os clássicos até hoje. E, com seu dedo de Felipe II, me apontam capas de livros e nomes de autores. Outras me insinuem que despreze a Espanha com seus antigos e modernos, e leia a França e a Inglaterra, que essas são as letras verdadeiramente imortais. E procuram fascinar-me com delícias que já conheço. Umas me dizem

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

secretamente que leia a América. Mas é muito em segredo - e quando as outras vitrinas desconfiam do que estão falando, ameaçam com suas mãos de vidro como lâminas cintilantes dispostas a combate feroz. (MEIRELES, 1998, p. 198).

Com essa carga de poeticidade, Cecília atribui às vitrinas – totalmente desprovidas de energia vital – reações inerentes à emotividade humana. Logo, abastecida de sábios conhecimentos sobre a história de outros países e de suas literaturas, é disputada pelas livrarias, as quais lhe recomendam delícias já suspeitadas por ela própria.

Depois de passar por Pompeia e Buenos Aires, Cecília também personifica a encantadora “Luz da Holanda”, de 1953, publicada em *Crônicas de Viagem 2*, descrevendo-a, sinesteticamente, como uma luz esvoaçante, que se agita ao vento, ondula e toca os objetos por onde passa, assemelhando-se a uma criança vestida de branco:

Uma luz preciosa que deixa em todas as coisas um nimbo de ouro. Tão leve, tão delicada, tão doce [...]. É uma luz esvoaçante [...] que se desprende e joga-se para longe, [...]. Uma luz que desliza pelas ruas, como uma criança toda de branco [...] porque as ruas da Holanda são lisas, limpas, nítidas como as antigas toalhas adamacadas, nas solenes mesas de outrora. [...] E a luz deliciosa passeia pelas dunas, vai muito longe, até onde as espumas do mar se aglomeram, indecisas [...]. (MEIRELES, 1999, p. 147-148).

Assim como a luz da Holanda “vai muito longe, até onde as espumas do mar se aglomeram, indecisas” (MEIRELES, 1999, p 147-148), vai Cecília, deleitando-se em suas viagens, fazendo valer o termo “viajar é outra forma de meditar”:

Atenta ao percurso das viagens concretas, Cecília, porém viaja sonhando e evadindo-se [...] Conclui-se então que, para além dos viajantes que apenas ‘desejam chegar’, há os que ‘desejam viajar’, ‘os infelizes imaginativos’ que se

evadem da realidade observada e a recriam imaginativamente (GOUVEIA, 2002, p. 112).

CATEGORIAS DE TURISTAS E VIAJANTES

A distinção entre as categorias de “turista” e “viajante” é algo recorrente nas crônicas de viagem de Cecília Meireles, que evidencia como principal divergência entre ambos a causa de o primeiro desfrutar apenas dos prazeres momentâneos dos lugares visitados e das diversas formas de registro deles: fotografias, *souvenirs*, cartões postais etc, enquanto que o segundo se detém em uma contemplação desinteressada, o espaço visitado dialoga com os conhecimentos prévios e com o mundo interior do viajante.

Michel Onfray (2009), em sua *Teoria da viagem*, pode dialogar com a visão de Cecília Meireles sobre os sentidos da viagem. Esse pensador francês afirma que o turista se encontra numa opção protegida. Na cadeira do espectador “militante de seu próprio enraizamento” e apegado à constatação dos lugares-comuns ensinados pelos guias da agência de turismo. Dessa forma, permanece mergulhado em sua “paixão comparatista”, como complementa Luís Romano:

O turista desloca-se para um espaço distante e não familiar, onde se entrega a ‘veneração’ de imagens ideais - as ‘atrações’ -, e busca fruir experiências não rotineiras e socialmente valorizadas, as quais registra em fotografias, vídeos, diários e *souvenirs*, visando a dar testemunho de sua experiência ao regressar ao lugar de origem (ROMANO, 2014, p. 31).

Mas o viajante recusa todos esses clichês e os instrumentos comparativistas que imponham à leitura de um lugar com os referenciais de um outro, deixando-se preencher pelo fluxo local, à maneira dos vasos comunicantes. Para Onfray (2009), assim como o anatomista faz a dissecação do corpo humano para estudar e conhecer sua organização interna, o viajante procura:

[...] entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando nem rir

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, mas pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia. O comparatista designa sempre o turista, o anatomista indica o viajante (ONFRAY, 2009, p. 58).

Na crônica “Roma, Turistas e Viajantes”, de 1953, inserida na coletânea *Crônicas de Viagem 2*, Cecília Meireles deixa evidente a grande diferença entre as categorias em questão:

[O turista] é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes... com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso [...] O viajante é a criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente até o futuro – um futuro que ele nem conhecerá (MEIRELES, 1999, p. 101).

É certo que até a própria viajora às vezes admite decair na categoria de turista. Na crônica “Quando o viajante se transforma em turista”, de 1953, por exemplo, encontramos estes comentários:

Quando entramos em Ciudad Rodrigo, apareceram muitos menininhos, que pulavam, que nos queriam também contar histórias, que nos queriam mostrar muitas coisas. Mas, a essa altura, já tínhamos perdido a nossa categoria honrosa de viajantes, e estávamos reduzidos à degradante condição de turistas, turistas odiosos, com hora marcada na fronteira, e uma noção de fome clara e invencível como um arrebol (MEIRELES, 1999, p. 24).

É possível tecer relações intertextuais entre as crônicas de viagem de Meireles e o ensaio na “Caverna de Platão”, da ensaísta e

cinasta Susan Sontag (2010), que nele evidencia algumas particularidades da massificação do turismo, na qual a fotografia aparece como um objeto indispensável de testemunho e apropriação simbólica dos lugares. Sontag (2010) adverte que a humanidade atual se gozija com meras imagens da verdade, permanecendo na caverna de Platão, alegoria que conta a história de prisioneiros que desde o nascimento são acorrentados no interior de uma caverna de modo que olhem somente para uma parede em que a luz de uma fogueira projeta sombras de um palco de estátuas, mas por serem as únicas imagens que os aprisionados conseguem enxergar, eles tomam as sombras como verdades. Desse modo, os encarcerados contemplam meras reproduções.

Segundo a escritora, contemplar a imitação já é algo tão recorrente no mundo contemporâneo, que utilizar uma máquina fotográfica não é mais uma opção, e sim, um vício. “Colecionar fotos é colecionar o mundo”, é “apropriar-se da coisa fotografada” e testemunhar relatos vivenciados. E é desse modo que o turista apresentado por Cecília frui de suas viagens: leva “o universo” em suas malas através da fotografia, pois “as fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam sequências de consumo realizados longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos” (SONTAG, 2010, p. 20). Para Cecília Meireles:

Os olhos do turista são a sua máquina. Como se não soubesse ver as coisas diretamente, e sim através da sua reprodução. Se o viajante lhe pergunta: ‘já viu o Pantheon?’ O Caracalla, o turista responde, radioso: ‘claro! Tirei muitas fotografias!’ E o viajante sente uma vaga humilhação, por não poder ver assim facilmente nada, por serem seus olhos tão lentos em deslizar pelas cores, pelas sombras, pela qualidade das pedras, pelos seus relevos, pelas suas proporções, pela intenção que ali as colocou pelo vulto dos artesãos que ali estiveram, e as dispuseram, e discutiram sobre a obra, e a contemplaram, e seguiram, cada um para seu lado, anônimos, e desapareceram. Mas o turista já comprou mapas, bilhetes de excursão, broches, gravatas,- já

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

viu tudo, já vai partir para outras cidades, de onde voltará, naturalmente [...] (MEIRELES, 1999, p. 102).

Dialogando com Sontag, para Romano a foto afirma a experiência, mas também pode ser considerada como uma forma de se proteger dela:

[...] a própria viagem é convertida à ação de fotografar. Se a viagem de lazer é, na modernidade, fuga do mundo do trabalho, a atividade de fotografar para Sontag, torna-se um substituto do trabalho. Atividade repetitiva, que ocupa o tempo da contemplação demorada, própria do viajante que Cecilia Meireles atesta em suas crônicas. Assim, a viagem, tal como a compreende Cecilia, se faz mais no tempo que no espaço ou na reversibilidade do espaço em tempo; já o turista busca ‘apropriar-se’ da maior quantidade de espaços possíveis. O tempo escasso não lhe permite a contemplação demorada, substitui-a pela fotografia, que lhe é familiar [...]. Para Sontag, a fotografia converte a experiência numa imagem embelezada, um cenário em que o turista se inclui, e acumular cliques fotográficos cumpre uma função de distensão, pois dá uma forma à experiência: ‘Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma foto’ (ROMANO, 2014, p. 94).

Além da reprodução fotográfica, o *souvenir*, como reprodução ou alusão a algo típico ou grandioso é recorrente no ato de viajar. Assim, adquirir miniaturas de estátuas, monumentos, embarcações, obras de arte, que aludem a determinados lugares pelos quais se viaja, ou em que se deseja viajar, é marca dos viajantes, ou dos turistas, como aborda Cecilia Meireles.

A reprodutibilidade técnica das coisas já é tão habitual que, dificilmente, se consegue perceber as singularidades dos originais. Ao refletir sobre a perda da “aura” dos objetos estéticos, Walter Benjamin (1987), no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, destaca que a obra de arte sempre foi reprodutível, através das várias possibilidades de cópia como a prensa móvel, de

Gutenberg, antes dela a xilogravura, a água-forte, entre outras técnicas. Desse modo, ressalta que essa reprodutibilidade técnica não é algo novo. A novidade está na escala em que se reproduz a cópia, principalmente a partir do século XX. Nesse âmbito, Walter Benjamin menciona que esse excesso de reprodução acaba por trazer a perda da aura, a essência, expressa pela tradição da obra original, que é singular. E aqui é possível propor relações com a exposição de objetos culturais e paisagísticos que o turismo desenvolve. Ao refletir sobre as considerações do pensador alemão, Romano destaca que:

Para Walter Benjamin são dois os fatores que provocam a perda da aura: o desejo de tornar as coisas mais próximas e a superação do caráter único delas [...] Assim, nos dias de hoje, o *afiche* da Monalisa, a torre Eiffel em miniatura de gesso, réplicas chinesas de porcelanas de Sèvres, o DVD sobre as ruínas de Pompeia [...] são cópias que permitem ‘possuir’ o objeto [...] Nesse sentido, comprar um pacote de viagens e visitar lugares assim é aproximar, ‘possuir’, por meio da imagem, o que antes estava ‘involucrado’ ou tinha um sentido muito particular dentro de uma determinada tradição cultural ou familiar. (ROMANO, 2014, p. 90).

A exposição advinda dessa reprodutibilidade técnica tende a reduzir valores considerados, por um olhar atento e preparado, mais significativos. A contemplação cede lugar à observação que se materializa, por exemplo, na técnica fotográfica. Assim, o objeto estético, que detinha um valor de culto, na reprodução adquire um valor transitório, tão efêmero quanto seu tempo de exposição:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução... Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução

ela consegue captá-lo até o fenômeno único (BENJAMIN, 1987, p. 170).

Em suma, enquanto o viajante ceciliano se sente perdido em seus próprios pensamentos, que lhe solicitam atenção para, muitas vezes, antiquíssimos pormenores, o turista deleita-se com a reprodutibilidade de tudo aquilo que momentaneamente lhe satisfaz. Tem por ambição, talvez, a posse de mais dinheiro, para que assim seja “capaz de comprar os próprios monumentos, e tirá-los do jardim, e lavá-los para casa, por um requinte de prazer extravagante” (MEIRELES, 1998, p. 103).

MOVIMENTOS E *FLASHES* NA CRÔNICA “INSTANTÂNEO DE MONTEVIDÉU”

Se Antonio Candido, no artigo “A vida ao rés-do-chão”, considera que o gênero crônica está ligado, antes de tudo, ao que é terreno e mundano; falando de baixo, e não mais do alto da montanha, as crônicas de viagem cecilianas vão de encontro a essas considerações, não se prendendo, de modo algum, somente ao cotidiano e ao diário. Assim, seus escritos desprendem-se do terreno e navegam intensamente. Uma boa definição para a obra em prosa da escritora seria: apreender o real sem deixar de notar a poesia do mundo. Mesmo sensível a muitos dos dilemas de seu tempo, a viajora consegue preservar sua essência poética compondo crônicas com predominância de uma linguagem lírica e um olhar subjetivo.

A linguagem poética em suas crônicas de viagem é tão intensa, que se torna possível confrontá-la com aspectos que ultrapassam meros relatos. Dessa forma, esta parte do trabalho visa analisar, interpretar e destacar de que modo alguns recursos sonoros, figuras de linguagens, elementos de pontuação e os usos verbais na crônica “Instantâneo de Montevideú” (1944), de *Crônicas de Viagem 1* (1998), contribuem para criar imagens literárias que podem se assemelhar às da fotografia e do cinema.

Cecília, que fotografava com os olhos, levava os registros à memória e imprimia-os em belas palavras. Fazia dialogar prosa e poesia, criando ora cenas paralisadas, ora percepções de movimento.

A leitura de “Instantâneo em Montevideu” pode dar a sensação de se estar folheando um grande álbum de fotografias da cidade.

Quando a cronista inicia o texto observando que “Há um pombo constantemente pousado na cabeça do general Artigas” (monumento situado no meio da Praça da Independência e que faz alusão a José Gervasio Artigas, considerado o pai da pátria uruguaia), o leitor é convidado a criar uma imagem mental sobre o episódio, imaginando o monumento em sua estaticidade.

O pombo parece estar “constantemente” pousado na estátua. O advérbio destacado sugere a ideia daquilo que ocorre de modo contínuo e paralisado. Subentende-se que a ave faz parte, está fixa na cabeça da estátua de Artigas, como se a cena fosse capturada num *flash* fotográfico. Ritmo e sonoridade também ganham espaço no trecho, em que as semelhanças sonoras de “pombo” e “pousar” parecem reforçar a ideia de inclusão e de instantâneo, pois é um momento súbito, fugaz, que se paralisa na memória da cronista, como em um *flash* fotográfico.

Essa relação entre o que transita e o que perdura, lembra o poeta de *Sobre a Transitoriedade*, texto de Freud (1974 [1915-1916]). O poeta, interlocutor do psicanalista, sentia-se incomodado com a transitoriedade das coisas, tendo por pensamento que toda a beleza do campo pelo qual passeava em um dia de verão estava fadada a extinção, e que desapareceria com a chegada do inverno. Discutindo sobre esse ponto, Freud explica ao jovem escritor que a transitoriedade do que é belo não implica uma perda de seu valor, pelo contrário, implica um aumento. Logo, “a limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (FREUD, 1974, p. 345).

Nesse sentido, pensemos no pombo da crônica destacada, como aspecto daquilo que é transitório, mas que pode perdurar na memória. Mesmo sendo indicador da transitoriedade, pois o pouso do pombo só dura certo tempo – não é de Pedro como a estátua de Artigas –, e adquire aspecto marcante, perdurando na escrita da cronista e gravando-se também na mente do leitor, como se fosse uma imagem fotográfica.

Imagem 1 – Monumento La Carreta, em Montevidéu



Fonte: <http://www.guascatur.com/2012/04/assembleia-la-carreta-centenario.html>.
Acesso em: 16 abr. 2016

Acima, fotografias do mausoléu do General José Artigas, na Praça da Independência, em Montevidéu. Ambas possuem ângulos semelhantes, no entanto, na primeira imagem, o pombo está pousado de uma maneira diferente da imagem seguinte.

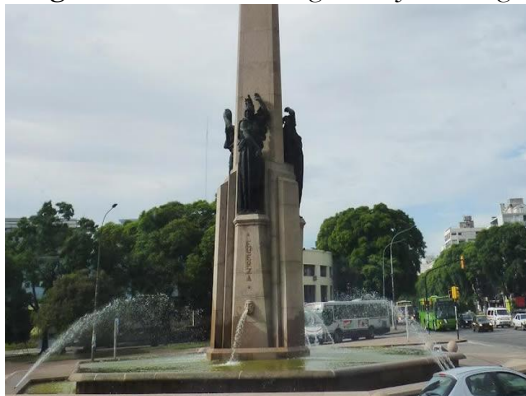
Atentemo-nos também para a presença dos verbos empregados na crônica: “Não é só Artigas com seu pombo que *enfeita* Montevidéu: há outras estátuas, há um obelisco, e há a famosa ‘Carreta’” (MEIRELES, 1998, p. 175-176).

No período em destaque, o verbo transitivo “enfeitar” talvez contribua para o reconhecimento desse álbum fotográfico em “Instantâneo de Montevidéu”, que a cada página virada, traz novos *flashes*, capturados no percurso de Cecília pela capital uruguaia.

Além de Artigas com o pombo na cabeça, outros monumentos também são fotografados pelo olhar minucioso da cronista-viajante. Destaca-se um obelisco, espécie de pedra monolítica vertical, de base quadrangular. Mesmo não se prendendo a registros de impressões sobre o monumento, Meireles o captura brevemente pelo olhar, incluindo-o em seu “livro de fotografias”, feito de palavras.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Imagem 2 – Mausoléu do general José Artigas.



Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=artigas+montevideo&biw=1344&bih=607&source=lnms&tb>. Acesso em: 16 abr. 2016

Acima, vê-se o *Obelisco a los Constituyentes de 1830*, localizado na Rua Bulevar Artigas e Avenida 18 de Julio no Parque Batlle de Montevideú.

Ao continuar seu trajeto, Cecília Meireles se depara com a famosa “Carreta”, espécie de carroça puxada por bois ou touros, localizada nos fundos do Estádio Centenário e que contribui, da mesma forma, para mais um congelamento de imagem em sua descrição da cidade. Ao descrever o monumento da “Carreta”, a cronista faz uma crítica ao seu extremo “realismo”, como também uma crítica à necessidade turística de fotografar, mesmo que o objeto possa não ser “merecedor”, pelo fato de consistir em uma representação da realidade de maneira extremamente meticulosa e com pretensões à fidelidade ao objeto representado, supostamente eliminando elementos de subjetividade. Assim, Cecília se mostra uma viajante irônica, inclusive ao salientar que os seus anfitriões levaram-na até ele com a expectativa de que a “turista” admirasse sua “realidade” e o fotografasse: “Sempre existe uma pessoa com um automóvel que traz o forasteiro para contemplar esse monumento, que acham uma obra-prima. Outros, com o devido respeito, perguntam por que há de consagrar com tanto bronze um carro de bois em cima de um canteiro” (MEIRELES, 1998, p. 175-176).

Imagem 3 – Monumento La Carreta, em Montevideu, localizado nos fundos do Estádio Centenário.



fonte: <http://nasciemcasaerrada.com.br/obelisco-de-montevideo/>. Acesso em: 16 abr. 2016.

Cada passo de Cecília Meireles, em seu itinerário pela maior cidade do Uruguai, revela-nos novos *flashes*, alguns com sugestões de movimento, assemelhando-se ao plano cinematográfico. Por exemplo: “Enquanto o pombo *sonha* na cabeça de Artigas, os fotógrafos, embaixo das árvores, *tiram* retratos de casais felizes, com a primogênita vestida de azul” (MEIRELES, 1998, p. 173).

O verbo “sonhar”, que personifica o pombo, projetando sobre ele o olhar da cronista, aparece em simultaneidade com o trânsito dos turistas em plena ação de “tirar” fotos. Assim, enquanto a imagem da Carreta permanece estática e o pombo é capturado em seu pouso instantâneo na cabeça da estátua de Artigas, a cidade ao redor se movimenta. A cronista leva o leitor a também desprender-se, imaginariamente, de seu local e acompanhar a cronista, assistindo a movimentos e *flashes* no deslocamento que ela faz pela capital uruguaia.

O leitor pode pegar com ela os ônibus urbanos que transitam superlotados, carregando de pé os passageiros que conseguiram comprimir-se dentro deles, ao passo que o condutor vai dizendo “Adelante! Adelante!”, para dar melhor arrumação aos passageiros que vão de pé, num dado momento em que já é impossível ir mais adiante. Mas, se pensamos que esse é o passo mais difícil ao andar de ônibus, pensamos equivocadamente, pois sair dele é que constitui uma dura prova:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Não é permitido tocar a campainha. O candidato deve esticar o pescoço na direção do condutor, e emitir, no ponto justo, um ‘pst, pst’, que é o sinal convencionado para exprimir seu desejo de saltar. Entre esse sinal e o ponto de parada, deve o candidato movimentar-se no meio da aglomeração, a fim de atingir a porta de saída. É muito difícil conseguir-se uma coincidência perfeita. De modo que, ao chegar à porta, o passageiro verifica que o ônibus já está em movimento, e volta a fazer ‘pst, pst’, resignando-se a esperar pela próxima parada. E o condutor continua a dizer: ‘Adelante! Un poco de buena voluntad!’ (MEIRELES, 1998, p. 174).

Fazer compras em Montevideu também parece ser um ponto indispensável, pois “os elevadores das casas de moda *descem e sobem* como anjos de vidro entre sedas, perfumes, carteiras, sapatos, agasalhos [...]” (MEIRELES, 1998, p. 175).

Percebe-se que os verbos “subir” e “descer” reforçam esse sentido de deslocamento pelas lojas da cidade. Assim como, também, o verbo “andar” presente implicitamente quando a poeta descreve que em Carrasco – o lugar mais sonhador de Montevideu – sempre se encontra alguém pelas ruas, “alguém a cavalo, alguém de bicicleta, alguém de automóvel” (MEIRELES, 1998, p. 177).

O parque de Rodó é apresentado como um paraíso de pombos – tão mansos que se deixam tocar até pelas crianças, o que ainda pode enfatizar movimento mais sereno. E essa imagem de serenidade dos pombos reveste a própria cidade de Montevideu que, à época em que lá esteve Cecília, tinha mais aparência provinciana que cosmopolita. Assim, a brandura do lugar, parece reforçar certa ideia de estaticidade, que já se anunciava, no início da crônica, na imagem do pombo pousado na cabeça da estátua do General Artigas.

Aos olhos da cronista, nas ruas de Montevideu vê-se uma tranquilidade que impressiona, marcada sinestesticamente pelo cheiro de churrasco no ar. Iguaria considerada um orgulho nacional, preparada com lenha e não com carvão, o que, para os *parrilleros* locais, parece fazer toda a diferença. O assado, e o ritual de seu desfrutamento, é curiosamente ironizado pela cronista, que salienta ser “um dos aspectos do turismo de Montevideu”. Assim, a cronista

ênfatisa os excessos de prazeres proporcionados pela carne bovina, inclusive entre finas e enfeitadas senhoras uruguaias, cobertas de broquéis de brilhante e sentadas com modos que denotam séculos de civilização, tragando a iguaria nacional com voracidade:

[...] um pedaço de carne assada no espeto. Um pedacinho assim, de quilo ou dois quilos. [...] Com seus dedos cheios de anéis vão partindo aquele colchão em pedacinhos - porque são senhoras de fina educação - e com seus lábios carminados vão tomando aquela carne quase viva, e com seus dentinhos bem escovados vão mastigando aquele manjar, ao mesmo tempo em que fazem considerações sobre a maciez do bocado, o seu sabor e outras sutilezas. (MEIRELES, 1998, p. 174-175).

Descrição minuciosa de uma cena e do movimento voraz da comilança, construída a partir da antítese entre requinte civilizacional nos trajes e primitivismo nos gestos. Antítese que se desdobra em: “pedacinho de carne” X “de dois quilos”; comer com a mão X ter os dedos cheios de anéis; lábios pintados, dentes bem escovados X manjar de grandes pedaços de “carne quase viva”.

Aspecto recorrente nas crônicas cecilianas é mostrar as comidas dos locais visitados, destacando suas sutilezas gustativas, visuais, suas texturas e, às vezes, seu modo de preparo. Em Montevideu, a cronista também não se esquece das sobremesas locais, apresentando o *chajá*, doce típico uruguaio, que é minuciosamente descrito, acentuando-se o sabor do açúcar, enfatizado pela brancura do *chantilly*, da farinha, do suspiro:

É uma massa fofa de farinha, manteiga, açúcar e ovos, com um pedaço de pêssego de compota dentro. O doce é coberto de uma camada de suspiro e de outra de creme de *chantilly* e polvilhado de suspiro amassado. O pedacinho de pêssego que vai dentro amansa um pouco esse despotismo do açúcar (MEIRELES, 1998, p. 175).

Como o churrasco, o doce também é mostrado com elementos de excesso aos olhos da cronista, assim como esse gosto

pelo grandioso ou excessivo se revelou nos *flashes* dos monumentos que enfeitam a cidade.

CONSIDERAÇÕES

Escritora “aérea”, poeta-viajante, cronista-viajante, viajora são ainda adjetivos insuficientes para nomear a amplitude da curiosidade de Cecília Meireles por outras culturas. “Viajante” por entrar em vários mundos como contempladora, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, mas pegar pelo interior, e preencher-se das culturas alheias; ou às vezes “turista”, por igualar-se àquelas “inconstantes pessoas, [...] com hora marcada na fronteira e noções de fome clara e invencível como um arrebol” (MEIRELES, 1999, p. 24).

Suas crônicas de viagem, essencialmente intertextuais e interdisciplinares, marcam-se também por uma linguagem poética capaz de aproximá-las do instantâneo fotográfico e do movimento do cinema. Textos que merecem ser descobertos pelos amantes da literatura, pois pode fazê-los “Viajar ‘sem [precisar] sair do lugar’ permitindo-lhes saltos em profundidades que os levem a mergulhar em outras dimensões do pensamento, sem fronteiras” (GOUVEIA, 2002, p. 119).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas** – Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOCH, P. “Pedro Bloch Entrevista”. In: **Manchete**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989.

CRISTÓVÃO, F. (Coord.). **Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens** – Estudos e Bibliografias. Coimbra: Almedina, 2002.

FREUD, S. “Sobre a Transitoriedade”. In: FREUD, S. **Obras Completas**, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GOUVEIA, M. M. **Cecília Meireles Uma Poeta do “eterno instante”**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de Viagem 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de Viagem 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ONFRAY, M. **Teoria da Viagem** - Poética da Geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROMANO, L. A. C. **A Poeta-Viajante: Uma teoria Poética da Viagem Contemporânea nas Crônicas de Cecilia Meireles**. São Paulo: Intermeios-Fapesp, 2014.

SONTAG, S. “Na caverna de Platão”. *In: Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAPÍTULO XV

Cecília Meireles: desenhos de Paris

Ilca Vieira de Oliveira⁸¹

*Todos os dias assim, de chuvinha fina,
penso em velhas cenas da infância:
a tarde em que comia um pedaço de maçã
e conheci o arco-íris;
o livro em que estudava francês,
com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar:
La pluie;
a minha solidão com tesouras, cola e cartolina:
“Brinquedos para os dias de chuva...”*

*Tudo isso vem à minha memória, como visitantes inesperados.
Interrompo o que estou fazendo, tenho uma pena imensa de mim.
Depois, penso em velhos poemas chineses, curtos e leves.*

Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais.

Setembro, 1955 (MEIRELES, 2001, p. 1740)

A citação acima, que utilizo para abrir a minha reflexão sobre os desenhos que a poetisa Cecília Meireles faz de Paris por meio da linguagem poética, representa três estrofes que fecham a quinta parte, e última, do poema “Papéis”, texto com data de setembro de 1955,

⁸¹ Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras Literatura Brasileira, Departamento de Comunicação e Letras, Montes Claros, MG, Brasil, 39.400.470. Este texto foi publicado na *Revista Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura* no Dossiê temático “Literatura de autoria feminina”, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, v. 18, n. 3, set./dez. 2016. p. 23-40. E é resultado de pesquisa realizada no período de outubro de 2015 a setembro de 2016, como Bolsista da CAPES (Processo BEX 2802/15-5) na modalidade Estágio Sênior no Exterior, na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França. E-mail: ilcavieiradeoliveira@yhaoo.com.br/Ilca.oliveira@unimontes.br

publicado em *Dispersos* (1918-1964). Pode-se observar que esse fragmento revela um recorte que o eu lírico faz de um momento da infância e que, segundo ele, são “dias inesquecíveis” com “uns fatos inesquecíveis”. É um poema longo, com traços biográficos, cujo tema é a infância e a solidão de uma criança que brinca, mas que convive com as perdas familiares no espaço da casa dos avós.

Essa criança, que brinca em dia de chuva com “tesouras, cola e cartolina”, inventa um mundo imaginário, feliz, o qual parece ser menos doloroso. A imagem da “tesoura” que corta a cartolina pode ser associada à própria composição da escrita poética, pois a poetisa recorta “cenas da infância”, que surgem como “visitantes inesperados”, para reconstruí-las pelo uso da palavra poética. Nota-se que a poetisa assume a sua identidade fragmentária, de uma vida que se elabora com imagens do passado, de lugares por onde andou, das experiências vividas e sentidas. E é por meio da memória que a poetisa recupera o seu passado, que se organiza em “papéis”, como bem destaca no verso que fecha o poema “Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais”⁸².

Essa “cena”, que recria poeticamente um momento da infância, expressa a descoberta tanto do mundo imaginário quanto da língua do outro, que passa pelos sentidos, como se pode ler nos versos: “a tarde em que comia um pedaço de maçã/e conheci o arco-íris;/o livro em que estudava francês,/com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar: *La pluie*,” (MEIRELES, 2001, p. 1740). O ato de “comer a maçã” pode ser lido como uma situação normal do cotidiano da criança que comia um pedaço de maçã, numa tarde de chuva, porque estava com fome, mas também traz, em si, o sentido do mito do Jardim do Éden, pois, no verso seguinte, pode-se ler: “e conheci o arco-íris”, ou seja, tem-se a descoberta do mundo da fantasia e do imaginário por meio das cores.

⁸² No capítulo “Inconsciente, mito e memória”, do estudo *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, de Leila V. B. Gouvêa, o leitor poderá encontrar uma análise acurada em diversos poemas, em vários livros da poetisa, cujo tema é a memória e as perdas familiares. Esse poema, “Papéis”, no entanto, não foi analisado no estudo feito pela crítica sobre a poesia de Cecília. (GOUVÊA, 2008)

Nesses versos, vê-se que são explorados os sentidos, quais sejam: o paladar, a visão e, também, a audição, a qual pode ser lida no barulho da chuva e nas vozes das crianças, expostas pelo riso. Além disso, a imagem da “chuvinha fina” e dos “Brinquedos para os dias de chuva...” torna possível identificar que a percepção do mundo passa pelas sensações auditiva, visual e tátil. Vê-se que a denotação da queda da chuva (auditiva-visual) se faz de modo evocativo no presente, mas se transpõe para o passado. Observe-se que é a “chuvinha fina” que reativa a memória, trazendo fatos que marcaram a infância: ver o arco-íris, comer pedaço de maçã, leitura de livros e os brinquedos de cortar e colar os papéis.

Esse fragmento do poema deixa explícito haver uma criança que “estudava francês⁸³”, podendo-se observar que a poetisa se insere como personagem nesse poema, revelando ao seu leitor momentos importantes de sua vida, fato sobre o qual gostaria de chamar a atenção, principalmente para deixar evidente que o contato com a língua, a cultura e a história da França não se deu somente por meio das viagens que a poetisa realizou pelo país. Esse contato iniciou-se desde a infância, na escola, por meio do imagético dos livros escolares.

Outro aspecto a ser considerado sobre Cecília Meireles é a unanimidade da crítica ao dizer que a poetisa surge, no cenário brasileiro, ligada ao grupo da revista *Festa*. Leodegário A. de Azevedo Filho (1970), comentando a poesia da autora, explica: “Cecília Meireles revelava, em sua fase inicial, influências de Verlaine, Maeterlinck, Antônio Nobre, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, herdeira que foi do simbolismo”. (AZEVEDO FILHO 1970, p. 19-31). Entretanto, convém lembrar que, por mais que os críticos afirmem que a obra poética da fase inicial de Cecília Meireles esteja ligada ao grupo da revista *Festa*, a própria poetisa não se reconhecia filiada a nenhum grupo do modernismo brasileiro. O

⁸³ Em entrevista para a *Revista Manchete*, Cecília Meireles (1958) destaca: “Sempre gostei muito de livros e, além dos livros escolares, li os de histórias infantis, e os de adultos: mas estes não me pareciam tão interessantes, a não ser, talvez, Os três Mosqueteiros, numa edição monumental, muito ilustrada, que fora de meu avô. Aquilo era uma história que não acabava nunca; e acho que esse era o seu principal encanto para mim.” (MEIRELES, 1958, p. LXXIII)

crítico Davi Arrigucci Jr., no seu artigo “Notas sobre Cecília”, assinalou:

No quadro da poesia modernista, Cecília Meireles manteve sempre uma rara e solitária independência, embora os contatos de amizade e a relação com a crítica de Mário de Andrade e Manuel Bandeira tenham sido decisivos para ela. Ambos souberam vê-la a fundo e jamais deixaram de louvar a pureza de sua inspiração, a filiação às fontes da tradição lírica portuguesa, que lhe valeu bons leitores em Portugal, a refinada arte do verso, perfeitamente casada à necessidade, e a “graça aérea de suas imagens”, conforme apontou com precisão Bandeira.

Essa independência certamente se nutria de uma completa fidelidade às raízes simbolistas de sua lírica, cujos ecos permanecem constantes ao longo dela, muito além das ligações com o grupo espiritualista da revista *Festa*, que lhe marcaram, com alguma ingenuidade, os primeiros versos. Podem ser notados não apenas nos tons esfumados, na sintaxe fluida e no gosto das toantes, procedimentos recorrentes de sua prática poética, mas também nas afinidades mais secretas de seu imaginário, no espiritualismo de vários matizes a que a levaram suas inquietudes e, principalmente, no próprio modo de conceber a imaginação poética como forma de conhecimento. Essa herança decisiva que os simbolistas receberam dos românticos nunca arrefeceu nela e representa uma tendência fundamental de sua personalidade poética. (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 69)

Em 1958 Cecília Meireles publica sua *Obra poética*, em um volume, pela Editora José Aguilar, e, também em um volume, *Antologia Poética*, em 1963. Nota-se que os livros *Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poemas dos poemas* (1925) e *Baladas para El-Rei* (1927) não fazem parte desses dois volumes. *Viagem* foi um texto premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1938, e publicado em 1939, em Lisboa, sendo considerado pela crítica como o texto que marca a “fase de afirmação” da poetisa. Esse fato de não querer organizar a sua obra poética com os livros publicados antes de *Viagem* expõe claramente que a poetisa atuava como leitora e crítica de sua própria obra,

selecionando o que ela considerava mais importante de sua produção poética até aquele momento.

Cecília Meireles irá estreiar com o livro *Espectros*, em 1919, volume composto de 17 sonetos, dos quais dois já desenhavam duas personagens da história da França – Joana d’Arc e Maria Antonieta. O poema “Evocação” também apresentava o fato de ser essa poetisa uma leitora e conhecedora da literatura francesa, ao explicitar, no início da composição, que esta pode ser lida como uma dedicatória “(*Lendo Beaumarchais*)”⁸⁴.

Esses poemas vão expor a nítida relação que a normalista e estreante poetisa possuía com as letras francesas. Ressalte-se que, nos poemas “Joana d’Arc” e “Maria Antonieta”, desse livro de estreia da poetisa, as imagens que são esboçadas dessas duas personagens não são retratadas somente como etéreas, fugidias, mas já se pode observar a maneira como as duas mulheres vão ser abraçadas pela morte – uma com a fogueira e, a outra, com a guilhotina –, representando a transcendência do corpo material para o espiritual, revelando-se o místico e o mítico.

Se, no livro *Espectros*, de 1919, Cecília Meireles elege duas mulheres importantes da história da França, o mesmo não acontece nos poemas: “Imagem”, “Paris” e “Fênix Marroquina”, publicados em *Poemas de Viagens* (1940-1964)⁸⁵, porque as mulheres desenhadas

⁸⁴ É importante acentuar-se que, além de conhecer a história e a literatura francesa, essa poetisa exerceu o ofício de tradutora a partir do francês, desde a década de 1920. Como exemplo, temos a tradução de contos de *Mil e uma noites* (versão francesa Mardrus). Ela também traduziu a peça de teatro *Pelléas e Mélisande*, de Maurice Maeterlinck – veja mais detalhes em *Cecília em Portugal*, de Leila V. B. Gouvêa (2001). A lírica de Cecília Meireles apresenta referências implícitas e explícitas ao poeta Verlaine, como se pode ler nos poemas: “A chuva chove” e “Agitado”, ambos publicados em *Espectros*, e “Canção para Verlaine”, 1944, este publicado após a morte da poetisa. Em “Canção triste”, de *Nunca mais*, refere-se ao poeta François Villon, citando o verso “Mais où sont les nieges d’antan?”, da “Ballade des Dames du Temps Jadis”, sendo esse verso citado na epígrafe e como refrão no poema de Cecília. No “Pequeno poema fúnebre”, são citados: Max Jacob e Philippe Soupault, ao lado do poeta e amigo Manuel Bandeira. E faz referência implícita ao escritor André Gide, no poema “Paris”, de que faço análise neste texto.

⁸⁵ Os três poemas foram publicados pela primeira vez na edição da *Poesia completa*, de Cecília Meireles, organizada por Darcy Damasceno, em 1973. O poema

nesses poemas são anônimas, solitárias e inventadas pela imaginação, fazendo estas parte da cidade moderna, ou seja, são “personagens” que desaparecem na multidão ou, mesmo, pássaro que renasce das cinzas. Há uma maneira própria de Cecília Meireles apreender a cidade e a imagem que ela desenha de Paris em palavras, não evocando o mesmo encanto de uma criança que conhece “o arco-íris”. É com um olhar reflexivo e meditativo que o eu lírico irá recriá-la. Veja-se, a seguir, o poema:

Imagem

Uma pobre velhinha franzida e amarela
sentou-se num banco em Paris.
A tarde cinzenta andava atrás dela
como um triste gato de feltro e flanela,
igualmente exausta e infeliz.

Entretanto, aquela cidade, aquela
é a maior do mundo, segundo se diz
e não só maior – mas alegre e bela:
é a cidade chamada Paris.

Por que há uma velhinha tão triste e amarela
sentada num banco em forma de X?
Nunca vi ninguém mais triste do que ela,
em tarde nenhuma de nenhum país.

“Imagem” não possui data anotada após o texto, mas tudo indica que fora escrito entre 1951 e 1953 porque, nesse período, a autora esteve na França. Destaca-se também que este se encontra publicado no meio de dois poemas que possuem datas anotadas, ao final, como sendo 1953 e, provavelmente, os manuscritos estejam juntos. Os poemas: “Paris” e “Fênix Marroquina”, além de apresentarem data anotada após o texto, também trazem o local de composição (Paris, 1953). Esses três poemas foram publicados em *Poemas de Viagens* (1940-1964), pela primeira vez, no volume 9 das *Poesias completas*, organizadas por Darcy Damasceno, em 1973. Neste texto utilizarei a edição *Poesia completa*, de 2001, com organização de Antônio Carlos Secchin. A crônica “De Paris” foi escrita em 1953 e publicada, pela primeira vez, em *Crônicas de viagens*, 2. Já a crônica “Museus de Paris” foi publicada, pela primeira vez, em *O Estado de São Paulo*, 1º de fevereiro de 1953, e também em *Crônicas de viagens*, 2.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Nas mãos, uma chave – de que bairro, viela,
porta, corredor, mansarda, cancela?
com um desenho de flor-de-lis.
(MEIRELES, 2001, p. 1378-1379)

Nesse poema há uma apreensão do cotidiano pelo olhar do sujeito lírico que, atento aos problemas sociais da cidade moderna, traz à tona o tema da velhice, tristeza e solidão. Nos dois primeiros versos, surge essa mulher sem rosto e sem nome, que é nomeada de “pobre velhinha”. Percebe-se que o uso do adjetivo “pobre” pode ser lido como o *status* social dessa mulher, no entanto o seu estado de decadência se representa pelo uso dos adjetivos: “franzida” e “amarela”. Estas palavras vão denominar o estado do corpo que se encontra em ruína, ou seja, não possui vivacidade e juventude.

Logo em seguida, o uso dos adjetivos: “exausta e infeliz” reitera a condição da mulher que sofre com a ação do tempo – este, inexorável –, que tudo degrada e arrasta para a decadência. O estado de espírito da personagem que é desenhada surge de uma paisagem apreendida como “tarde cinzenta”. No início do poema se percebe que a paisagem é capturada pelo olhar do eu lírico, que seleciona a cor amarela para colorir o desenho que esboça, mas essa cor não representa alegria, sugerindo o corpo sem vida, em que se trazem as marcas do tempo, principalmente quando a palavra “franzida” é usada no texto com o sentido de rugas da velhice. Constata-se que a cena não é construída com cores alegres, mas escuras, isto é: “tarde cinzenta”.

Cecília Meireles revela uma representação visual da cidade, entretanto existe um modo próprio dela de olhar e recolher a matéria por meio do real observado, exatamente porque a matéria do cotidiano, que é apreendida, passa por um processo de elaboração da linguagem. É possível que a poetisa tenha se deparado, no momento em que visitava Paris, em 1953, com uma “cena” como essa que desenha em seu poema, mas o modo de representação da “cidade” e da “velhinha” revela que existe um diálogo com a poesia francesa.

Essa imagem de uma velhinha sentada num banco em Paris já havia sido evocada por Charles Baudelaire (2006), em “Les petites

vieilles” (1859), nos *Tableaux Parisiens*. Walter Benjamin (1985), em seu estudo sobre Baudelaire e as ruas de Paris, destaca:

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se de melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar de estranhamento (BENJAMIN, 1985, p. 38-39).

Antoine Compagnon (2014), em *Baudelaire l'irréductible*, investigação publicada recentemente, retoma as discussões de Walter Benjamin sobre as diferenças entre as descrições que são expostas nas obras de Victor Hugo e Baudelaire. Em sua investigação, faz o seguinte comentário sobre Paris:

La ville baudelairienne n'a pas le degré des précisions, les anedoctes pittoresques, les détails concrets qui abondent sous la plume de Hugo; la cité baudelairienne et pour ainsi dire abstraite, elle est d'emblée pensée du point de vue de la conscience du poète [...] La ville est perçue du côté de ses implications métaphysiques, voire théologiques, comme une sorte d'archétype ou d'idée reproduisant la multitude éternelle. [...] La ville est encore l'un des ces multiplex miroirs de l'homme moderne: on y voit reflétée partout la "tyrannie de la face humaine", dans son horreur primitive. (COMPAGNON, 2014, p. 172-173)⁸⁶

Destaco que não será feita uma análise acurada do poema de Cecília em comparação com o do poeta francês, mas que a análise

⁸⁶ “A cidade baudelairiana não tem um grau de precisão, as anedotas pitorescas, os detalhes concretos que são abundantes na escrita de Hugo; a cidade baudelairiana é portanto abstrata, sendo imediatamente pensada do ponto de vista da consciência do poeta: As “multidões, segundo karlheinz Stierle, não descreve a multidão por si mesma, [...] mas a ampliação da consciência pela multidão em que o poeta fez a experiência”. A cidade é observada a partir de suas implicações metafísicas, melhor dizendo, teológicas, como uma espécie de arquetípico ou de ideia reproduzindo a multidão eternal. [...] a cidade é, ainda um desses múltiplos espelhos do homem moderno: na qual se vê refletida por toda parte a “tirania da face humana”, no seu horror primitivo” (Tradução nossa).

desse poema de Cecília Meireles não pode ser feita sem considerar que, apesar de ser uma composição de um momento em que a lírica da autora já estava numa fase de “maturidade”, é visível que a poesia francesa continuava a seduzi-la, ao se evidenciar a escolha de temas vagos e imaterializados para representar a cidade de Paris. O poema de Baudelaire ilumina a leitura – que aqui faço – de “Imagem”, cujo eu lírico evoca a cidade moderna com os seus contrastes.

Nos cinco primeiros versos, há uma aproximação do objeto que é desenhado: a velhinha sentada num banco em Paris, expondo um estado interior e exterior dessa figura que compõe a cena acontecida num espaço público, o “banco da rua”. A essa imagem da velha sentada no banco, surge outra, uma imagem oposta, que é a cidade de Paris. Percebe-se que há um afastamento do olhar dessa poetisa quando esta evoca a cidade, deixando-se salientar nos versos: “Entretanto, aquela cidade, aquela/é a maior do mundo, segundo se diz/e não só maior – mas alegre e bela:/é a cidade chamada Paris”.

Vê-se que o eu lírico não compactua com isso que se diz sobre essa cidade, principalmente no uso do pronome demonstrativo: “aquela”, que é empregado duas vezes, reafirmando certa distância. O uso de “aquela” sugere uma distância do sujeito que escreve e da cidade que é evocada; como o próprio título exprime, tem-se uma “imagem” de Paris que pode ter sido apreendida pela experiência da poetisa viajante, mas também pela leitora atenta dos *Tableaux Parisiens*.

O eu poético parece não se identificar com a beleza e a eternidade da cidade, sugerindo que “alegria e beleza” é uma construção abstrata, idealização que se elabora pelo olhar do outro, sendo possível inferir, aqui, que há um “estranhamento” do eu poético, ao apreender a cidade. A palavra intensificadora de sentido, “maior”, utilizada para designar o valor histórico, político e cultural que a cidade possui diante de todas as outras, parece ser colocada em dúvida quando o eu lírico sugere: “segundo se diz”. No entanto, no verso seguinte, destaca: “e não só maior – mas alegre e bela”.

Se, na primeira estrofe do poema, há um eu poético que se coloca como espectador da cena que surge diante dos seus olhos, nota-se que, na segunda estrofe, há uma aproximação que se revela na indagação: “Por que há uma velhinha tão triste e amarela/sentada

num banco em forma de X?”. O uso de elementos simbólicos no poema reafirma a identidade desconhecida dessa mulher. Veja que ela está sentada num “banco em forma de X”, e essa letra, em álgebra, é empregada para representar uma quantidade desconhecida. É possível identificar, nesses versos, as interrogações metafísicas do poeta, que também não apresenta qualquer resposta ao seu leitor, mas desencadeia uma reflexão que ganha um tom pessoal, nos versos: “Nunca vi ninguém mais triste do que ela,/em tarde nenhuma de nenhum país”.

Observa-se que há uma reflexão por parte da poetisa que, mesmo não deixando de expor a sua experiência de viajante e conhecedora da cultura de vários países e cidades – como bem representou em seus vários livros e suas crônicas –, acaba exprimindo certa tristeza e, pode-se dizer, desilusão diante do poder corrosivo do tempo e da efemeridade da vida. Eis aí o trabalho do poeta: este transforma o espaço urbano em paisagem, expondo as sensações e emoções pelo uso da palavra poética.

Esse tom meditativo e reflexivo que é exposto pelo eu poético, no poema, também é explorado na crônica “De Paris”, texto escrito em 1953. Essa narrativa breve recria a experiência da poetisa viajante, que apreende o cotidiano da cidade. De acordo com a visão do narrador, os “turistas” estão mais preocupados em comprar tudo que encontram, e os estudantes “procurando a glória com tanta convicção” (MEIRELES, 1999a, p. 10). Cito, a seguir, dois parágrafos dessa crônica:

De Paris, todos sabem tudo, ou julgam saber. Conhecem-se os restaurantes em que se servem rãs e se lê o menu com um binóculo, ou os que têm como atração cortar a gravata do freguês, à entrada; conhecem-se os que serviam de ponto de encontro às celebridades do século XVIII, e todos ficamos ilustres, quando lá vamos; também se conhece cada *bistro*, nos lugares mais inacreditáveis, e com os nomes mais espantosos, – mas isso é matéria para os guias de turismo. [...]

Dos museus, não se pode falar, porque seria fazer catálogos de obras-primas. Infelizmente, bandos turísticos que desfilam em passo de ganso pelas salas e pelos corredores perturbam todo o efeito de cada quadro, – que é assunto

de contemplação, e não desprende de mistério de repente, por mais que se esforce o guia, também já fatigado dos visitantes. (MEIRELES, 1999a, p. 9)

O texto acima explicita uma visão crítica e irônica da poetisa em relação ao turista, que conhece a cidade superficialmente. Vê-se que, já na abertura do seu texto, diz: “De Paris, todos sabem tudo, ou julgam saber”, sendo esta uma definição que a poetisa traz do turista, que percorre alguns lugares da cidade e já julga conhecê-la “profundamente”. Como cronista, afina o seu tom irônico quando diz: “e todos ficamos ilustres, quando lá vamos”, e principalmente quando analisa a cena dos turistas no museu, os quais “perturbam todo o efeito de cada quadro – que é assunto de contemplação, e não d e s p r e n d e d e m i s t é r i o d e r e p e n t e ” .

Esse texto aponta para uma reflexão mais específica que é feita sobre o turista e o viajante em outra crônica, escrita na mesma época, sobre Roma. Trata-se do texto “Roma, turistas e viajantes” (1953). Nessa crônica, Cecília Meireles (1999c, p. 101-104) destaca que o turista é o sujeito apressado que conhece os lugares com a sua máquina fotográfica e apreende as coisas com tal rapidez que, sequer, tem tempo para meditar sobre o cotidiano e a cidade que visita.

Já o viajante é esse sujeito que quer “morar em cada coisa”, isto é, diante da monumentalidade de Roma, o turista compra e fotografa; o viajante, ao contrário, descobre “um mundo histórico, filosófico, religioso e poético” do país. Ou seja, diante da história de Paris – que é possível ser lida como metonímia da história da França –, trazem-se indícios de que o turista passasse por ela “como salamandras pelo fogo, sem se impressionar”. Essa crítica ao turista apressado e ao comércio turístico da cidade, o qual se preocupa em atrair os seus fregueses, irá ser matéria de reflexão da cronista viajante na crônica “Os museus de Paris” (1953). O narrador chama a atenção para a falta de sensibilidade do guia turístico, criticando os franceses, que não são nada acolhedores.

Retomando o poema, nota-se que o objeto do eu poético não é a cidade com a sua grandeza e esplendor, mas o seu oposto: a tristeza da velhinha sentada no “banco da rua”, em uma “tarde cinzenta”. Para fechar o poema, o eu lírico, mais uma vez, indaga sobre a identidade

da “velhinha triste” que tem, em suas mãos, uma chave “com um desenho de flor-de-lis”, mas que não (se) sabe de que lugar seria essa chave. Ressalta-se que a “flor-de-lis” simboliza a pureza, a virgindade, a beleza e a renovação e está associada à realeza francesa desde o século XII, ou seja, ao rei Luís VIII, que a usou pela primeira vez.

Esse símbolo, como emblema da França, representa poder, soberania, lealdade e honra. Nesse sentido, é importante frisar que, se essa velhinha está com uma chave em que há o desenho de uma “flor-de-lis”, talvez fosse possível considerar que essa mulher possuísse alguma ligação com a monarquia francesa, porém o que salta aos olhos é uma reflexão do eu lírico sobre a brevidade da vida, e a flor, como símbolo da beleza, pode ser lida como uma imagem que se contrapõe à imagem da velhinha, que é desenhada em estado de ruínas.

No texto, o olhar do poeta parece não se interessar pela grandeza e beleza da cidade, mas está atento ao humano e à sua condição existencial, deixando evidente uma reflexão sobre a passagem do tempo e a brevidade da vida. A fugacidade do tempo é evocada desde o início do poema, e está associada à ruína; a beleza efêmera reaparece no final, com a imagem da “flor-de-lis”. Nesse poema o eu lírico expõe os contrastes da cidade moderna, trazendo a imagem da velhinha “franzina e amarela” e “exausta e triste”, oposta à imagem de Paris, “alegre e bela”, embora traga, em si, o tom escuro do cinza; não é a Paris alegre e colorida.

A cidade, como monumento histórico e cultural, é evocada como objeto de reflexão e meditação da poetisa. Essa composição chama a atenção para a sensibilidade artística da escritora, que medita sobre o humano, pois expõe um assunto importante que é a história de muitas mulheres que são invisíveis aos olhos das pessoas ditas comuns, porém não passam despercebidas aos olhos da poetisa. Essa sensibilidade do artista diante do humano é também exposta pelo narrador da crônica “De Paris”:

É uma dor no coração ver que aqueles trágicos lugares por onde Maria Antonieta andou sofrendo são dos mais belos para serem agora visitados, mesmo quando o guarda, com certo ódio, – talvez profissional – dramatize episódios

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

violentos, feroz ainda a outra realeza, testas coroadas, mulheres soberbas e outras maneiras de dizer.

Mas os concertos de Sainte-Chapelle, como dentro de um cofre de pedras preciosas, à lua de altos candelabros, com um programa de música sacra, são, como outros concertos organizados nos velhos castelos da França, uma das maiores alegrias para quem busca, por onde vai, uma oportunidade de profundo amor.

[...] – Paris, à porta da Notre-Dame, adquire um ar do sonho ilimitado, com a ressurreição de todos os valores, de toda a sua História. Mas isso também não se pode contar assim com duas palavras... E, afinal, falar da França não é falar de Paris, mas de uma terra formosa, formosa e famosa – Oropa, França, e Bahia! – com mil aspectos, todos atraentes, que não se concentram numa capital nem numa cidade, mas se multiplicam pela província, em redor de uma igreja, de um castelo, à beira de um rio, à beira do mar, de uma terra toda lavrada, com as alegrias do trigo e da uva, que lhe dão esse ar clássico que é o seu ar de eternidade. (MEIRELES, 1999a, p. 9-10)

Essa crônica revela uma apreensão do cotidiano pela viajante, que não age como um “turista” apressado, mas que “quer ficar em cada coisa”, como se pode identificar pela maneira como os fatos históricos, a grandeza artística e os monumentos históricos são representados. Os eventos do cotidiano e da cidade são trazidos como motivos de reflexão e meditação da poetisa. O olhar da cronista expõe a beleza e a grandeza de Paris, que alcança a sua transcendência, que é atingida pela música e religiosidade, evocando os concertos na Sainte-Chapelle e o “sonho ilimitado”, exposto pela Notre-Dame.

Esse texto indica que há um sujeito que se sente seduzido pela grandeza artística e cultural desse país que visitava, contudo, quando se lê o último parágrafo da crônica, torna-se visível que Cecília Meireles expõe que a história da França não se resume somente aos limites de Paris, que estes “se multiplicam pela província”, com a sua diversidade cultural e plural. Lendo esse parágrafo atentamente, não é difícil perceber que a reflexão sobre a identidade cultural e nacional não se restringe ao país em que o sujeito que escreve se encontra, já

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

que os seus olhos se voltam para o seu país de origem, ao evocar o poema “Europa, França e Bahia”, de *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond. Vejamos a primeira estrofe do poema:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo
Os cais bolorentos de livros judeus
E a água suja do Sena escorrendo sabedoria.
(ANDRADE, 2002, p. 9)

Alguma poesia, de acordo com Ivan Marques (2008, p. 94), é um livro de um poeta “universalista e, ao mesmo tempo, essencialmente preso à província”, trazendo vários poemas sobre o Brasil e a questão da identidade nacional. Em seu estudo crítico, faz o seguinte comentário:

Em Drummond, não é preciso cruzar o oceano para sentir saudades do Brasil. A viagem tampouco se faz necessária para que o poeta se canse da Europa – um enjoo que, em *Alguma poesia*, é mais pronunciado do que o próprio fastio com o brasileirismo, conforme se vê no poema “Europa, França e Bahia”. [...] O poema faz uma volta ao mundo, acumulando imagens que dizem respeito tanto ao progresso da civilização europeia (a torre Eiffel, as fábricas da Inglaterra, os submarinos alemães) quanto à sua inexorável destruição. [...] Publicado pela primeira vez em 1930, “Europa, França e Bahia” foi claramente inspirado em *Macunaíma*. Num episódio central do livro, Vei, a Sol, oferece ao herói uma de suas “três filhas de luz” (que representam as civilizações tropicais) e, como dote, “Oropa França e Bahia”. Mas Macunaíma opta pela portuguesa (o Ocidente) e paga caro por isso. (MARQUES, 2008, p. 98-99)

Ao reportar-se a esse texto do poeta mineiro, a cronista, pelo tom irônico impresso, faz um convite a que se reflita sobre a visão do narrador em relação à Europa. Essa crônica apresenta a condição da viajante que sente saudades do Brasil, mas, ao que tudo indica, Cecília Meireles sugere ao seu leitor exatamente o que o eu lírico do poema de Drummond expõe: “Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa”.

Em outra crônica, “Os museus de Paris”, escrita durante essa mesma viagem, pode-se identificar uma poetisa que deixa evidente o fato de que viaja para conhecer e aprender com o outro, mas vê o outro com desencanto, no caso, os franceses.

Pelo tom final do texto, o que posso inferir é que a cronista convida o seu leitor a conhecer a França, cuja beleza não se restringe à cidade de Paris, mas a outros lugares do país: “de uma terra toda lavrada, com as alegrias do trigo e da uva, que lhe dão esse ar clássico que é o seu ar de eternidade”. Essa narrativa registra bem a reflexão da escritora que vê a grandeza dos “monumentos históricos” como um motivo para refletir sobre a história dos grandes homens, isto é, sobre o fato de que a história de um povo se constrói com a participação e o trabalho de pessoas anônimas: no texto, são lembrados aqueles que lavram a terra, produzindo o alimento: o pão e o vinho.

Além disso, recordam-se o esplendor e a glória, que se tornam visíveis em uma catedral, por exemplo, ao se eleger, nesse monumento, a história dos grandes homens, tornando invisível a história de pessoas comuns, que também fazem parte da história do país⁸⁷. O sonho e a imaginação são permitidos ao poeta viajante que, em seu processo meditativo, é diferente do “turista”, pois este, impulsionado pelo mundo capitalista, vê as coisas superficialmente.

Convém assinalar, entretanto, que, além dos temas tristeza e solidão, explícitos no poema “Imagem”, nota-se, em outro poema sobre Paris, que Cecília Meireles explora o gesto e o ritmo da cultura dos negros:

Paris

Lá vai o negrinho de mãos nos bolsos,
– negrinho que namora a branca –
às 5 da tarde, entre vento e bruma,
pelos arredores do Jardim das Plantas.

⁸⁷ Essa reflexão de Cecília Meireles leva-nos a pensar no que diz Walter Benjamin (1987), no seu estudo “Sobre o conceito de história”, ao ressaltar que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.” (BENJAMIN, 1987, p. 225)

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Lá vai o negrinho de boina encarnada,
com dentes miúdos e claros de criança,
a contar histórias de outros continentes,
histórias de bichos e histórias de gente,
para acalentar esta menina branca.

Lá vai o negrinho que fala e que ginga,
como um símio alegre entre ramos verdes,
lá vai o negrinho, que suspira e canta,
como um crocodilo a fitar a lua,
entre as águas densas das lagoas mansas...

(Lá vai a menina, coberta de flores,
a escutar tambores, a mirar miçangas,
a pisar paludes, a arder em fogueiras,
cair nos abismos da sua garganta...)

Paris, 1953
(MEIRELES, 2001, p. 1380-1381)

No poema, o título já anuncia qual será o objeto do olhar do sujeito que desenha Paris: partindo de um objeto material, que é a cidade, transcende para o imaterial, que é a história de amor. Percebe-se que a poetisa não elege personagens importantes da história da França, mas traz à tona o amor entre duas raças e culturas diferentes. O poema exprime um tom musical e de transitoriedade, criado pelo uso da repetição de palavras que podem ser associadas ao aspecto sonoro do contar histórias, da fala, do canto e do som dos tambores dos povos africanos.

O uso da repetição de “Lá vai o negrinho”, ao longo de quatro versos, enfatiza o sentido que a poetisa quer dar a essa figura que é apreendida do espaço do cotidiano, ressaltando-se, também, a representação visual do negrinho que “namora a branca”. Ou seja, é uma personagem que traz, em si, o sentido de movimento, de transitoriedade, como bem reforça o terceiro verso: “às 5 da tarde entre vento e bruma”.

No último verso dessa primeira estrofe, no entanto, o personagem é inserido em um espaço físico da cidade, Jardim das Plantas (*Jardin des Plantes*)⁸⁸, notando-se que a poetisa evoca esse monumento histórico de Paris não para mostrar a sua grandiosidade e esplendor, mas a percepção do lugar pela viajante como espaço de “memória” e, também, como um museu de ciências naturais, para trazer o tema da evolução do homem e dos bichos. O espaço do jardim é, também, propício ao vago e ao fugidío, como se pode ler nas estrofes ulteriores do poema.

É relevante destacar, aqui, que, no longo poema “U.S.A – 1940”, escrito em 1942 e publicado postumamente em *Poemas de viagens* (1940-1964), Cecília Meireles “traça em metros curtos um quilométrico painel crítico da sociedade consumista dos Estados Unidos e sua parafernália de mercadorias, sem deixar de lembrar a guerra, que se desenrolava”. (GOUVÊA, 2008, p. 69). Desses aspectos, nota-se que esse poema também revela uma reflexão profunda sobre a condição dos homens negros que viviam numa sociedade desigual nos Estados Unidos, havendo diversas alusões à França, em várias estrofes. Algumas são críticas, mas outras evocam o papel político e cultural, principalmente contribuindo com ideais da Revolução Francesa, na Independência dos E.U.A. Esse poema expõe que o eu lírico não encontra lugar no mundo capitalista, que é movido pela mercadoria e consumo, por isso busca refúgio num lugar imaginário que é o Jardim das Plantas, lugar em que ele irá caminhar entre o “mosaico enorme/dos seus canteiros”.

⁸⁸ O Jardim das Plantas é um Museu Nacional de História Natural de Paris, situado no Quartier Latin. “Le jardin du roi, c’était son nom. Il a très longtemps porte, même après que, le 10 juin 1793, par la grâce de la Convention, il fut devenu le Muséum d’histoire naturelle. Mais la France n’a plus de roi et maintenant, pour les touristes que le cherchent sur un plan de Paris, ou pour les habitués qui s’y rendent, il est devenu le Jardin des Plantes”. (LAISSUS, 2006, p. 46). Tradução nossa: “O Jardim das Plantas é um Museu Nacional de História Natural de Paris, situado no Quartier Latin. “O Jardim do rei, era seu nome. Durante muito tempo, teve esse nome, mesmo após 10 de junho de 1793, pela graça da Convenção, tornou-se o Museu de história natural. Contudo, a França não tem mais rei, e, agora, para os turistas que o procuram no mapa de Paris, ou por aqueles que estão acostumados a ir lá, esse museu tornou-se o Jardim das Plantas”.

Na segunda estrofe do poema “Paris”, o negrinho, que somente andava entre “vento e bruma” e “que namora a branca”, assume um ofício, que é o de “contar histórias de outros continentes/histórias de bichos e histórias de gentes”, destacando-se, mais uma vez, o uso da repetição da palavra “histórias”, empregada para reforçar a importância da oralidade para a construção de uma identidade de um povo.

Vê-se que há um jogo de linguagem que é explorado no poema: tem-se uma “história de amor”, desse “– negrinho que namora a branca –”, sugerindo afeto e carinho entre duas pessoas próximas e de sexos diferentes; no entanto, para além desse sentido, o texto sugere, nesse ato de “contar histórias”, o tema da escravidão, quando explicita que as histórias contadas são: “para acalantar esta menina branca”. Cecília Meireles traz aqui uma referência de sua própria infância, da criança solitária que brinca e ouve histórias de uma negra chamada Pedrina⁸⁹.

O tema da infância, muito presente na lírica de Cecília Meireles, é evocado pelo processo lúdico e imaginativo, em que histórias são contadas e/ou inventadas para “a menina branca”. O tema do humano é que está em foco, e a poetisa não se encontrava alheia aos problemas históricos e da escravidão dos negros e do papel de inúmeras mulheres negras como “ama-de-leite” dos filhos dos senhores de escravos, durante a escravidão no Brasil. O uso da repetição “Lá vai um negrinho” estabelece um diálogo com o poema “História da pátria”, de Oswald de Andrade (2005), reafirmando, ainda mais, o processo de colonização do Brasil por diferentes nacionalidades e, também a mistura das raças.

⁸⁹ Em entrevista à Revista *Manchete*, Cecília Meireles (1958, p. LXXIII) faz o seguinte comentário: “Mas, se antes de ler já gostava de brincar com livros, antes de brincar com livros gostava de ouvir histórias. Minha pajem, uma escura e obscura Pedrina, que sobrevivera (embora não por muitos anos) à onda de sucessivas mortes que arrebatou toda a minha família, foi a companheira mágica da minha infância. Ela sabia muito do folclore do Brasil, e não só contava histórias, mas dramatizava-as, cantava, e sabia adivinhações, cantigas, fábulas, etc.” No poema “Para a minha morta”, do livro *Baladas para El-Rei*, Pedrina é lembrada pela poetisa como importante contadora de histórias.

Mas, há um olhar atento da poetisa para a própria colonização francesa na América e no norte da África: o poema expõe que as histórias são de “outros continentes”. Nota-se que, nessa composição de 1953, a poetisa explora o “gesto e o ritmo” da cultura dos negros, revelando a paixão da escritora pelo desenho e pelo folclore realizados a partir de 1926. Em 1933 realiza a primeira exposição na sede da Pró-Arte, no Rio de Janeiro, em 18 de abril, e, em visita a Portugal, em 1934, profere a conferência “Batuque, Samba e Macumba”, que foi ilustrada com desenhos pintados a aquarela⁹⁰.

Na terceira estrofe do poema, nota-se que o Negrinho é inserido no seu habitat natural, quando é comparado a um “símio alegre entre ramos verdes” e a “um crocodilo a fitar a lua”. Se, na primeira estrofe do poema, o transitório e o efêmero são sugeridos pelo: “vento e bruma”, na terceira e quarta estrofes, os elementos “lua”, “água” e “flores” vão reafirmar esse aspecto do texto. A cultura do negro, como também se percebe, é, mais uma vez, sugerida pela sua expressão corporal da dança e pela voz da música, pois negrinho é alguém “que fala e que gíngua” e expressa os seus sentimentos, “suspira e canta”. Além disso, os elementos contraditórios são explorados: a alegria é suscitada por meio da linguagem, da fala, da dança, do canto e da música, sendo contraposta pela tristeza que viria em seguida, sugerida pela imagem das “águas densas” e “abismos”.

O poema sugere que a relação entre o negrinho e a menina branca não é algo tão natural, com vários elementos da natureza sendo utilizados para evocar as contradições que existem. Veja-se que, nos

⁹⁰ Sobre a estadia de Cecília Meireles em Portugal e sobre as conferências proferidas na época, Leila V. B. Gouvêa (2001, p. 61) postula que: “A segunda conferência, sobre o folclore negro no Brasil, teve o título de “Batuque, Samba e Macumba” e foi apresentada na tarde de 17 de dezembro no Clube Brasileiro. A fala foi ilustrada com os desenhos, pintados a aquarela, da própria poetisa sobre os rituais e costumes da população de origem africana no Brasil. Eram o resultado dos “estudos de gesto e de ritmo”, relacionados principalmente ao Carnaval brasileiro, que ela realizara entre 1924 e 1934.” Em 1935, “Batuque, Samba e Macumba” saíria como separata da revista Mundo Português, de Lisboa, com alguns desenhos da escritora reproduzidos ao final, em preto-e-branco. Em 1983, em comemoração aos cinquenta anos da primeira exposição dos desenhos, *Batuque, Samba e Macumba* foi lançado como livro. Este teve a sua segunda edição, em 2003, pela comemoração dos 70 anos da primeira exposição.

versos: “como um crocodilo a fitar a lua,/entre as águas densas das lagoas mansas...”, o negrinho é comparado a um bicho selvagem, que fita “a lua,/entre as águas densas”. Pode-se ver que a água aparece como metáfora do espelho; nela será projetada a imagem da lua, elemento que aparece idealizado, longe de ser alcançado pelo crocodilo, e as “águas são densas”, ou seja, “espessas”, trazendo certa nebulosidade, que irá ser contraposta às “lagoas mansas”.

Nota-se, nessa estrofe, que o Negrinho é evocado como um sonhador a fitar a lua e está inserido entre “as águas densas das lagoas mansas”. Gaston Bachelard (1998) afirma que “[...] Assim a *Lua*, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é um fluido que penetra o sonhador.” (BACHELARD, 1998, p. 126) e acrescenta, ainda, que: “Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita.” (BACHELARD, 1998, p. 78), isto é, à “viagem da morte”.

Como se pode observar, a última estrofe é colocada entre parênteses, e passa a ser objeto do olhar do eu lírico, assumindo a ideia de transitoriedade, de efemeridade, porque está “coberta de flores”. Essa estrofe explora aspectos sensoriais que são próprios do lírico: a audição, em “escutar tambores”; a visão, em “mirar miçangas”; o tato, em “pisar paludes” e em “arder em fogueiras”. A menina é inserida numa atmosfera de magia e, seduzida pelas histórias que lhe são contadas, pela música e pela dança, deixa-se levar pela magia e sedução da cultura do outro e irá: “cair nos abismos da sua garganta...”. Vê-se, também, que o poema se encerra com reticências, sugerindo a própria relação entre as duas raças e culturas: do branco e do negro e, quem sabe, fazendo um convite ao seu leitor para viajar na cultura do outro.

Nessa última estrofe, a palavra “paludes” faz uma alusão ao texto *Paludes* (1895), do escritor francês André Gide (2014). É nítido haver uma ressonância da narrativa simbolista, no poema. Vou apontar somente alguns aspectos, pois não é meu objetivo uma leitura comparativa dos dois textos. O texto de Gide possui um narrador que assume o ofício de escritor e, desde o início da história, anota, em sua agenda, vários compromissos, sendo um deles conseguir tempo para ir ao Jardim das Plantas, a fim de estudar as variedades do “pequeno

Potamogeton” para o livro que está compondo, o *Journal de Tityre ou Paludes*.

É importante destacar que, quando chega ao jardim para estudar as plantas, o narrador informa ao seu leitor quanto ama aquele lugar, por ele sempre visitado. Além disso, revela que foram as plantas aquáticas, por ele observadas nas suas visitas, que lhe haviam dado a ideia de escrever *Paludes*. Notam-se esses aspectos na própria definição do texto que está sendo escrito, o qual explicita, de acordo com o narrador: “*Paludes* é especialmente a história de quem não pode viajar; – em Virgílio ele se chama Tityre; – *Paludes*, é a história de um homem que, possuindo o campo de Tityre, não se esforça para sair dele, mas ao contrário se contenta”. (GIDE, 2014, p. 16)⁹¹ Outro aspecto dessa narrativa parece ter sido fonte de inspiração da poetisa, trata-se dos capítulos “*Angèle ou le petite voyage*” e “*Envoi*”, vê-se que nos dois títulos a ideia de movimento é explorada. Mas, chamo a atenção, principalmente, para esse último, que é composto em versos e que se intensifica a ideia de movimento, explorada pela linguagem expressiva do poema que evoca a dança, o canto e a música.

Retomando-se o poema “Paris”, pode-se indagar: para onde vão o negrinho e a menina branca? Tudo indica que a viagem deles seja para a “floresta plena de mistérios”, como o próprio narrador de *Paludes* sugere no capítulo “*Alternative*”, ou seja, a viagem é para esse lugar pantanoso. Se o Tityres de Gide é um homem imóvel, contrário a ele é o Negrinho do poema, que é desenhado em pleno movimento:

⁹¹ “*Paludes c’est spécialement l’histoire de qui ne peut pas voyager; – dans Virgile il s’appelle Tityre; – Paludes, c’est l’histoire d’un homme qui possèdent le champ de Tityre, ne s’efforce pas d’en sortir, mais au contraire s’en contente*”. (Tradução feita pela autora deste texto.) Sobre a palavra “paludes”, não podemos nos esquecer dos amigos portugueses com os quais a poetisa manteve amizade, ao longo de sua vida. Veja-se o comentário de Nuno Júdice (1986): “O título **Pauis** (depois modificado para *Impressões do Crepúsculo*) dá origem à designação de **paulismo**, que surgirá para caracterizar a estética dos colaboradores do **Orpheu**. Almada sugere uma aproximação entre o termo pauis e **Paludes**, de André Gide (1895). É certo que há afinidades no tom paródico da novela e o poema relativamente ao Simbolismo; mais ainda, o ‘Balouçar de cimos de palma! / Silêncio que as folhas fitam em nós’ tem ressonância de Gide: ‘Elle ne faisait pas d’autre bruit que celui, dans les airs, d’une chandelle d’artifice à l’instant de son éclosion – ou que le son plutôt de ‘Palmes’ dans um vers de Monsieur Mallarmé.’” (JÚDICE, 1986, p. 38)

anda, conta histórias, canta e dança, representando os “estudos de gesto e de ritmo”, relacionados ao Carnaval brasileiro, que Cecília Meireles realizara entre 1926 e 1934.

Essa alusão à narrativa de Gide é representativa nesse poema, composto em 1953, sobretudo se é levado em consideração o fato de esse escritor ter sido um estudioso que havia mergulhado na cultura dos negros, principalmente realizando viagens pela África e denunciado o colonialismo francês. Observa-se, no poema, uma reflexão metafísica da viajante sobre o humano que faz parte da cidade, podendo-se apreender fragmentos da história e da cultura de Paris, os quais são reconhecidos por meio de duas referências: o “Jardim das Plantas” e “paludes”.

Em outro poema, “Fênix Marroquina”, escrito durante essa viagem que Cecília Meireles realizou pela França, em 1953, é possível identificar o tema feminino associado ao da viagem, no sentido de deslocamento, isto é, de “transfiguração do real ou da experiência” – como bem acentuou Leila B. V. Gouvêa (2008, p. 72) – e, também, como metáfora da morte e do renascer das cinzas. Nesse poema estão presentes vestígios do mundo industrial, expostos pelo uso dos elementos reais: a “gasolina” e “o tanque do carro”, e pela linguagem utilizada, para representar o trabalho mecânico e cotidiano, visível na repetição do verso: “O garagista, meio louco”, que é repetido três vezes, ao longo do poema. Cito o poema, a seguir:

Fênix Marroquina

O garagista, meio louco,
enchia o tanque do carro
falando na noiva ausente,
uma noiva imaginária
num lugar ensolarado
para os lados de Marrocos.

Muitas pulseiras e jarros de metal amarelo.

O garagista, meio louco,
todos os dias deixava
no tanque de gasolina

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

essa mulher deleitosa,
tâmara, coral, tambores,
que ia conosco fechada
pelos caminhos da França,
evaporando-se ao longo
da vasta quilometragem.

Jardins de palmeiras, canções noturnas, palavras mornas.

O garagista, meio louco,
de manhã recomeçava
a encher o tanque do carro,
a falar na noiva ausente,
seus cabelos e pulseiras,
seus jarros, coral, tambores,
tâmara, palmeiras, noites
– e ia conosco o fantasma
evaporando-se pelas
estradas da França...
Ia a fênix marroquina,
fênix morta e renascida:
buzina de alaúdes baços, lanternas de olhos magrebinos.
Paris, 1953
(MEIRELES, 2001, p. 1380-1381)

No poema observa-se que o tema viagem se configura no sentido de transfiguração do real, ou seja, o eu poético se coloca como viajante que percorre as “estradas da França”. Mas essa viagem se torna imaginária desde a primeira estrofe, em que figura “o garagista”, nomeado como “meio louco”, que fala de uma “noiva ausente”, de “uma noiva imaginária/num lugar ensolarado/para os lados de Marrocos”.

Nota-se que o próprio “lugar” não apresenta uma localização exata: “para os lados de Marrocos”, dando a ideia do vago e do abstrato, apesar de se indicar o país. O eu poético se identifica com o garagista, embarcando numa viagem imaginária através da história que lhe é contada. Vê-se que a viagem transcende os limites do território francês, na Europa, e, por meio de uma narrativa de um sujeito “meio

louco”, o eu poético irá evocar a colonização francesa no norte da África, que é figurada pelo uso de vários elementos simbólicos e metafóricos que vão representar o território marroquino, o qual ainda era colônia da França no ano em que o poema foi composto. O texto não traz nenhuma referência histórica sobre Marrocos, fato que chama a atenção, por ser esse um poema escrito no período em que Cecília visitava a França, em 1953.

Trata-se de um momento em que os países da Europa e de outros continentes estavam sendo reconstruídos, depois da 2ª Guerra Mundial. Marrocos, sendo uma das colônias francesas, havia sofrido com as destruições da guerra e, também, passava por um processo de reconstrução e modernização. Bernard Lugan (2011, p. 301) aponta que, entre 1946 e 1956, decênio que antecede a independência, a França realizou investimentos grandiosos em Marrocos e que esse período também foi marcado por uma série de conflitos internos pela busca da independência política⁹².

O título do poema, “Fênix Marroquina”, já faz uma alusão ao pássaro mitológico que renasce das cinzas, de acordo com Marie Miguet (1997, p. 362): “A palavra grega *phoenix* designa, além de pássaro maravilhoso, três realidades que vão se inscrever na história da representação do animal fabuloso: a palmeira, a cor vermelha e a Fenícia.” O poema é imagético e indica que Cecília Meireles dialoga com a mitologia greco-latina e egípcia e, também, com autores que vão evocar esse pássaro em seus poemas, cujas interpretações são diversas.

Destaca-se, na primeira estrofe, o uso do verso: “num lugar ensolarado”, que expõe a presença de sol, o qual simboliza o fogo e a destruição, mas é precioso para a existência da vida dos seres na Terra. O tom amarelo, que é indicado implicitamente nesse verso anterior, ganha destaque no verso: “Muitas pulseiras e jarros de metal amarelo”, sendo, esses, objetos de uso pessoal, doméstico e decorativo. Se se tomar aqui o metal amarelo como sendo ouro, eis aí a representação do poder e da riqueza, podendo estes ser associados ao feminino e ao decorativo, mas também a objetos de cobiça. E o amarelo também é

⁹² Sobre a história de Marrocos, consulte também *Histoire de l'Afrique du Nord des origines à 1830*, de Charles-André Julien (1994).

uma das cores da “gasolina”, que é “essa mulher deleitosa/, tâmara, coral, tambores”.

Vê-se que outras cores também são trazidas por meio da fruta tâmara, do coral e do próprio verde da “palmeira”, que é um dos elementos que estão associados ao mito grego do “animal fabuloso”. O fogo é evocado pela “gasolina”, líquido que, em processo de combustão, transforma-se em energia que move o carro. Esse líquido é um combustível fóssil, isto é, obtido a partir do petróleo: composto por seres vivos que morreram há milhões de anos.

Observe-se que a metamorfose dos seres vivos é explorada de maneira natural; afinal, o que é a “gasolina”? É nada mais que seres vivos que, há milhões de anos, transformaram-se em fóssil do qual é extraído esse líquido que move a máquina na modernidade. Nota-se que a mulher, além de ser a gasolina, é “tâmara, coral, tambores”.

Percebe-se que a mulher é transformada em mercadoria que pode ser encontrada nos mercados de toda a França. Essa mulher, “como uma mercadoria”, é qualificada como deleitosa, isto é, proporciona prazer quando olhada, tocada e devorada, sendo evocada por meio dos produtos e objetos: a “tâmara”, pela visão e pelo paladar; o “coral”, pela visão e pelo tato; os “tambores”, pela audição e pelo ritmo da música. Ressalte-se, aqui, que esse aspecto musical será explorado em outra estrofe, em que é trazido como “canções noturnas”.

O uso da imagem do “pássaro maravilhoso” pode ser associado a essa mulher que é evocada no poema, pois, desde a primeira estrofe, pode ser identificada como “ausente” e “imaginária” e, mesmo quando adquire uma forma líquida, esta se transforma em “fantasma” que evapora pelas “estradas da França...” Mas, também, pode ser uma alusão ao próprio processo de transformação, de modernização de Marrocos e, quem sabe, não podemos pensar, também, no poema “O Cisne”, de Baudelaire.

“Fênix Marroquina” revela que a apreensão do mundo exterior pelo poeta passa por um processo de elaboração e, para representar o cotidiano com a sua velocidade e transformação, faz uso de um ser mitológico, no final do poema, como o próprio carro. O poema é imagético e sensorial; o leitor não está diante de uma

referência histórica explícita, mas o que existe são fragmentos de uma percepção do artista que interioriza o mundo exterior, em sua lírica.

Cecília Meireles expõe uma reflexão sobre o humano em suas viagens pela França. Vê-se que o olhar do sujeito lírico apreende a cidade e o cotidiano através de uma linguagem sugestiva, metafórica e simbólica. As figuras femininas que são desenhadas nos poemas não são personagens célebres, como se pode ler no livro de estreia, mas são mulheres anônimas, sem rosto, fantasmas que desaparecem na multidão da cidade moderna. São seres invisíveis aos olhos dos turistas, mas apreendidos pelo poeta, com sua sensibilidade poética de viajante.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia* (1930). In: **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 9.

ANDRADE, Oswald. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2005. p. 32-33.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O guardador de segredos: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles** (a pastora de nuvens). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **Flores do mal**: edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I)

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: **Textos de Walter Benjamin**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985.

COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire l'irréductible**. Paris: Flammarion, 2014.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. XI-XLII.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GIDE, André. **Paludes**. Paris: Éditions Gallimard, 2014.

JÚDICE, Nuno. **A era do “Orpheu”**. Lisboa: Teorema, 1986.

JULIEN, Charles-André. **Histoire de l'Afrique du Nord des origines à 1830**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.

LAISSUS, Yves. Um jardim de Science. In: **Les Jardins des Plantes** – Muséum national d'Histoire naturelle. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2006. p. 46-60.

LUGAN, Bernard. **Histoire du Maroc des origines à nous jours**. Paris: Ellipses, 2011.

MARQUES, Ivan. O país dos Andrades: Drummond e o Brasil profundo. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 17, n. 16, 2008. p. 94-110. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/Cerrados/article/view/8354/6350>> Acesso em: 25 jul. 2016.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 1093p.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

MEIRELES, Cecília. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973. v.7.

MEIRELES, Cecília. Poemas de viagens (1940-1964). In: **Poesias completas**. Organização de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b. v.9. p. 3-88.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

MEIRELES, C. De Paris. In: MEIRELES, C. **Cecília Meireles**: crônicas de viagem, 2. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999a. p. 9-10.

MEIRELES, C. Os museus de Paris. In: MEIRELES, C. **Cecília Meireles**: crônicas de viagem, 2. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b. p. 139-140.

MEIRELES, C. Roma turistas e viajantes. **Cecília Meireles**: crônicas de viagem, 2. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999c. p. 101-104.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Org. de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba**: estudo do gesto e do ritmo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MIGUET, Marie. Fênix. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et. al.* Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 362-369.

Montes Claros, 29 de agosto de 2021.

CAPÍTULO XVI

Paisagens poéticas da Itália, por Cecília Meireles

Anny Costa Chaves^{93*}
Ilca Vieira de Oliveira^{94*}

Este texto apresenta uma leitura crítica dos poemas “Via Appia”, “Adeus a Roma”, “Discurso ao ignoto romano” e “Coliseu”, selecionados do livro *Poemas italianos*, de Cecília Meireles, observando como o sujeito lírico lê as cidades, as paisagens e os monumentos históricos. Seu livro de origem foi publicado, postumamente, pelo Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, em 1968. *Poemas italianos* ganhou uma segunda edição, em 2017, pela Global Editora. A edição original de 1968 acompanha uma tradução dos poemas para o italiano, por Edoardo Bizzari (1910-1975). A mencionada edição da Global Editora preservou essa estrutura⁹⁵.

Cecília Meireles viajou por vários países, ao longo de sua existência. Após sua ida a Portugal, acompanhada do primeiro marido,

^{93*}Aluna do mestrado em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, desde 2021. Este texto é resultado da pesquisa realizada no projeto “Cartografias Poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim”. E-mail: annycst97@gmail.com.

^{94**}Professora do Departamento de Comunicação e Letras, do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras – Estudos Literários e do Mestrado Profissional (PROFLETRAS), na Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil. Atualmente, coordena o projeto “Cartografias Poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim”, na Unimontes. E-mail: ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br OrcidID: <https://orcid.org/0000-0002-4361-0226>

⁹⁵Neste texto, utilizaremos a *Poesia completa* publicada pela Global Editora, em 2017. Portanto, a edição do livro *Poemas italianos*, aqui tomada como *corpus*, não acompanha a tradução original, diferente da que foi publicada pela mesma editora, mas em um volume independente.

Fernando Correia Dias, em 1934, dedicou-se por conhecer o mundo. É relevante destacar que essa primeira viagem foi marcante na vida da escritora, tendo ela, a convite do governo português, realizado conferências, conhecido a família do marido e a cultura dos seus ancestrais, sendo, também, possível conhecer vários intelectuais portugueses. Durante a viagem do Rio de Janeiro a Lisboa, ela escreveu 22 crônicas, com ilustrações de Correia Dias, enviando-as ao jornal *A nação*⁹⁶. Nos anos seguintes, de 1940 a 1962, suas viagens resultaram em crônicas publicadas, rotineiramente, por jornais brasileiros como *O Estado de São Paulo* (São Paulo) e *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro). Além disso, realizou conferências em universidades de Portugal, México, Estados Unidos, Índia, entre outras.

Interessa-nos, evidentemente, lançar luz sobre o texto poético, escrito a partir dessa experiência de viagem. O livro *Poemas italianos* evidencia o itinerário de Cecília Meireles pela Itália de vastas paisagens e monumentos históricos. Cidades como Veneza, Nápoles, Sorrento, Pompeia, Roma e Florença são representadas ao longo dos 45 poemas de métrica diversa, incluindo o verso livre. Com os quatro poemas, supramencionados, buscamos analisar de que maneira o sujeito lírico de Cecília Meireles lê as cidades, seus monumentos e paisagens.

O POETA E A CIDADE

(O sangue dos homens desenha mapas singulares; e, nas terras mais inesperadas, acordam mortos antigos cuja história se ramifica até muito longe, e vai desabrochar em fatos estranhos, incoerentes, tão variada e mutável e engenhosa é a nossa condição humana!) (MEIRELES, 1999, p. 63)

⁹⁶Segundo Pimenta (2015, p. 17): “O relato de viagem, que a educadora intitulou como ‘Diário de Bordo’, foi publicado dentro de acordos firmados entre ela e o jornal antes de a viagem se concretizar. As crônicas eram diárias e surgiam do cotidiano do navio. Eram preparadas e enviadas ao jornal, que as publicava com um lapso de tempo superior à sua colaboração, aos domingos, no período entre outubro e dezembro de 1934. Eram sempre ilustradas por Fernando Dias, artista português e primeiro marido de Cecília Meireles, que a acompanhava naquela viagem ao Velho Mundo”.

No fragmento acima, retirado da crônica “Ver Nápoles e...”, nota-se que o cronista revela sua postura diante do mundo. Seu olhar percorre a paisagem urbana, em uma ação investigativa, meditativa, questionadora. As personagens da cidade antiga solicitam sua atenção de viajante. Há um pensar especial que a paisagem provoca (COLLOT, 2013).

Por isso mesmo, o cronista revela, ainda, seu pensamento sobre o ser, na ordem do mundo: “[...] tão variada e mutável e engenhosa é a nossa condição humana!”. Assim, a crônica é aqui um ponto de partida para o que virá a ser demonstrado adiante, como o estado de afetação do ser pela cidade contemplada.

Escrito na mesma ocasião que a crônica destacada, o livro *Poemas italianos* exhibe um inventário de figuras, eventos e percursos. Nos poemas, a paisagem italiana é, sobretudo, o lugar por meio do qual o pensamento se arranja, considerando-se que o poeta torna linguagem e paisagem um só signo poético. Assim, apresenta-se o poema “Via Appia”, 22º entre os 45 poemas. O sujeito lírico exprime, no fragmento citado a seguir, a mesma inquietação apontada pelo cronista. Veja-se:

Pedras não piso, apenas:
– mas as próprias mãos que aqui as colocaram,
o suor das frentes e as palavras antigas.

Ruínas não vejo, apenas:
– mas os mortos que aqui foram guardados,
com suas coragens e seus medos da vida e da morte.

Viver não vivo, apenas:
– mas de amor envolvo esta brisa e esta poeira,
eu também futura poeira noutra brisa.

Pois não sou esta, apenas:
– mas a de cada instante humano,
em todos os tempos que passaram. E até quando?
(MEIRELES, 2017, p. 166)

A arquitetura da cidade desdobra-se no próprio povo que a construiu. Há, no poema, um eu lírico em movimento pelas ruínas da cidade. Sua percepção do espaço abrange desde a materialidade, “as pedras”, até a intervenção dos sujeitos, na dinâmica de construção. Note-se a sinédoque: “as próprias **mãos** que aqui as colocaram” (grifo nosso).

No texto *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau (1998) defende um conceito de cidade que considere sua pluralidade, contradições e constante movimento de projeção. Vista dessa forma, a cidade seria um sistema de “inversões, deslocamentos, acúmulos” (CERTEAU, 1998, p. 173), um conceito que, inevitavelmente, pressupõe gestão, ou seja, um sistema gerível, mas que, ao mesmo tempo, a supera.

No poema, há certa percepção sobre as vivências que compõem ou compuseram, outrora, a dinâmica do lugar. Essas imagens irrompem da paisagem, construindo, com o sujeito que a vê, o pensamento de que o ser se constitui múltiplo, fragmenta-se em outros instantes da história: “Pois não sou esta, apenas:/– mas a de cada instante humano”.

O ser se prolonga em outros seres, poderíamos dizer, a partir da palavra? Nesse caso, Cecília Meireles recorre ao ritmo do poema, a fim de “consagrar” o instante de contemplação. O “ritmo evocador” (GOUVÊA, 2008, p. 137) reconstrói imagens do passado, as quais despontam, eclodem, afloram na experiência da paisagem.

A musicalidade de “Via Appia” encontra sua expressão em soluções estéticas tradicionais e livres. Nota-se o uso do verso livre, de anáforas, encadeamento e aliteraões. Nas ocorrências “não piso, apenas”, “não vejo, apenas”, “não vivo, apenas”, “não sou esta, apenas”, as negativas repetem-se, garantindo o ritmo e o sentido de desconstrução do eu. O individualismo cede lugar à cosmovisão de unidade entre ser e mundo.

Há, em “Via Appia”, um pensar na cidade para além da lógica material e racionalista. Isso presume romper convenções: “Pedras não piso, apenas:/ **mas** as próprias mãos que aqui as colocaram” (grifo nosso). Por sua vez, o verso “de amor envolvo esta brisa e esta poeira” exprime o possível motivo de consagração da paisagem percebida.

Nesses poemas, demonstra-se a inquietação da poetisa ante o mundo e, por isso mesmo, a linguagem poética, que é encontrada em outros de seus escritos. No ensaio “Poesia do sensível e do imaginário”, Damasceno (1958) enfatiza a inquietação de Cecília Meireles frente às mais simples manifestações da vida:

O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se e, impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação – de amor, portanto. Inventariar as coisas, descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhes as linhas, a côr, distingui-las em gamas olfativas, auditivas, tácteis, saber-lhes o gosto específico, eis a tarefa para a qual adestra e afina os sentidos, penhorando ao real sua fidelidade. (DAMASCENO, 1958, p. 19-20)

No verso “o suor das fronte e as palavras antigas”, há uma percepção sensorial do passado, descortinando, diante do eu lírico, homens que construíram a cidade com muito trabalho, o que é explicitado pela palavra “suor”. Tudo converge para a atenção do poeta que caminha pelas malhas da cidade. Os sentidos, portanto, não poderiam deixar de entrar para o léxico do poema: “piso”, “mãos”, “colocaram”, “vejo”.

Aquí cabe dar atenção especial ao signo da pedra, que é frequentemente evocado nos poemas não apenas como objeto da paisagem em ruínas, mas como símbolo do ser humano, em que se imprime a passagem do tempo. Na sequência, comentaremos o poema “Discurso ao ignoto romano”, no qual essa lógica se exprime de maneira central. Corpo e pedra são uma só extensão, a página impressa pelo tempo que o poeta lê, em sua experiência de viagem.

Na crônica “Roma, turistas e viajantes” (MEIRELES, 1953, p. 101), Cecília Meireles propõe uma distinção entre o turista e o viajante. De acordo com a cronista, o turista é aquele que, equipado com sua máquina fotográfica, cumpre velozmente as atividades que a cidade estrangeira lhe oferece. Ele compra presentes, expede postais,

profere superficialmente os idiomas, registra o máximo que pode em fotografias. Vê tudo de maneira superficial, porque está apressado em conhecer todos os lugares. Assim, não apreende a verdadeira essência das coisas, dos seres e do espaço.

Por seu turno, o viajante – sujeito de movimentos vagarosos – quer “morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro”. (MEIRELES, 1999, p. 101). A experiência da viagem, assinalada nos poemas aqui discutidos, dá a ver certo procedimento de assimilação e reinvenção do mundo, recorrente na obra da poetisa.⁹⁷ Esse sujeito contemplativo surge no poema “Adeus a Roma”, em que se lê:

A alcaçofra, o vinho, as paredes de pedra,
o gato que brincava com o raio de sol.

(Doce, o inverno! E o perfume dos jacintos, delicadíssimo.)

A cidade estrangeira, dorida de guerras,
altiva em seus brunos muros e palácios
dava sombra de séculos à minha alma.
[...]

às eternas estátuas dirigia meu amor sem destino
[...]

Aos mortos confiava meu coração comovido.
Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada.

Passante nenhum me conhecia como ninguém conhece as
ondas.

⁹⁷ Sobre isso, assinala Damasceno (1958), no mencionado ensaio “Poesia do sensível e do imaginário”: “A um poeta visual, apuradamente visual, como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo [...] O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz [...] tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador.” (DAMASCENO, 1958, p. 21).

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Podia ficar ali sentada, com meus olhos de solidão e silêncio.

(...)

Mas a vida tomava-me como o vento faz às nuvens.

Impelia-me para longe, mudava o meu lugar no mundo.

(MEIRELES, 2017, p. 158-159)

O título sugere a despedida, e os versos confirmam-na. Não apenas o “adeus” à cidade, mas ao próprio eu, embalado pelo movimento do mundo. Objetos da paisagem, “A alcachofra, o vinho, as paredes de pedra” iniciam a sequência de imagens que se aprofundam num pensamento filosófico. A filosofia essencialista, a busca por questões existenciais, o refletir sobre a vida face à morte são motivos recorrentes na obra poética de Cecília Meireles.

Sua autonomia estética, sua “força lírica de conhecimento” (ANDRADE, 1972, p. 73) e refinamento para a linguagem inspiraram Mário de Andrade, fase heroica do modernismo, num texto sobre *Viagem*. No artigo “Cecília e a poesia”, de *O Empalhador de Passarinho* (ANDRADE, 1972), a escritora é, ao final, reconhecida como uma das maiores vozes da poesia nacional.

Em seu livro *Poemas italianos*, encontramos essa “força criadora” de que fala Andrade (1972). A habilidade de cruzar símbolos, o jogo sinestésico, a “condensação” do verbo ficam nítidas em uma leitura atenta dos poemas dedicados à *urbe* italiana. Associada a isso, desponta uma atitude filosófica que norteia o contato do ser com o cosmo.

Premiada pela Academia Brasileira de Letras, em 1938, com o livro *Viagem*, Cecília Meireles é, em geral, associada ao grupo “totalista”⁹⁸, braço do movimento modernista ativo, antes mesmo que ocorresse a Semana de Arte Moderna (1922). Foi o incessante exercício filosófico de Cecília Meireles, na escrita de poesia, que permitiu aos trabalhos de crítica consagrarem-na, ao lado dos porta-

⁹⁸ De tendência espiritualista, esse grupo de escritores apresentou uma postura moderada quanto às “soluções formais” do modernismo. Seu programa de renovação das letras estava centrado nos preceitos de “pensamento filosófico, tradição e universalidade” (DAMASCENO, 1958, p. 11-12).

vozes das revistas “Festa”, “Árvore Nova” e “Terra de Sol”. Sua potência reflexiva abarca os mais variados temas do mundo natural, assim como do mundo imaginário.

Entretanto, como bem acentua a crítica, Cecília Meireles apresenta, em sua obra poética, uma dicção própria. Isso porque não se filiou a qualquer doutrina estética de sua época, notando-se, por exemplo, o eventual uso do verso livre, como no poema “Adeus a Roma”, em concorrência com o vasto repertório de arranjos formais.

No poema em questão, observamos uma clara alusão à tese de Heráclito acerca da eterna mudança do universo. A clássica metáfora de que não se pode banhar duas vezes no mesmo rio é representada no poema, como se vê em “Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada”. O viajante e a paisagem reúnem-se, numa imagem de liquidez, nulidade: “com meus olhos de solidão e silêncio”.

O eu lírico assume, em seu corpo, a fluidez do rio. O eu e o mundo se fundem, revelando a imaterialidade, a brevidade e a passagem do tempo que se esvai. Em contraste com a vida apressada e tumultuada da cidade, nota-se que o sujeito lírico revela uma preocupação com o mundo veloz, marcado pela hora e por obrigações, conforme se vê, nitidamente, na alusão ao relógio.

O encadeamento, recurso “frequente na poesia moderna” (BANDEIRA, 1960, p. 3241), está marcado nos versos três, sete e quatorze. Ele embala o ritmo do poema e enuncia imagens pertencentes ao campo dos sentidos: “o perfume dos jacintos”, “as águas cantavam”, “o pássaro estranhava o ramo”. A evocação se dá, portanto, por meio do ritmo e pela expressão dos sentidos, entendidos aqui como vias de acesso à memória.

Há, na ocasião, uma releitura do ininterrupto movimento que dá ao ser o sopro de vida, o “se-ir do viver”, nos dizeres de Rosa (2008, p. 39). O sujeito constrói, com a paisagem, isto é, as ruínas romanas, um signo de mudança, de fluidez: “Mas a vida tomava-me como o vento faz às nuvens./ Impelia-me para longe, mudava o meu lugar no mundo...”, assim como se verifica nos versos “Pois não sou esta, apenas:/ – mas a de cada instante humano”, comentados anteriormente.

Os poemas até agora analisados demonstram que, de fato, a paisagem “não apenas dá a ver, mas também a pensar” (COLLOT, 2013, p. 17). O país visitado, figura privilegiada e ativa na história do ocidente, demonstra ser um campo de meditação para a escritora, em sua passagem pela Itália. A paisagem reinventada, nos poemas aqui discutidos, revela-se, propriamente, “como o lugar de emergência de uma forma de pensamento” (COLLOT, 2013, p. 21).

Esse país “de tanta abundância artística e tanta variedade de paisagens e costumes”, de acordo com o que se lê na crônica “Pequenas notas” (MEIRELES, 1999, p. 95), é fonte de inventário e, especialmente, de exercício artístico para a escritora. Os símbolos inscritos na *urbe* são de averiguação coletiva, bem como o são os arquivos da história, mas o poema é a reinvenção da paisagem pelas lentes do poeta. Não as fotográficas, mas as do corpo, da empatia e da cultura, as do poeta viajante.

VOZES DA CIDADE

Em *Poemas italianos*, é flagrante a continuidade das “indagações” filosóficas e existenciais, propostas em textos anteriores de Cecília Meireles.⁹⁹ O valor do livro está, justamente, em sua inserção no projeto artístico da escritora. Nele, destacam-se a “fugacidade do tempo – mola mestra do lirismo ceciliano” (DAMASCENO, 1958, p. 16), a fragmentação do ser, o paradoxo vida/morte, a memória e a viagem.

Pouco estudado pela crítica, *Poemas italianos* reúne paisagens campestres e paisagens urbanas, recorte sobre o qual esta análise se detém. Suas imagens e soluções revelam o amplo conhecimento de Cecília Meireles sobre o acervo da antiguidade clássica: mitos, mártires, eventos, literatura. Além disso, no livro, é patente “o olhar da autora, preocupado com a transfiguração das experiências e da

⁹⁹ Consoante Damasceno (1958, p. 18), em “Poesia do sensível e do imaginário”, prolonga-se tal interesse humano nos livros *Viagem, Vaga música, Mar absoluto e outros poemas, Retrato natural, Canções, Doze noturnos da Holanda, O aeronauta*, entre outros.

percepção das artes, durante sua estada na Itália”, conforme aponta Passos (2007, p. 85)¹⁰⁰.

Neste tópico, trataremos dos poemas “Discurso ao ignoto romano” e “Coliseu”. Em ambos, a poetisa elabora, mais uma vez, uma “interlocução entre vivos e mortos” (PASSOS, 2007, p. 82). A pedra é o símbolo central. A partir dela, o eu lírico medita sobre existência e morte, utilizando-a, por isso mesmo, como signo que se agencia ora ao silêncio, ora ao tempo, ora à permanência.

É nítido, nos poemas, o interesse de Cecília Meireles pelas vivências que compõem a identidade dos lugares visitados, pois o seu olhar é de alguém que contempla, indaga e reflete. No ensaio “Sobre o conceito de história”, Benjamin (1994) discute um método para a historiografia, capaz de recuperar o passado soterrado pela lógica capitalista do progresso. Para o filósofo, essa atitude estaria centrada na elaboração de uma narrativa histórica que considere os acontecimentos, “sem distinguir entre os grandes e os pequenos” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Seria, portanto, uma inclusão dos registros históricos das figuras apagadas pelos imperativos do progresso.

Os bichos, as pessoas comuns, os camponeses, os mortos são imagens que formam o espectro de miudezas eternizadas por Cecília Meireles, mediante o fazer artístico (DAMASCENO, 1958, p. 28). No poema a seguir, o anonimato do “ignoto romano” conduz o leitor à “representação das ausências”, noção recorrente na obra da autora¹⁰¹.
Veja-se:

Não está no mármore o teu nome.
Nem teu perfil nem tua face
nada revelam do que foste.
Sabemos só que padeceste,
como acontece a qualquer homem;

¹⁰⁰Passos (2007) desenvolve um estudo sobre *Poemas italianos*, centrado nos poemas “Discurso ao ignoto romano” e “O que me disse o morto em Pompeia”, em texto reunido no conjunto *Ensaio sobre Cecília Meireles*, organizado por Gouvêa, em 2007.

¹⁰¹A expressão citada provém do capítulo “Inconsciente, mito, memória”, em que Gouvêa (2008) discute a “imaginação” e a “escavação da memória” dos familiares ausentes, em ocorrências de *Viagem, Mar absoluto e outros poemas, Retrato natural*, entre outros (GOUVÊA, 2008, p. 126).

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

que foste vivo e contemplaste
o que jaz entre a alma e o horizonte,
e, com as grandes estrelas, viste
os vácuos do céu, na alta noite.
Cresceste como bicho e planta:
— mas sabendo que há amor e morte.
Houve um pensamento pousado
entre as rugas da tua fronte
e, dos teus olhos aos teus lábios,
vê-se da lágrima o recorte.
Por que foi talhado o teu rosto
nessa pedra pálida e suave,
ninguém se lembra. E as mãos que andaram
nessa escultura, ninguém sabe.
Poderoso foste? Do mundo
que desejaste? Que alcançaste?
Na raiz das tuas pupilas,
que sonho existiu, na verdade?
Como pensavas que era a vida?
E de ti mesmo que pensaste?
Diante desta bela cabeça,
vendo-a de perfil e de face,
entre os teus olhos e os do artista,
qual terá sido a tua frase?

IGNOTO ROMANO esculpido
por ignota mão, preservando
no silêncio da pedra o antigo
rosto, que encobre a ignota sorte,
parado entre sonho e suspiro,
sem gesto, sem corpo, sem roupas,
sem profissão nem compromisso,
sem dizer a ninguém mais nada
nem do amigo nem do inimigo...

(E todos os homens — ignotos —
com os olhos nesse claro abismo,
sem saberem que estão parados
ante um puro espelho polido!
IGNOTO ROMANO — soletram...

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

E continuam seu caminho,
certos de terem algum nome,
com pena do desconhecido...)

Abril, 1953

(MEIRELES, 2017, p. 145-146)

Para nós, parece de expressiva importância a posição inicial que esse poema ocupa no livro: é o primeiro entre os 45 poemas, e o único datado: “Abril, 1953”. Neste, observam-se o tom e a postura filosófica com as quais o leitor irá deparar-se, na sequência. A ideia de que o ser, *anthropos*, iguala-se, na experiência da morte, conduz o poema. Nesse contexto, a pedra é a metáfora central.

O canto busca a reconstituição de um corpo, levado, há muito, pelo tempo. Ao observador-viajante resta apenas a leitura que o artesão fez desse corpo. O “ignoto romano”, esculpido em mármore, é o estímulo para que o poeta jogue com os sentidos de morte e eternidade. Nesse cenário, a “pedra” é usada como “base de sensações paradoxais e instigantes” (PASSOS, 2007, p. 85). O cidadão romano, cuja existência o tempo apagou, encontra sua eternidade no trabalho do escultor e, também, no da poetisa.

Na primeira estrofe, o sujeito elabora o anonimato da figura ignota: “Não está no mármore o teu nome./ Nem teu perfil nem tua face/ nada revelam do que foste.”. Aliás, não só nessa passagem, como também nas demais estrofes, o apagamento da personagem é comprovado. Para tanto, é construído um campo semântico de negação que, pela força do ritmo, evidencia-se, em maior medida, no fim da penúltima estrofe.

Ainda que o sujeito lírico constate não ser possível delinear as marcas do “ignoto romano”, é possível afirmar algo sobre ele: “Sabemos só que padeceste/ como acontece a qualquer homem”. Nessa perspectiva, só a morte iguala a todos, a ponto de estar prevista no destino e – portanto – na identidade de cada um. Ao fim do poema, isso se confirma pela utilização da pedra como representação do espelho.

O eu lírico se identifica com o outro que contempla. Assim, a estátua de mármore é personificada. Os traços humanos do ser que lhe deu origem jazem sob a recriação do escultor, podendo ser

recuperados, sobretudo, pela imaginação. Essa ação imaginativa do poeta que vê é, também, atribuída à figura de pedra, anteriormente humana: “que foste vivo e contempleste/ o que jaz entre a alma e o horizonte/ e, com as grandes estrelas, viste/ os vácuos do céu, na alta noite”. Dessa maneira, a estrutura propõe, ainda, uma reflexão sobre o fazer artístico e, talvez, por isso mesmo, o poema tenha sido construído numa busca pelo rigor formal.

Observamos, assim, o verso octossílabo, “preferencialmente utilizado, aliás, em todos os livros de Cecília Meireles” (DAMASCENO, 1958, p. 27), e o eneassílabo. Junto com a métrica, evidenciam-se as rimas emparelhadas (primeira estrofe), cruzadas (segunda estrofe) e misturadas. Além das anáforas (“pedra”, “ignoto”, “sem”, “nem”, “ninguém”, “perfil”, “face” etc.), aliterações (fonemas /m/ e /n/) e a predominância de vocábulos paroxítonos.

O sentido da memória que o poema veicula é o resultado de uma “unidade entre a significação das palavras e sua música” (STAIGER, 1997, p. 22), sendo a linguagem ritmada o suporte da busca pela identidade, a qual inspirou o escultor. Ainda no plano da expressão, notamos “IGNOTO ROMANO”, escrito em caixa-alta, nas últimas estrofes, num gesto que pode ser lido como uma transposição do objeto artístico – escultura – para o corpo do poema, unindo-se, destarte, pedra e palavra num só signo.

O trabalho do escultor, tão desconhecido quanto seu modelo: “IGNOTO ROMANO esculpido/ por ignota mão”, ganha continuidade por meio da palavra do poeta. Logo, “o mármore [...] ganha um duplo e vital movimento: o da arte de seu primeiro artista e o da poesia do segundo” (PASSOS, 2007, p. 89). Cecília Meireles, por duas vezes, executa a ação evocadora: uma, reelaborando o perfil do cidadão romano, e outra, transfigurando para o campo das palavras o trabalho do escultor.

No fim do poema, há um tom irônico, cuja imagem é a dos passantes que, certos de sua identidade, observam a escultura e se apiedam do “desconhecido”. A solução é encontrada no uso da pedra como metáfora para o espelho: “com os olhos nesse claro abismo,/ sem saberem que estão parados/ ante um puro espelho polido!”. A falta de empatia das mencionadas personagens cria um contraste com

a consciência do sujeito lírico que, sendo um ser reflexivo e meditativo, se reconhece na paisagem experienciada.

É bem verdade que *Poemas italianos* deixa evidente certa postura do eu lírico ante o mundo de estímulos. Cecília Meireles, em seu procedimento de escrita, faz-nos pensar no viajante não como sujeito de deleites e lazeres, mas como ser pensante, atuante e angustiado pelas tensões do espaço. Na crônica “Onde estamos?” (MEIRELES, 1953, p. 35), a autora registra a dificuldade que o estrangeiro encontra em obter informações de percurso, devido ao alheamento à cidade, demonstrado pelos habitantes. Ela diz:

Com um carro em perfeitas condições e estradas bem sinalizadas, pode-se ir até o fim do mundo sem se perguntar nada a ninguém. Logo, porém, que se chega a uma cidade, grande ou pequena, de qualquer continente, começam as atrapalhões. Porque os habitantes da cidade, seja qual for, vão para aqui e para ali, como se estivessem sabendo o caminho, mas é puramente por instinto, hábito, rotina ou sonambulismo [...] Creio que só conhecemos as cidades onde não vivemos habitualmente. (MEIRELES, 1999, p. 35)

A viajante está atenta a tudo e a todos, até mesmo ao que não está visível, mas é sugerido por meio da disposição da cidade. Seu olhar é desabituaado, porém curioso. Seu percurso é previamente estabelecido e estudado, sem fechar-se ao acaso. Seu itinerário é guiado pelo desejo de observar o já conhecido, pelos livros e histórias além-mar, e pelo espanto de se deparar com o novo, que lhe propõe outros sítios. Mais uma vez, delinea-se um possível método que o viajante executa.

Nesse contexto, Cecília Meireles, enquanto artista-viajante, percorre as cidades italianas, fazendo uma leitura particular das paisagens e de seus objetos. Sendo assim, cada poema é uma reinvenção do espaço contemplado. Em “Coliseu”, o eu lírico apresenta ao leitor o monumento romano, através de sua lente:

Cem mil pupilas houve:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

— cem mil pupilas fitas na arena.

Os olhos do Imperador, dos patrícios,
dos soldados, da plebe.

Os olhos da mulher formosa que os poetas cantaram.

E os olhos da fera acossada,
do lado oposto.

Os olhos que ainda brilham fulvos,
agora, na eternidade igual de todos.
(MEIRELES, 2017, p. 154-155)

O poeta lida com o passado que se apresenta em fragmentos. A sinédoque “os olhos” é o que unifica as personagens evocadas, ambas se igualando no gesto de olhar, recurso que evidencia a função histórica do monumento. Importa notar a escolha por incluir no cenário não apenas “o Imperador”, “os patrícios”, figuras de relevo à época, mas também a “plebe”, “os soldados”, remontando ao fato de que a cidade constitui-se por múltiplas vozes.

Outra vez surge a imagem da pedra. O Coliseu, construído para servir de arena a apresentações dramáticas, espetáculos ou embates entre homens e feras, é, no poema, relido como índice da barbárie:

[...]

Cem mil pupilas:

— ilustres, insensatas, ferozes, melancólicas,
vagas, severas, lânguidas...

Cem mil pupilas vêm-se, na poeira da pedra deserta.

Entre corredores e escadas,
o cavo abismo do úmido subsolo
exala os soturnos prazeres da antiguidade:

Um vozeiro arcaico vem saindo da sombra,

— ó duras vozes romanas! —

um quente sangue vem golfando,

— ó negro sangue das feras! —

um grande aroma cruel se arredonda nas curvas pedras.

De acordo com Benjamin (1994, p.225), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Assim, o poeta não se furta ao impulso de assinalar seu pensamento sobre as atrocidades – “nesta arena de angústia” (MEIRELES, 2017, p. 155) –, que constituem, junto com o belo e a benevolência, as tensões da *urbe* e, naturalmente, da cultura.

Experimentamos a reinvenção do teatro em sua dinâmica, na medida em que as imagens apelam, constantemente, aos sentidos do corpo. Em outras palavras, a sinestesia elaborada no poema acentua a presentificação dos corpos: “Os olhos”, “cantaram”, “brilham”, “vêm-se”, “úmido subsolo”, “exala”, “vozeiro”, “duras vozes”, “negro sangue”, “aroma”, “surdo nome” etc (MEIRELES, 2017, p. 154-156).

Na última estrofe, há um paralelismo semântico nos versos exclamativos que se alternam, reelaborando o ritmo enérgico do monumento. Esse clima é endossado pela seleção de palavras e expressões, cujos fonemas parecem estabelecer uma relação não arbitrária com o sentido. São elas: “vozeiro”, “duras”, “golfando”, “negro sangue”, “feras”, “aroma cruel”, “arredonda”, “trêmulo”.

Ainda nessa estrofe, ao leitor é dado entrever o instante em que emergem as imagens do passado: “Um vozeiro arcaico vem saindo da sombra,/ (...) um quente sangue vem golfando (...)”. Outra vez, a pedra é o meio de acesso ao imaginário: “Cem mil pupilas vêm-se, na poeira da pedra deserta”. Ela é o lugar em que a memória e o imaginário se imprimem: “um grande aroma cruel se arredonda nas curvas pedras”.

Na penúltima estrofe, a descrição do lugar chama a atenção para o efeito estilístico: “Entre corredores e escadas,/ o cavo abismo do úmido subsolo”. A grandeza do cenário é representada no poema, o que revela certa intenção do poeta em propor ao leitor o mesmo “estado de alma” que o preenche e desperta, no instante de contemplação, para “o signo do infinito”, conforme acentua Bachelard (2008, p. 189), em “A imensidão íntima”.

Aos versos que se seguem, atentemo-nos:

[...]

(Não cairão jamais estas paredes,
pregadas com este sangue e este rugido,
a garra tensa, a goela arqueada em vácuo,
as cordas do humano pasmo sobre o último estertor...)

[...]

(As pregas dos vestidos deslizaram, frágeis.
E os sorrisos perderam-se, fúteis.
Sobre o enorme espetáculo, que foi o aroma dos
cosméticos?)
(MEIRELES, 2017, p. 155-156)

O poema nos permite inferir que a ação dos sujeitos eterniza o monumento: “Não cairão jamais estas paredes,/ pregadas com este sangue e este rugido”. Destarte, os gestos de violência estarão para sempre marcados nas pedras do teatro, desde que haja um atento observador, pronto para os desvelar.

Na última estrofe, as imagens mudam de tom, e o terceto ganha uma serena atmosfera. A antítese constrói-se, tendo em vista os versos anteriores. O monumento é um lugar de tensões. A partir dele, o poeta medita sobre o clássico tema do *ubi sunt*¹⁰², “abreviação da questão ‘*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*’, que se traduz por ‘onde estão aqueles que estavam no mundo antes de nós?’” (MIRANDA, 2002, p. 202).

O eu lírico suspende seu canto com uma indagação. A reflexão sobre os mortos, ao fim e ao cabo, sustém-se como um *frisson*, deixando a cargo do leitor concluir ou prolongar o canto. As imagens dos vestidos e do aroma apresentam-se quase translúcidas, frente ao vigor dos primeiros versos. Serão fantasmas que ecoam para além do poema? “E até quando?” (MEIRELES, 2017, p. 166).

¹⁰² Sobre a presença desse tema na poética de Cecília Meireles, encontramos menções em Damasceno (1958, p. 41) e em Gouvêa (2008, p. 125-166), “Inconsciente, mito, memória” .

O livro *Poemas italianos*, pelos poemas aqui enfocados, mostra-se como um rico acervo das paisagens italianas, seus movimentos e objetos, além de revelar o amplo conhecimento de Cecília Meireles sobre a cultura do país. Todavia, tudo isso é apresentado ao leitor sob um ponto de vista: o artista-viajante, sujeito “enredado em afetos” (MEIRELES, 1999, p. 101), reconhece, na cidade, a alteridade que lhe é pertencente. Os poemas são, em última análise, uma reinvenção do espaço contemplado.

Por fim, ressaltamos que esta é uma pesquisa ainda em desenvolvimento. Novas constatações poderão somar-se às que foram propostas nesse recorte, havendo, assim, ainda, um longo percurso a ser trilhado. Evidencia-se, no entanto, que se buscou apresentar, brevemente, os procedimentos e resultados de uma releitura das cidades italianas, com base na criação de Cecília Meireles, a partir da palavra poética. Esta é que vai “consagrar o instante” do olhar do poeta que vê a cidade, os seres vivos e o mundo, fazendo-se e desfazendo-se em traços de um desenho do passado, do presente e do futuro. Desenhos que, em instantes, fazem-se visíveis e, em outros, invisíveis aos olhos do leitor dos poemas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. *In: O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 71-75.

BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. *In: A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 189-214.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. *In: Enciclopedia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960. Tomo 6. p. 3239-3249.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p. 11-47.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Cecília Meireles: crônicas de viagem 2**. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2017.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. A morte na poética de Manuel Bandeira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 22, n. 31, p. 199-210, dez. 2002. ISSN 2359-0076. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/ind>>. Acesso em: 12 ago. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.22.31.199-210>

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Lembranças de Cecília Meireles em *Poemas italianos*. In: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2007. p. 81-95.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIMENTA, Jussara. O diário de uma viagem. In: MEIRELES, Cecília. **Diário de bordo**. Ilustrações de Fernando Correia Dias. Apresentação de Alberto da Costa e Silva; posfácio de Jussara Pimenta. São Paulo: Global, 2015, p. 13-19.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

ROSA, Guimarães. *A terceira margem do rio. In: Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 36-42.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Montes Claros, julho de 2021

CAPÍTULO XVII

Fotografando a vida: uma reflexão sobre o retrato em um poema de Cecília Meireles

Claudenice da Silva Souza
Livramento Fernanda de Lima Araújo
José Hélder Pinheiro Alves

O encontro

Eis que descubro um retrato meu, aos 10 anos. Escondo, súbito, o retrato. Sei lá o que estará pensando de mim aquele guri!

Mario Quintana – Caderno H

Sabemos que o ensino requer constantemente reflexões críticas que levem o professor a pensar novas formas de abordar o conteúdo na sala de aula. Com relação à poesia, não é diferente, principalmente porque parece ser ainda mais difícil quando se trata de fazer o aluno ler poesia e, primordialmente, gostar da mesma. Este não é, portanto, o primeiro trabalho que visa encontrar e sugerir uma maneira de aproximação do aluno leitor em relação ao universo poético. Mas, sim, um dos muitos que se propõem a deixar uma reflexão e contribuir para a área de discussão na qual está inserido.

Dentre os diversos autores brasileiros que possuem qualidades poéticas imensuráveis, a poesia de Cecília Meireles pode estimular uma espécie de contemplação no leitor atento aos entremeios de sua escrita subjetiva e reflexiva. Em meio à sua vasta produção, nosso trabalho se propõe a analisar o poema “Retrato falante” pertencente ao livro *Vaga Música*, publicado pela primeira vez em 1942. Neste poema, Cecília traz para o universo poético a voz de um eu lírico melancólico e desiludido com as relações entre os seres humanos e a estranha fixação deste por um retrato que tem uma característica peculiar: conversa consigo à noite. Procuramos, então, entender um

pouco dos segredos do olhar mútuo e constante de ambos: o eu lírico e o retrato em seus íntimos diálogos.

Nosso trabalho está organizado da seguinte maneira: Explanamos primeiro acerca das dificuldades presentes no trabalho com a poesia em sala de aula. Em seguida, tecemos brevemente algumas considerações sobre a fotografia e a sua importância. Após isso, apresentamos uma possível interpretação a respeito do poema “Retrato falante” e as relações presentes entre o eu lírico e o retrato. Partimos, então, para a nossa sugestão didática de abordagem do poema, na qual expomos meios alternativos de se trabalhar com a poesia de modo menos cimentado e mais contemplativo. Por fim, seguem as nossas considerações finais.

A AUSÊNCIA DE ENCONTRO ENTRE O LEITOR E A POESIA

Muito se tem falado sobre os desafios, dificuldades e novos métodos para o ensino de literatura. São vários os trabalhos e projetos¹⁰³ realizados para o aprimoramento dessas questões a fim de desenvolver novas técnicas que possibilitem o melhor aprendizado do aluno. Contudo, a poesia ainda continua a ser um entrave para a sala de aula, pois é visível que pouco se trabalha com a arte poética no âmbito escolar.

É mister dizer que não apenas o alunado tem o que não sabemos se se deve (ou se pode) chamar de dificuldades para entender o texto poético, mas também – e infelizmente – os próprios professores, muitas vezes, desconhecem a melhor forma de trabalhá-lo. Em relação a isso, Alves (2003) diz que à poesia ainda não é atribuído um valor próprio, por ela mesma e que “enquanto não se compreender que a poesia tem um *valor*, que não se trata apenas de um joguinho ingênuo com palavras, ela continuará a ser tratada apenas como um gênero menor e, pior ainda, continuará a ser um dos gêneros literários menos apreciados no espaço escolar” (p. 62, grifos do autor).

¹⁰³ Referimo-nos especificamente a trabalhos acadêmicos como artigos e projetos que visam dar sua contribuição para melhores formas de abordagem da poesia na sala de aula.

Inúmeras vezes, os poemas são apresentados de modo inadequado, tendo em vista que são utilizados apenas como pretexto para o trabalho com a gramática e a busca de informações superficiais, que não permitem a reflexão sobre a obra poética.

Ela não deve ser um meio para se chegar à compreensão cimentada de determinado conteúdo, pois ela pode funcionar como uma ponte a fim de que os alunos entendam – pelo viés subjetivo, criativo e contemplativo – um pouco mais sobre o mundo e sobre si mesmos. Para isso, afirma Alves (2016) que não basta o professor possuir um conjunto de métodos para abordar o poema, “se não estiver aberto a mudar sua atitude diante do texto como instrumento de um saber a ser compartilhado e não meramente a ser ensinado” (p. 209). De acordo com o autor, através da vivência com poemas, levando em consideração o modo como eles serão transmitidos aos alunos, pode ocorrer uma maneira significativa de assimilação, pois “o modo como o poeta diz – e o que diz ou comunica – sua experiência, permite um encontro íntimo entre leitor-obra que aguçar as emoções e a sensibilidade do leitor” (ALVES, 2007, p. 22-23). Dessa maneira, uma forma possivelmente adequada de levar o poema para a sala de aula estende a percepção dos alunos em relação aos sentimentos percebidos naquilo que é lido ou que são aflorados a partir dele, pois a emoção é primordial na construção de um leitor de poesia.

Tendo em vista sua importância, Alves (2018) defende que há sequelas para os alunos que não chegam a ter contato com inúmeros poemas da nossa tradição literária e que todos nós que estamos envolvidos com o meio educacional precisamos refletir acerca do assunto. O autor destaca ainda que pensar o papel social desse gênero não pode ser medido através de esquemas estanques. “Trata-se de uma experiência íntima que muitas vezes captamos pelo brilho do olhar do nosso aluno na hora de uma leitura, pelo sorriso, pela conversa de corredor” (p. 18). Dessa forma, observamos que o modo como o poema é apresentado e, conseqüentemente, abordado influencia diretamente na apreensão dos sentidos que ele guarda, na assimilação do jogo com as palavras e sons e nas imagens refletidas pela leitura.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
UM BREVE *CLICK* NA IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA

De acordo com Susan Sontag (2004 apud QUINTO, 2012), a fotografia surgiu em 1839 e as primeiras máquinas fotográficas datam do início da década de 1840, na França e na Inglaterra. A função da fotografia, aponta a autora, é ser uma ponte entre o mundo e os seres humanos. Sendo assim, ela torna perto o que é distante, informa outras realidades e outros tempos.

Roland Barthes (1984) destaca uma particularidade da fotografia: o fato de ela ser capaz de reproduzir ao infinito aquilo que só ocorreu uma vez apenas, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (p. 15 apud QUINTO, 2012, p. 74). Podemos deduzir, então, que essa característica da fotografia soa como objeto de poder do ser humano, já que a partir dele, é possível rever e fazer existir – ainda que mecanicamente – algo que não mais pode voltar a acontecer no plano da realidade concreta. A vida é irrepetível e também inimitável.

Partindo dessas breves observações, vemos que a fotografia é importante na medida em que é capaz de tornar palpável, a partir do impresso, momentos, situações, realidades e pessoas que, caso contrário, se perderiam no tempo em que ocorreram. Como citamos acima, a fotografia é uma espécie de ponte entre os seres humanos e o mundo, porque permite ao homem uma aproximação daquilo que é distante no tempo e também no espaço. Tendo em vista a importância da foto para as pessoas, nossa escolha caminha para uma reflexão do papel do retrato dentro do poema “Retrato Falante” que veremos a seguir.

O EU LÍRICO E O RETRATO FALANTE NA PAREDE DA SALA: OLHARES QUE SE CORRESPONDEM

A poesia de Cecília Meireles está situada, de acordo com Freire (2005), entre o modernismo e a herança da tradição romântica. Para a autora, sua poesia põe em destaque as contradições e problemas do homem da modernidade não se esquecendo, porém, dos metros

tradicionais sendo, por isso, uma das maiores expressões da poesia brasileira do século XX.

A autora, destacando pontos primordiais da poesia lírica, explica que Cecília Meireles traz o real para o âmbito dos sentimentos interiorizando-o, absorvendo-o como experiência subjetiva. Em consonância com a discussão, Freire (2005, p. 70) destaca que há na lírica de Cecília uma perseguição pelos motivos e recursos líricos do fazer poético “e mostra como esses elementos naturais, em seu estado de excitação destrutiva, existem apenas para refletir esses estados de alma conturbados do poeta”. Veremos a seguir como a preferência pela noite, pela solidão e melancolia configuram a alma reflexiva do eu lírico de “Retrato Falante”. Eis o poema:

Retrato Falante

Não há quem não se espante, quando
mostro o retrato desta sala,
que o dia inteiro está mirando,
e à meia-noite em ponto fala.
Cada um tem sua raridade:
selo, flor, dente de elefante.
Uns têm até felicidade!
Eu tenho o retrato falante.
Minha vida foi sempre cheia
de visitas inesperadas,

a quem eu me conservo alheia,
mas com as horas desperdiçadas.
Chegam, descrevem aventuras,
sonhos, mágoas, absurdas cenas.
Coisas de hoje, antigas, futuras...
(A maioria mente, apenas.)
E eu, fatigada e distraída,
digo sim, digo não – diversas
respostas de gente perdida
no labirinto das conversas.
Ouço, esqueço, livro-me – trato
de recompor o meu deserto.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Mas, à meia-noite, o retrato
tem um discurso pronto e certo.
Vejo então por que estranho mundo
andei, ferida e indiferente,
pois tudo fica no sem-fundo
dos seus olhos de eternamente.
Repete palavras esquivas
sublinha, pergunta, responde,
e apresenta, claras e vivas,
as intenções que o mundo esconde.
Na outra noite me disse: “A morte
leva a gente. Mas os retratos
são de natureza mais forte,
além de serem mais exatos.
Quem tiver tentado destruí-los,
por mais que os reduza a pedaços,
encontra os seus olhos tranquilos
mesmo rotos, sobre os seus passos.
Depois que estejas morta, um dia,
tu, que és só desprezo e ternura,
saberás que ainda te vigia
meu olhar, nesta sala escura.
Em cada meia-noite em ponto,
direi o que viste e o que ouviste.
Que eu – mais que tu – conheço e aponto
quem e o quê te deixou tão triste.”

Como podemos ver, trata-se de um poema com doze quadras. Os versos são compostos em octossílabos e obedece ao esquema de rimas alternadas ABAB, que propicia um movimento de retomada dos sons finais dos versos – em ricas unidades sonoras, já que são todas rimas consoantes e classificadas como ricas, porque combinam palavras de classes gramaticais diversas. Há ainda a busca por uma forma clássica em relação à acentuação nas palavras que rimam, pois estas são todas paroxítonas, conhecidas como rimas graves. Vemos então, um esmero atrelado à estrutura do poema, pois, como afirma Freire (2005), Cecília se utiliza de algumas características típicas dos moldes tradicionais do fazer poético. Por isso, há em sua poesia recursos como assonâncias, aliterações, cadência etc. que harmonizam

seus poemas sem recair na mera forma, pois “os versos ordenados com técnica deixam patente a beleza artística” (p. 10) e demonstram a força criadora de Cecília Meireles.

O retrato do qual o eu lírico fala desde o início do poema tem algo diferente, pois deixa perplexo aquele que vislumbra o artefato. Pelo que percebemos, o eu lírico tem uma espécie de hábito de apresentá-lo a quem chega à sua casa provocando admiração e susto. A ele são atribuídas características humanas, a chamada personificação, através da locução verbal *está mirando* – com o verbo principal no presente do indicativo – e do verbo *fala* no mesmo tempo e modo, que demonstram duas ações que ele realiza continuamente.

Mirar indica uma ação de quem perscruta a realidade à sua volta procurando talvez penetrar os segredos das pessoas. *Falar* caminha para a expressividade do retrato. De acordo com Freire (2005, p. 67), a “habilidade de elaboração estética é uma conquista de Cecília Meireles, que trabalha unindo, de modo harmonioso, técnica e imaginação. E a maior prova disso é a constância dessa habilidade na sua produção poética”. Em relação aos verbos utilizados na estrofe, o retrato fala quando todos, convencionalmente, estão calados, possivelmente dormindo e mira enquanto acontece o burburinho do dia.

Na segunda estrofe, o eu lírico reflete sobre as coisas que cada um tem e guarda, enquanto uns têm “selo, flor, dente de elefante”, ele tem o retrato falante. Cada um tem algo raro como os elementos citados anteriormente e alguns, diz o eu lírico, “têm até felicidade!”. Esse verso demonstra uma constatação de que a alegria é algo difícil e que poucos a possuem. Nas terceira, quarta e quinta estrofes, o eu lírico conta de forma fatídica sobre as várias visitas que recebe. Visitas das quais mantém certo distanciamento sentimental, conserva-se longe delas, porque os assuntos dos quais falam não lhe interessam e nem lhe acrescentam minimamente. O eu lírico ensimesmado prefere conservar-se em estado de alheamento, embora já não possa recuperar o tempo gasto.

Os verbos no primeiro verso da quarta estrofe estão no presente do indicativo e mostram ações que acontecem no tempo de agora e deixam o eu lírico em estado de tédio. As visitas contam sobre as suas

vidas, as aventuras, os sonhos, as mágoas, as cenas absurdas, as coisas de antes, de agora e do que virá, mas a trágica constatação é de que a maioria dessas histórias não é verídica. Um dos pontos que marcam a tristeza do eu lírico talvez resida exatamente na ausência de verdade daqueles com quem mantém continuamente diálogos insignificantes. Por isso, nada há que se aproveite nas fatigadas conversações e o eu lírico responde ocasionalmente com respostas vagas e sem muito nexos.

O deserto do eu lírico é reconstruído quando ele esquece e se livra das histórias mentirosas dos que o rodeiam. Em relação à metáfora do deserto colocado como sendo a vida vazia e seca dele, vemos bem como em nada fazia diferença tudo que as visitas inesperadas lhe diziam. No terceiro verso da estrofe, há a conjunção adversativa marcando o momento em que o seu deserto é habitado pela presença do retrato, com o “discurso pronto e certo”, diferente do que as pessoas lhe contam constantemente, que é envolto em mentiras.

Em relação à sétima estrofe, é assinalado um pensamento mais intenso. O verbo no pretérito perfeito do indicativo, *andei*, representa uma viagem mais subjetiva, introspectiva do eu lírico, pois é graças ao retrato que lhe fala à meia-noite que ela – eu lírico feminino marcado pelo termo *ferida* – rememora os estranhos mundos pelos quais andou, pois não pertence a eles, “fica no sem-fundo/dos seus olhos de eternamente”. Os eternos olhos do retrato dizem-lhe incisivamente sobre a sua condição de vida sem rumo na qual não se chega a lugar algum, o destino do eu lírico. Já os verbos na oitava estrofe passam a estar novamente no presente do indicativo – *repete*, *sublinha*, *pergunta*, *responde*, *apresenta*, mas dessa vez o eu lírico se refere às ações do retrato e não das visitas. Ao contrário das pessoas, as intenções do retrato são claras e vivas, porque estão impregnadas de veracidade, algo raro, como já citado no início da análise.

Da nona estrofe em diante, o eu lírico cede o lugar para a voz do retrato, que lhe fala diretamente. Ele assevera para o eu lírico sua exatidão e imortalidade perante a vida passageira dos seres humanos e diz ainda que mesmo quando se tenta extingui-los, seus olhos permanecerão firmes a fitar tranquilamente. Outrossim, o retrato não

mede as palavras para tratar da condição de ser mortal da mulher, não se utiliza de eufemismos, por isso diz que quando ela morrer ele continuará a espreitá-la na sala escura. Além disso, ele dirige-se diretamente a ela através da segunda pessoa do singular para marcar o tom de intimidade entre ambos e a certeza da afirmação que, segundo ele, é “só desprezo e ternura”, definição antitética, porque denota sentimentos bastante diferentes. Ela despreza o mundo que a cerca – ou talvez o mundo a despreze, mas mantém certo apego e cuidado pelo retrato.

Na última estrofe, o retrato utiliza o verbo no futuro do presente do indicativo para afirmar que dirá o que ela viu e ouviu, demonstrando segurança em relação aos fatos de sua vida, mostrando conhecer completamente os motivos da profunda angústia existente.

Como vemos, o poema de Cecília Meireles traz um eu lírico melancólico e reflexivo que, por sua vez, se assemelha, em inúmeras ocasiões, a nós mesmos com nossos desencontros e insatisfações perante o mundo em que vivemos. Como explana Freire (2005, p. 55),

Há na poesia ceciliana uma afinidade com as dimensões da psique humana mais sensíveis e metafísicas que racionais, daí a presença de valores, a exemplo da sensibilidade, emoção, cultivo dos sentimentos e dos sonhos na relação com o homem e a natureza, cujos graus de semelhanças e de proximidade podem ser vislumbrados na construção de suas imagens.

De fato, o eu lírico do poema prefere a metafísica ao conversar com um retrato que, para ela, é melhor companhia que as pessoas que vão à sua casa. O modo como ela se refere ao retrato é revestido durante todo o poema de um olhar sensível e intrigante que cultiva os sentimentos. Ela não é atraída pelas conversas banais daqueles que chegam e a inundam com suas histórias, posto que a imagem do ser humano a qual representa não se contenta com a superficialidade da convivência que nada acrescenta.

No poema, há duas facetas humanas claramente demonstradas: a primeira é a do eu lírico em primeira pessoa que se sente à parte de tudo e por isso é um crítico ferrenho da trivialidade das relações; a

segunda é representada pelas pessoas que a visitam, mas não contribuem para a sua felicidade e ainda por cima mentem em demasia. Isto é, o ser humano dotado de capacidade crítica dentro do poema não possui uma satisfação pessoal, ou seja, a felicidade; e aqueles que lhe falam inventam, criam, como se isso lhes possibilitasse a ilusão de regozijo. Vale ressaltar que alguns – notemos o pronome indefinido dando a ideia do vago, incerto e diminuto – daqueles que falam a esse eu lírico têm esse sentimento.

Resta-lhe, portanto, o retrato falante com o qual conversa a partir da meia-noite. Com ele, dialoga e se dá conta dos diversos lugares físicos ou subjetivos nos quais transitou através dos mundos alheios que os outros vinham lhe contar, como se ela constituísse um depósito de conversas casuais largadas. Por isso, encontra no retrato aquilo que as pessoas não podiam lhe oferecer, ou seja, o conforto da reciprocidade mútua de ideias, pois ele a conhece e deixa isso bastante claro no poema. Enquanto os sonhos e as aventuras passam, ele perdura com os mesmos olhos firmes e decididos que lhe roubam continuamente a atenção. O retrato, que consagrou não sabemos qual instante nem quem, é quem corresponde aos seus desejos. Talvez porque esse vazio que o eu lírico sente só possa ser preenchido por si mesmo, com suas ideias e consciência e o retrato seja o reflexo de si mesmo. A eternidade da fotografia vencendo a finitude humana.

UMA SUGESTÃO PARA A SALA DE AULA

Finalmente chegou o momento em que pensamos o poema analisado e interpretado anteriormente para a sala de aula. Partimos da ideia de que vale a pena ler e refletir com os alunos sobre as facetas humanas que são intrínsecas à poesia. Sendo assim, retomamos a defesa de Alves (2018) de que se o trabalho com o poema for pensado de modo especial – tendo em vista o seu caráter artístico e subjetivo – e, no mínimo, adequado poderá ocorrer um encontro entre leitor e universo poético, propiciando a experiência íntima da qual fala o autor.

Faremos uma proposta didática que visa trabalhar o poema “Retrato falante” nas séries finais do ensino fundamental e também

em turmas do ensino médio. Para montar a nossa proposta, utilizaremos as reflexões e sugestões de Alves (2016) como também de algumas explicações dadas por Cosson (2014) para a construção de uma sequência básica do letramento literário.

O núcleo da motivação, de acordo com Cosson (2014, p. 54), “consiste exatamente em preparar o aluno para entrar no texto. O sucesso inicial do encontro do leitor com a obra depende de boa motivação”. Sendo assim, nossa sugestão para a motivação é que o/a professor/a peça com antecedência aos alunos que todos levem para a sala na aula seguinte uma fotografia, que pode ser dele mesmo – em qualquer idade e situação – ou de outra pessoa – amigos, familiares, vizinhos etc. Então, é interessante que o/a professor/a provoque uma discussão acerca do objeto solicitado a qual os alunos devem comentar de quem é a foto, por que a escolheram, como a obtiveram (pegaram do álbum de família, pediram a alguém), em que ano foi tirada e que circunstância (a pessoa da foto está sozinha? Está em que lugar? Uma festa?) e quais os sentimentos e/ou impressões que a foto deixa transparecer. Após esse primeiro contato, o/a professor/a solicita que cada um imagine que pode dialogar com essa foto. O/a professor/a deve instigar o pensamento criativo nos alunos perguntando-lhes qual assunto conversarão, que perguntas serão feitas, quais as personalidades das pessoas das fotografias etc. Não há problema que a foto seja do próprio aluno, pois ele irá conversar consigo mesmo em uma outra idade – ou não – e adentrar no território literário no qual isso se torna possível. Então, eles devem escrever os diálogos que criaram e, em seguida, apresentá-los para a turma.

A apresentação do poema pode ser feita pelo viés da curiosidade. O/a professor/a pode suscitar o interesse dos alunos dizendo que o poema que será lido tem um eu lírico que fala com um retrato e levantar questões como: será que alguém escreveu um diálogo parecido com o que tem no poema? Será que o retrato é do eu lírico ou é de outra pessoa?

Sugerimos que o primeiro momento de leitura seja realizado por cada aluno silenciosamente. Como defende Alves (2018, p. 77), “o contato solitário com o poema em sala de aula (e em casa) tem valor

educativo insubstituível. É a hora de, embora nem tão consciente, o aluno assustar-se com determinadas imagens, sonhar com uma descrição, emocionar-se com uma experiência revelada no texto”. Por isso, não podemos subestimar essa etapa solitária, porque esse primeiro encontro com o texto poético, ainda que de modo involuntário, pode levar o aluno a conhecer profundamente aspectos e sentimentos que o poema exala a partir da leitura.

Após a leitura silenciosa, segue-se a leitura oral do poema, que é também essencial, tendo em vista que aspectos, sentimentos, imagens etc. podem ser percebidos a partir da leitura em voz alta por mais de uma pessoa. “A questão da leitura oral liga-se a uma necessidade de acordarmos para a importância da voz. Minha voz, voz do outro são instrumentos que transmitem emoções e percepções as mais diversas” (ALVES, 2016, p. 218), defende o autor. Percebemos, então, que o trabalho com o poema não pode ser feito de qualquer forma haja vista que haveria uma perda de instantes primordiais para o aprendizado dos alunos.

É importante um espaço para a livre discussão sobre as impressões dos alunos. Alves (2016, p. 217-218) sugere que após a leitura silenciosa “os leitores destaquem determinados versos ou trechos mais longos das estrofes que chamaram sua atenção – ou que consideram bonitos, complexos, incompreensíveis, dentre outras possibilidades”. Ou seja, a espontaneidade para com as impressões do poema ultrapassa o que muitas vezes é unicamente pedido pelo professor em relação ao que os alunos mais gostaram ou se identificaram. O incentivo à exposição de dúvidas e colocações acerca da leitura é um momento que, de acordo com Alves (2018), deveria ser privilegiado em todas as leituras de poemas. Esse momento é uma situação na qual cada um pode falar sobre o que achou, o que entendeu – e o que não –, quais imagens e sentimentos foram percebidos ao longo da leitura e assim enriquecer a reflexão a partir da compreensão do outro. Ao aluno, é dada a oportunidade de discordar e se expressar de maneira espontânea e aberta sem precisar ser avaliado pelo/a professor/a, como destaca o autor.

Após essa etapa, vem o momento externo, que é “a concretização, a materialização da interpretação como ato de

construção de sentido em uma determinada comunidade” (COSSON, 2014, p. 65). É aqui que acontece o letramento literário, que difere da leitura que se faz aleatoriamente fora da escola, pois é necessária a ampliação dos significados que o texto possui. Por isso, o autor defende que esse momento é o da leitura externa, ou seja, o registro da compreensão. Ele complementa afirmando que os modos de registrar aquilo que foi lido são diversos, não é necessário que o professor fique preso a apenas a uma única maneira de avaliação, que leva, por diversas vezes, ao desgaste e ao desinteresse.

Como sugestão, propomos a escrita de um comentário que deve ser voltado para as sensações despertadas no interior de cada um a partir dos sentimentos do eu lírico. É um momento em que todos se voltam para as emoções que a trama do poema deixa ver e sentir. Então, é válido que o/a professor/a proponha para os alunos escreverem sobre os sentimentos que o eu lírico mantém em relação aos outros, ao retrato e a si mesmo. O objetivo é que, em um sensível desvendar, haja a descoberta de que a alma humana está posta no poema “Retrato falante”. É importante que se levantem questões como a solidão da modernidade, a banalização das conversas no tocante à importância que se atribui ao outro, a percepção de que o tempo passa e mais outras questões que o poema traz para aqueles que se propõem a lhes perscrutar os sentidos.

Outro modo de registrar concretamente a leitura e a compreensão desse poema pode ser a sugestão de fotografias tiradas pelos alunos que de alguma forma reflitam uma relação subjetiva com aquilo que eles escolheram para fotografar, assim como é a relação do eu lírico com o retrato. O/A professor/a pode levar os alunos a pensar a escolha do que irão retratar a partir da busca de imagens que lhes digam algo. Atrelado ao exercício da fotografia pode estar também a escrita de uma frase, um verso, um poema a fim de fazê-los compreender o papel da arte fotográfica e poética para a subjetividade humana dentro do espaço capturado. Espaço esse que pode ecoar para os lugares recônditos de suas almas.

PALAVRAS FINAIS

Diante de tudo que foi discutido neste estudo, vemos o quanto o poema de Cecília Meireles revela a subjetividade e os perturbadores questionamentos nas relações com o outro e com seu interior. Não podemos deixar de mencionar a relevância de uma autora como a supracitada e de sua obra, tendo em vista as impressões que a leitura dela causa em quem a contempla profundamente.

O poema aqui abordado provoca a reflexão sobre temáticas como a solidão, a banalidade das relações interpessoais, a passagem do tempo, a eternidade de algumas coisas como a fotografia, tudo isso nos solilóquios do ser. Portanto, é mister pensar a importância de levar esse poema para a sala de aula atribuindo-lhe o devido valor através de abordagens didáticas e interativas que possibilitem ao alunos interagir diretamente com a poesia. Por isso, métodos que os levem a se interessar de modo mais aprofundado pela poesia pode fazer com que ultrapassem os limites da superficialidade do texto e adentrem assim em uma leitura mais subjetiva. Há, assim, a possibilidade de fazer com que eles sintam o poema e percebam que a arte poética é viva porque tem como objeto nós mesmos e o profundo descobrimento do que há em nossas almas.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Hélder Pinheiro. Capítulo 4: Abordagem do poema: Roteiro de um Desencontro. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. **O livro didático de português: múltiplos olhares**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

_____. Estratégias para o ensino de poesia. In: FERNANDES, M. L. O.; ANDRADE, P.; PERRONE, C. A. (org.). **Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes: circulação, tradução, ensino e crítica no contexto contemporâneo**. — São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2016.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. — São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. – 2. ed; 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE, Eunice Rocha. **A tradição romântica na construção das imagens na poesia de Cecília Meireles**. Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Viagem & Vaga música**; apresentação Marisa Lajolo. – 1. ed. especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. – 1. ed. – São Paulo: Parábola, 2018.

QUINTO, Maria Cláudia. Capítulo 3: POR TRÁS DAS LENTES, UMA HISTÓRIA: A PERCEPÇÃO DE FOTÓGRAFOS SOBRE AS IMAGENS DA MÍDIA IMPRESSA. In: MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. – (Série Mundo Contemporâneo) – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 72-88.

CAPÍTULO XVIII

Jornalismo pela Educação: a contribuição de Cecília Meireles

Edenir Gomes dos Santos Vieira¹⁰⁴

O verdadeiro jornalista sempre trabalha comprometido com a causa social. O Código de Ética dos Jornalistas defende o direito de acesso à informação como condição para vida em sociedade, devendo o jornalista lutar pela liberdade de expressão e de pensamento e se opor ao autoritarismo, arbítrio e opressão. Foi justamente essa a postura de Cecília Meireles, durante sua vida jornalística a partir de 1930, no Jornal Diário de Notícias.

A ação dos profissionais da comunicação precisa ser pautada pela ética, pela moral e deve ter sintonia com os valores do bem comum. Nesse sentido, a análise da atuação de Cecília Meireles nos jornais, revistas e programas de rádio onde trabalhou, permite a percepção de que a autora agia totalmente conectada aos ideais de democracia, educação de qualidade, preocupação com questões sociais, econômicas e políticas do país, portanto, uma profissional ética.

Do ponto de vista dos valores, a ética exprime a maneira como a cultura e a sociedade definem para si mesmas o que julgam ser a violência e o crime, o mal e o vício e, como contrapartida, o que consideram ser o bem e a virtude. Por realizar-se como relação intersubjetiva e social, a ética não é alheia ou indiferente às condições históricas e políticas, econômicas e culturais da ação moral (CHAUÍ, 2000, p. 434).

A poeta, professora, pintora e multiprofissional Cecília

¹⁰⁴ Mestre em Educação pelo IFSUL; especialista em Gestão Educacional e em Direito da Criança e do Adolescente; Pedagoga; Advogada; Jornalista; Acadêmica de Letras; Pesquisadora; Coordenadora Pedagógica da Escola Judiciária do TJRS. (<http://lattes.cnpq.br/7751904468> 409862).

Meireles utilizou sua intimidade com as letras, o conhecimento sobre o contexto social e político e o amor pela causa da Educação como ingredientes de sua trajetória jornalística, marcada pelo clamor por democracia, igualdade de oportunidade e redução de diferenças sociais. Ideais contidos nos objetivos do movimento da Escola Nova, do qual foi defensora.

Ela teve textos lidos em programas de rádio, publicados em diversos jornais, textos que renderam premiações, porém, o legado desses escritos não se resume aos textos em si, mas simbolizam uma trajetória de obstinação e persistência. Representam, por fim, a prova de que é possível utilizar o Jornalismo como instrumento para conquistas sociais, ainda mais quando se tem o dom do Jornalismo Literário, tal qual presente em Cecília Meireles.

O presente artigo foi elaborado a partir de pesquisa bibliográfica e tem como foco abordar sobre Cecília Meireles no seu papel de Jornalista. Para isso são trazidos alguns recortes científicos como a história da Escola Nova no Brasil, conceitos do Jornalismo Literário e a interação desses conteúdos com a vida da autora.

O INSTANTE

Em um instante foi órfã, poeta, professora, esposa, mãe, viúva. Foi assim intensa a sucessão de acontecimentos marcantes na vida de Cecília Meireles. (SENA; FERREIRA, 2019, p. 120-130). Quem via aqueles *Olbinhos de Gato* não podia imaginar quanta resistência eles enfrentaram e ainda enfrentariam, quantos obstáculos sucessivos e quantas conquistas. O resultado disso virou história da Literatura, do Jornalismo e da Educação Nacional.

Pesquisando em texto de diversos autores, é possível conhecer um pouco sobre a vida de Cecília Meireles, relendo informações que são comuns a todos e também reunindo detalhes que são únicos em cada um deles, conforme podemos conferir na farta literatura sobre a autora, disponível em bibliotecas físicas e virtuais.

Perder a mãe aos três anos de idade e o pai três meses antes de nascer, foi apenas o começo das provas de resistência na vida de Cecília Meireles. Com a ausência dos pais, Mathilde Benevides

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Meireles e Carlos Alberto de Carvalho Meireles, a menina que veio ao mundo em 7 de novembro de 1901, ficou aos cuidados da avó materna Jacinta Garcia Benevides.

Estudou o ensino fundamental em escola pública e concluiu a etapa como aluna destaque. Aos 9 anos de idade ganhou uma medalha das mãos de Olavo Bilac, fundador da Academia Brasileira de Letras. Sempre demonstrou gosto pelos livros, pela escrita, por música e instrumentos musicais.

Em 1917 concluiu o ensino normal e passou a lecionar. Em 1919 publicou seu primeiro livro de poesias, *Espectros*, que foi seguido por dezenas de outras obras classificadas em diversas escolas literárias. Em 1922 casou com o artista Fernando Correia Dias; teve três filhas. O marido cometeu suicídio em 1935. Cinco anos mais tarde ela casou com Heitor Vinícius da Silveira Grilo.

Cecília desempenhou várias atividades demonstrando ser profissional exemplar como poeta, teatróloga, ensaísta, pintora, folclorista, cronista, tradutora e jornalista, professora de educação básica e universitária (XAVIER; SARATI, 2018, p. 72). Conhecia os idiomas francês, italiano, inglês, russo, hebraico, sânscrito, hindi e dialetos indo-iranianos.

Entre as inúmeras obras publicadas podemos citar: *Ou isto ou aquilo*; *Criança, meu amor*; *Festa das Letras*; *Romanceiro da Inconfidência*; *A Rosa*; *Obra Poética*; *Batuque*; *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*; *Escolha o seu sonho*; *Mas Absoluto*; *Olhinhos de gato*, e tantas outras obras (COELHO, 2001, p. 17).

A autora morreu vítima de câncer, em 9 de novembro de 1964. No ano de 1989 recebeu uma homenagem do governo federal, que colocou o rosto da poeta na cédula de 100 Cruzados Novos (PASSOS, 2018, p. 1).

MOVIMENTO ESCOLA NOVA

Surgido originariamente na Europa, no século XIX, o movimento Escola Nova foi uma mobilização social organizada na busca de transformações no sistema de ensino. O ponto central da proposta era colocar o aluno como protagonista na construção do

conhecimento, ou seja, como a peça central na relação de ensino/aprendizagem (AZEVEDO, 2010).

As transformações sociais, econômicas e políticas provocadas pela Revolução Industrial impactaram nos diversos segmentos, como a Educação. Este cenário motivou o escolanovismo, movimento que criticava a educação existente por considerá-la tradicional e sem eficácia no papel de formar os cidadãos para o convívio social. Também conhecido como escolanovismo, o movimento teve entre seus precursores John Dewey, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Fröbel e Heinrich Pestalozzi (AZEVEDO, 2010).

Para os escolanovistas as escolas deveriam promover a inclusão social, a democracia e a igualdade de oportunidades. Assim, o processo de ensino/aprendizagem deveria valorizar os conhecimentos prévios do aluno e ter o aluno como centro do processo educacional, com respeito à individualidade e diversidade; incentivo à reflexão e pensamento crítico; integração dos aspectos emocional, físico e racional; educação voltada para a vida em sociedade, com observação de conceitos sociais, dinamismo, transformações; educação laica, ampla e democrática, garantida a todos pelo Estado.

Para viabilizar a efetividade da proposta os alunos teriam que se aventurar no mundo da pesquisa, da descoberta, da provocação científica. Os professores deveriam apresentar problemas do cotidiano para os alunos buscarem solução e compreenderem que o papel da escola é ensinar a viver. Com essa proposta seria possível aproximar a escola da vida real existente na sociedade (AZEVEDO, 2010).

A década de 20 marcou a chegada da Escola Nova no Brasil, tendo Rui Barbosa como precursor das ideias. Em 1932 foi publicado o Manifesto dos Pioneiros da Educação, com as mesmas propostas que fundamentavam o movimento escolanovista na Europa. O principal clamor, no Brasil, era por democracia e oportunidade de educação para todos, com vistas à diminuição das desigualdades sociais. O Manifesto recebeu a assinatura de educadores e outros apoiadores conhecidos dentre poetas, cientistas,

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

artistas e intelectuais, entre eles Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Monteiro Lobato, Fernando de Azevedo e Cecília Meireles. Ao todo foram vinte e seis signatários que apostaram suas assinaturas no documento (AZEVEDO, 2010, p. 2).

A Educação laica, sem interferência de vertentes religiosas, era uma das bandeiras do escolanovismo, defendidas no Brasil, como podemos verificar neste trecho do manifesto:

A laicidade, que coloca o ambiente escolar acima de crenças e disputas religiosas, alheio a todo o dogmatismo sectário, subtrai o educando, respeitando-lhe a integridade da personalidade em formação, a pressão perturbadora da escola quando utilizada como instrumento de propaganda de seitas e doutrinas (AZEVEDO, 2010, p. 45).

Em temas como a religião, Cecília teve embates não apenas com o governo, mas também com instituições. Na época o catolicismo era forte no Brasil e refletia no modelo de educação tradicional. Por causa da visão renovadora, Cecília perdeu para um professor católico, ao disputar uma vaga como professora de Literatura na Escola Normal do Distrito Federal, situada no Rio de Janeiro (COELHO, 2001, p. 13).

A seguir veremos mais especificamente como foi a contribuição de Cecília Meireles como jornalista. Antes, porém, é preciso informar sobre o gênero literário balizador da atividade da jornalista.

O JORNALISMO LITERÁRIO

No século XIX o Romantismo orientou os textos no sentido das emoções e sentimentos dos escritores. Na sequência o Realismo e o Naturalismo ganharam espaço, promovendo uma literatura mais aproximada do cientificismo e da vida real. O entrelaçamento e convivência dessas escolas literárias acabou originando o Jornalismo Literário, um tipo de produção textual com elementos da veracidade e factualidade do jornalismo, mas que também poderia comportar a carga emotiva, opinativa, subjetiva do escritor (PENA, 2006, p. 1-

14).

A partir da década de 30 a crônica se consolidou na literatura brasileira, apresentando características bastante próprias e marcantes. Na prática, os cronistas partiam de fatos jornalísticos do cotidiano para acrescentar crítica social, a partir do seu ponto de vista, assim acabavam por revelar aspectos para os quais o público não havia atentado na análise dos acontecimentos. Da mesma forma podem ser enquadrados nesse gênero as cartas, os diários, as memórias e relatos de viagens.

Podemos perceber então que a linguagem é elemento fundamental a unir jornalismo e literatura, no entanto, os argumentos do jornalismo são objetivos e os da literatura tendem a ser subjetivos e o Brasil inovou em relação ao restante do mundo por unir de forma criativa os dois gêneros.

As produções de Cecília Meireles para os jornais eram textos do gênero crônica, às quais são situadas como gênero textual pertencente ao Jornalismo Literário, por apresentar características tanto literárias, quanto jornalísticas.

A fonte de inspiração das crônicas jornalísticas de Cecília era a sua luta pela Educação, a partir do desejo de um ensino que promovesse a igualdade de oportunidades, o acesso para todos e a democracia, bandeiras do movimento escolanovista. Esse tema motivou a produção da tese intitulada *O espírito vitorioso*, no qual a autora também defendeu a importância da Literatura na educação nas escolas (XAVIER; SARATI, 2018, p. 72-77).

CECÍLIA JORNALISTA

No período de 1930 a 1933, Cecília Meireles escreveu para a página de Educação da qual era diretora, no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Conforme Silva & Carvalho (2017), a crônica jornalística da autora, com uso dos recursos da ironia, metáfora, resultavam em textos diretos e espontâneos que cativavam os leitores:

Ela estava presa ao acontecimento, assumindo a função de jornalista, mas não a de uma simples repórter. O seu estilo

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

simples, direto e ao mesmo tempo poético, somado à abordagem atemporal dos temas do cotidiano, atrai o leitor para a sua *Ágora* grega, a arena em miniatura: a Página de Educação, do jornal Diário de Notícias (SILVA; CARVALHO, 2017, p.524).

De acordo com Lamego (2007), no primeiro ano, 1930, a autora firmou a linha editorial da página, abordando sua ideologia não apenas sobre as questões da Educação, mas também sobre arte, cinema, imprensa, ética, família, nacionalismo, revolução. Essa afirmação é corroborada por Silva & Carvalho (2017):

[...] Cecília Meireles, por meio de suas crônicas de educação, estabelecia os fatos de forma direta, precisa, contextualizando desde o acontecimento mais rotineiro, a relação pais e filhos, ao mais grave, a insensibilidade com os mais humildes, principalmente com crianças, numa linguagem que variava do formal ao informal, sem perder a ternura, o lirismo próprio dos poetas (SILVA; CARVALHO, 2017, p.530).

À medida que os ânimos políticos esquentaram no país, conforme Lamego (2007), nos anos de 1931 a 1933, a página passou a abordar mais as questões políticas, com entrevista a pessoas ligadas à Escola Nova, feministas, técnicos do governo, educadores do Brasil e da Europa, entre outros.

Seus escritos defendiam a Educação escolanovista, em contraposição à Educação tradicional da época e isso exigia coragem, pois chocava com os interesses do governo e de uma parcela da sociedade (COELHO, 2001, p. 11-14). Como jornalista, Cecília não recuou e seguiu levando para os leitores o clamor por uma educação mais apropriada para a realidade local do país, com democracia, inclusão, oportunidade de acesso, real interesse pelo desenvolvimento das crianças, a partir de seus conhecimentos. Nesse sentido, as crônicas jornalísticas da autora tinham cunho social e político, de acordo com Xavier e Sarati (2018):

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

[...] trazia à tona a escolha inadequada dos representantes escolhidos para avaliação, pela forma como estes faziam suas análises em uma única perspectiva, abordando critério humanístico religioso, desconsiderando o científico e filosófico. Uma sua faceta pouco estudada e explorada pela crítica é a de cronista, em que opina, dialoga, critica e se posiciona politicamente em relação à ditadura de 1930 a 1933, insurgindo-se contra um populismo autoritário e defendendo uma escola nova para a constituição de uma república efetivamente democrática (XAVIER E SARATI, 2018, p. 74).

Na crônica “Como se originam as guerras religiosas”, publicada no jornal Diário de Notícias, em 1931, Cecília defendeu a Educação laica, sem interferência de vertentes religiosas. A publicação foi uma insurgência contra o decreto 19.941, de 30 de abril de 1931, do presidente Vargas, que instituiu o ensino religioso nas escolas. No texto, a jornalista simula um diálogo entre escolares, em que as crianças começam a se ofender e discriminar mutuamente, por causa da religião.

Dois anos depois da publicação do Manifesto dos Pioneiros da Educação, em 1934, juntamente com o marido Fernando Dias, Cecília Meireles funda o Centro Cultural Infantil no Pavilhão Mourisco, a primeira biblioteca pública para crianças, no Rio de Janeiro. Na época, ela própria era autora de vários livros para este público. O Presidente da República, Getúlio Vargas mandou fechar a biblioteca, em represália às críticas que recebia da autora. Conforme Xavier e Sarati (2018), ela se posicionava contra decisões do governo:

Ela fazia uma abordagem científicista, amparada pela sua rede de amigos pensadores, escritores e filósofos, e preocupava-se com a relação existente entre a criança, a família e a escola. A partir dessa perspectiva, Cecília defendia uma escola laica, gratuita e se opunha às decisões do ministro da educação Francisco Campos e do Governo Getúlio Vargas, concretizando embates e disputas de poder, empreendidos principalmente pela sua produção jornalística e poética (XAVIER; SARATI, 2018, p. 72).

O governo justificou que o motivo do fechamento do Centro Cultural Infantil foi a presença de obras inapropriadas, como *As Aventuras de Tom Sawyer*, do escritor norte americano Mark Twain; mas era evidente que a decisão tinha motivações políticas.

Não por acaso Cecília sofreu perseguições do governo e de parcela da sociedade, como episódios como o fechamento da biblioteca, acusações de que a autora era comunista, boicote na disputa por vaga na docência e censura a discursos que seriam proferidos por Cecília em eventos. Ainda assim ela resistiu, demonstrando obstinação na luta pela educação pública que ela considerava ideal para as crianças.

A partir das suas publicações jornalísticas, consideramos que Cecília subverteu as normas de seu tempo, ao se colocar de maneira incisiva e resistente ao contexto de dura repressão, equilibrando-se com as estratégias de poder do governo, já que a consolidação desse poder se fazia com uma forte construção ideológica sobre nacionalidade, e com a identidade brasileira, ancoradas em teorias de segregação racial (XAVIER E SARATI, 2018, p. 75).

Por causa desses conflitos políticos, a jornalista encerrou a participação no jornal Diário de Notícias três anos após o início dos trabalhos:

[...] o jornal também sofreu perseguições políticas e Cecília cessou de escrever em 1933, retomando essa atividade somente em 1941. Com essas perseguições políticas, volta-se a outras frentes de trabalho. Esse tipo de repreensão demonstrava o quanto a oposição de Cecília, com suas publicações, surtia efeitos [...] (XAVIER E SARATI, 2018, p. 76).

Em 1934 passou a publicar no jornal A Nação, mediante o compromisso de não escrever sobre política. Cecília passou a escrever, então, sobre sua viagem a Portugal. Dalí em diante, relatos sobre as várias viagens que fez pelo mundo, entre outros textos, foram publicados nesse e em outros jornais do Rio de Janeiro e São

Paulo, como o Jornal A Manhã e o Correio Paulistano. Na Revista Ocidente, de Portugal, a jornalista escreveu, poesias e temas, como memórias de sua infância, que posteriormente deram origem ao livro Olhinhos de Gato.

Cecília também trabalhou como responsável pela Revista Travel in Brazil, do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda (COELHO, 2001, p. 12-13). A Educação voltou a ser tema defendido por Cecília Meireles em 1941, no Jornal A Manhã, com crônicas enaltecendo os professores, o folclore e reformas na Educação do país. Depois de se aposentar na função de diretora de escola, em 1951, Cecília seguiu atuando no jornalismo na rádio do Ministério da Educação, como redatora e produtora de programas (XAVIER E SARATI, 2018, p. 77).

Como cronista participou, na década de 60, do programa de rádio denominado Quadrante, dirigido por Murilo Miranda e transmitido pela Rádio MEC. A proposta era apresentar texto de um diferente autor a cada dia da semana, assim, a equipe era composta por “Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga” (BARBOSA; GOLDSTEIN, 1982, p. 67).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos que a arte e a ciência oferecem podem ser utilizados para mobilizar a sociedade na busca de políticas públicas que atendam às necessidades da população, em especial as pessoas mais carentes e as mais fragilizadas como é o caso das crianças e dos pobres. Sim, essa conclusão pode ser feita a partir da análise do trabalho jornalístico exercido por Cecília Meireles. A maestria dela com as palavras foi utilizada para escrever sobre a realidade posta e a imposta, a realidade criada pelas ações do governo, no caso, o Governo do Presidente Getúlio Vargas.

Se ainda nos dias atuais as mulheres lutam para serem reconhecidas pelo seu potencial e contribuição, mais razão temos para admirar a coragem de Cecília Meireles e valorizar o resultado da militância da autora pela Educação, através do jornalismo em um período tão difícil da história do Brasil.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

A atuação de Cecília Meireles repercutiu positivamente na Literatura, na Educação, nas artes dos diversos segmentos em que ela atuou. Seguindo o objetivo deste artigo, que se propôs a focar na Cecília jornalista, concluímos que a profissional foi exemplo de ética, na lutar pela liberdade de expressão e de pensamento, oposição ao autoritarismo, ao arbítrio e à opressão, conforme preconiza o Código de Ética dos Jornalistas. Por ter exercido um jornalismo literário direcionado para a educação, colhemos ainda hoje os frutos de uma Educação focada no aluno e que adota preceitos do movimento escolanovista, defendido por Cecília Meireles.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando [et al.]. **Manifestos dos pioneiros da Educação Nova (1932) e dos educadores 1959**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. 122 p. – (Coleção Educadores).

BARBOSA, Rita de Cássia; GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Literatura comentada: Cecília Meireles**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAVALHEIRO, C. B.; TEIVE, G. M. G. **Movimento escolanovista - três olhares**. XI Congresso Nacional de Educação, Educare. PUC: Paraná, 23 a 26 set. 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros. ABI: Associação Brasileira de Imprensa. Disponível em: <http://www.abi.org.br/institucional/legislacao/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros/>. Acesso em 03 de jul. 2021.

COELHO, N. N. **Cecília Meireles: vida e obra**. Revista do CESP – v.21, n 28/29 – jan- dez. 2001 (p. 11-17).

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Cecília Meireles**. Site e-biografia.com. Atualizado em 27/10/2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/cecilia_meireles/. Acesso em 04 de jul.

2021.

LAMEGO, Valéria. **A combatente: educação e jornalismo**. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.). Ensaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.

MEIRELES, C. **Poesia completa** (vol. I e II). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PASSOS, Juliana. **Cecília Meireles: conheça sete curiosidades sobre a vida da escritora**. Revista Galileu, 2 dez. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/12/cecilia-meireles-conheca-sete-curiosidades-sobre-vida-da-escritora.html>. Acesso em 01 jul. 2021.

PENA, Felipe. **O jornalismo Literário como gênero e conceito**. Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/77311256385591019479200175658222289602.pdf>. Acesso em 04 jul. 2021.

SENA, Y. M; FERREIRA, N. S. A. Olhinhos de gato, de Cecília Meireles: da revista Ocidente ao livro. **Revista Manuscrita**, n. 37, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/article/download>. Acesso em 04 de jul. 2021.

Silva, R. P. P. & Carvalho, C. R. de (2017). **Cecília Meireles: a poetisa-jornalista na defesa e prática de uma educação para a cidadania**. In S. Pereira & M. Pinto (Eds.), Literacia, Media e Cidadania – Livro de Atas do 4.º Congresso (pp. 520-531). Braga: CECS

XAVIER, N. R.; SARATI, M. **Cecília Meireles e sua atuação política na educação brasileira: literatura, jornalismo e feminino**. Dialogia, São Paulo, n. 30, p. 71-83, set./dez. 2018.

CAPÍTULO XIX

Nos espelhos cecilianos: um estudo sobre o tempo, a memória e a velhice a partir dos pressupostos da análise do discurso e da psicologia social

Samuel de Oliveira¹⁰⁵

Luiza L. Bressan da Costa¹⁰⁶

Da confluência de estudos entre a Linguística, a História e a Psicanálise, surge nas Ciências da Linguagem da França dos anos 60 a Análise do Discurso cujo líder dos estudos foi Michel Pêcheux. Para Pêcheux (1990), que inscreveu a Análise do Discurso na tensão entre a Linguística e a História e se constituiu, portanto, ao longo de sua construção em um campo baseado (mas não simbiotizado) em três grandes pilares teóricos, a saber: Materialismo Histórico (Marx e Althusser), Linguística (Saussure) e Psicanálise (Freud e Lacan). A partir dessas bases, o autor realizou tessituras e rompimentos conceituais, engajamento e crítica, filiação e desprendimento, para as quais lançava “questões delas para elas mesmas” (MALDIDIER, 2003), refletindo de um outro lugar e utilizando-se de muito esforço e argumentação para chegar à singular composição de sua teoria, a Análise do Discurso.

Conforme Orlandi (2005), esse novo campo de estudos buscava entender o discurso como processo, uma vez que a própria palavra já nos dá a ideia de curso, percurso, movimento. A AD visa apreender esse novo objeto (discurso como percurso) a partir do pressuposto de que o discurso é determinado pelo tecido histórico social que o constitui.

A partir desses pressupostos iniciais, pensamos o presente estudo a partir do discurso poético de Cecília Meireles.

¹⁰⁵ Bacharel em Psicologia.

¹⁰⁶ Orientadora. Doutora.

Por mais que um poema seja uma obra de ficção imaginativa, deve-se atentar que ele carrega o discurso de um sujeito-escritor, que é atravessado por outros discursos e influenciado pelo contexto histórico-social que é produzido. Portanto uma análise literária não se restringe necessariamente apenas a leitura e interpretação de texto, é possível compreender como se constroem os sentidos e quais as condições de produção dos discursos.

Pensando o poema como discurso, o estudo objetivou responder a seguinte questão norteadora: De forma se apresenta o discurso sobre o tempo, a memória e a velhice na poesia de Cecília Meireles?

E para responder ao problema norteador, este artigo se propõe analisar à luz dos pressupostos da Análise do Discurso e da Psicologia Social, as questões de tempo, memória e velhice na poesia de Cecília Meireles. Este objetivo geral foi desdobrado em objetivos específicos para melhor explorar o tema proposto. Assim, especificamente o estudo visa: estudar os conceitos de Análise do Discurso e Psicologia Social, conceituar tempo, memória e velhice e - analisar a partir dos pressupostos da AD a questão do tempo, da memória e da velhice nos poemas 'Retrato' e 'Mulher ao Espelho' de Cecília Meireles.

Os poemas, como materialização de linguagem, trazem a ideia do sujeito, que depois de muito tempo vivido se reconhece diante do espelho, o que sugere um caráter psicanalítico como do bebê que se identifica no espelho pela primeira vez.

Os estudos de Pêcheux e de muitos autores que se filiaram ao seu pensamento procuram compreender a língua fazendo sentido, logo, temos que a AD não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com ela significando no mundo, considerando fatores como condições de produção. Isso leva o analista de discurso a relacionar a linguagem à sua exterioridade, fator que diferencia a AD com dos demais estudos da linguagem. Ela vai construir seu aparato teórico e estabelecer seus procedimentos analíticos na interface com áreas vizinhas, como já referenciamos anteriormente.

Este estudo, então, pretendeu primeiramente estudar os conceitos de Análise do Discurso e Psicologia Social. Na sequência,

conceituamos tempo, memória e velhice e, posteriormente, procedemos a análise dos poemas a partir desse escopo teórico aqui estudado.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa científica tem por objetivo contribuir com a evolução dos saberes humanos em todos os setores, sendo sistematicamente planejada e executada por meio de rigorosos critérios de processamento das informações. Nas palavras de Rúdio (1980, p. 9) “é um conjunto de atividades orientadas para a busca de um determinado conhecimento”.

Assim, buscamos desenvolver uma pesquisa que possa contribuir com os estudos do campo da Psicologia de forma interdisciplinar, uma vez que os estudos da AD, da Memória estão ancorados na Psicologia Social.

O *corpus* de análise, o discurso poético materializado nos poemas ‘Retrato’ e ‘Mulher ao Espelho’ de Cecília Meireles nos direcionou a uma pesquisa qualitativa e de abordagem de conteúdo.

Segundo Richardson (1999, apud Lakatos, 2010, p. 271) a pesquisa qualitativa “pode ser caracterizada como a tentativa de uma compreensão detalhada dos significados e características situacionais [...]. Na mesma linha de pensamento, Minayo (2002, apud Lakatos, 2010, p. 271) defende que a mesma “responde a questões particulares”. E, ao ser utilizada pelas Ciências Sociais, preocupa-se com “um nível de realidade que não pode ser quantificado”, pois, “ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores, atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

Como procedimentos técnicos, utilizamos a análise de conteúdo. A conceitualização da análise de conteúdo pode ser concebida de diferentes formas, tendo em vista a vertente teórica e a intencionalidade do pesquisador que a desenvolve. (WEBER, 1985; BARDIN, 2011). Salienta-se o caráter social da análise de conteúdo, uma vez que é uma técnica com intuito de produzir inferências de um

texto para seu contexto social de forma objetiva (BAUER; GASKELL, 2002).

A função primordial da análise do conteúdo é o desvendar crítico. Na época, estudos sobre análise do conteúdo visavam incidir em diferentes fontes de dados, são elas: material jornalístico, discursos políticos, cartas, publicidades, romances e relatórios oficiais (BARDIN, 2011). A análise do conteúdo é definida como um método empírico. Segundo Bardin (2011, p.15), “a análise do conteúdo é um conjunto de instrumentos de cunho metodológico em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados”.

A análise de conteúdo é uma leitura “profunda”, determinada pelas condições oferecidas pelo sistema linguístico e objetiva a descoberta das relações existentes entre o conteúdo do discurso e os aspectos exteriores. Ademais, a técnica permite a compreensão, a utilização e a aplicação de um determinado conteúdo.

ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS PRESSUPOSTOS

A Análise do Discurso surge na década de 60, com estudos do filósofo francês Michel Pêcheux. Este campo da linguística compreende o discurso como um lugar particular que não se prende a nenhuma teoria específica. Para analisar o fenômeno discursivo nas suas diversas representações, toma para si elementos e conceitos originários da Psicanálise, do Materialismo Histórico e da Linguística.

[...] o quadro epistemológico da Análise do Discurso, composto por três regiões do conhecimento: - o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias; - a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo; e a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. Postulam ainda que essas três regiões são “atravessadas e articuladas” por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica) (PECHÊUX, 1997, p. 164).

Corroborando com o campo epistemológico da Análise do Discurso, doravante AD, Rosa assim se manifesta:

no entremeio desses campos teóricos se instaura a conjunção materialismo histórico (enquanto teoria das formações sociais, suscetíveis às transformações que os elementos ideológicos podem produzir); linguagem (enquanto base material sobre a qual se desenrolam os processos discursivos) e discurso (enquanto processo de determinação histórico-ideológica da produção de sentidos), conjunção esta articulada a uma teoria psicanalítica (ROSA, 2017, p.26).

Conforme Orlandi (2009) as preocupações da linguística (que se estuda a língua como uma estrutura abstrata) e da gramática (que, por sua vez, pensa a língua como um sistema fechado de regras formais), a autora aponta, em seus estudos, o diferencial presente no dispositivo teórico da AD: o trabalho com a categoria *discurso*, que ela define como “palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2009, p. 15). Em outras palavras, a AD não vai se ocupar do sentido do texto, ou do sentido do discurso, mas sim dos modos e das dinâmicas do texto e do discurso por ocasião da *produção* de sentidos ao longo do fio da história.

Segundo Reis (2018) processo discursivo se insere numa relação ideológica que produz sentidos para além da fala. A ideologia assujeita os indivíduos, produzindo particularidades que são inconscientes, mas que se apresentam no discurso pela materialidade contraditória do interdiscurso. Desta forma, pode-se afirmar que o sujeito é constituído por um conjunto de diferentes vozes procedentes de diversos lugares sociais e momentos históricos, isso quer dizer que o sentido do discurso se altera a dependendo de quem fala e para quem é emitido o discurso.

Ao afirmar a existência de uma pluralidade de discursos, pode-se inferir que um discurso é composto por outros discursos, ou seja, o que foi dito afeta o que se diz. Este conjunto de todas os discursos incorporados pelo sujeito, mesmo que não tenha consciência disso, é para AD o interdiscurso (CAMPO e DELANOY, 2019).

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES
ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO

A análise do discurso literário é uma subdivisão da análise do discurso, que pretende, no campo da linguagem, permitir uma compreensão da produção literária através de ferramentas discursivas.

Segundo Rosa (2017) a literatura é uma imagem da linguagem do homem, não é uma imagem exata de fatos históricos, mas uma imagem criada destes fatos por meio do discurso. O autor afirma que a literatura é influenciada pela cultura, juntamente com os aspectos sócio-históricos e ideológicos. Sendo assim, a literatura é formada por uma pluralidade de vozes.

A análise do discurso considera que o indivíduo é assujeitado ao contexto sócio-histórico que vive, portanto, sua investigação pretende ir além do que o texto comunica e ultrapassar aquilo o autor quis informar.

Análise de discurso não se preocupa em responder quaisquer questionamentos que entendem os enunciados como fruto exclusivamente de uma intencionalidade. Não observaremos um enunciado e nos perguntaremos “o que quis dizer com isso?”. Ajustaremos nosso olhar analítico de modo a observar a constituição de discursos para além de uma constituição gramatical. Nos perguntaremos: como este enunciado foi constituído? (CAMPO e DELANOY, 2019).

PENSANDO A PSICOLOGIA SOCIAL

A Psicologia Social se propõe estudar as relações que os indivíduos mantêm entre si e com a sociedade. Para Rodrigues (2015, p14) “a psicologia social é o estudo científico da influência recíproca entre as pessoas e dos processos cognitivo e afetivo gerados por esta interação”.

Ela considera o indivíduo como influenciado pelo meio que o forma e também o como modificador do ambiente em que vive. De acordo com Lane (2009) isto acontece desde o momento em o indivíduo nasce, ou mesmo antes do nascimento, enquanto condições históricas que deram origem a uma família, a qual convive com certas

pessoas, que sobrevivem trabalhando em determinadas atividades, as quais já influenciam na maneira de encarar e cuidar da gravidez e no que significa ter um filho.

A COGNIÇÃO SOCIAL

As condições como indivíduo pensa, percebe e organiza informações para tentar interpretar o meio social são conhecidas como esquemas sociais. Rodrigues, Assmar, Jablonski (2015, p77) definem que esquemas sociais são “estruturas mentais que nos possibilitam reunir em torno de certos temas aspectos da realidade social que, uma vez estabelecidos, influenciarão a maneira pela qual reagimos a estímulos sociais”. Por exercerem influência na atenção e no pensamento os esquemas sociais também influem no comportamento como pode ser observado no caso das profecias autorrealizadoras. Segundo Rodrigues, Assmar, Jablonski (2015, p79), profecia autorrealizadora “consiste na exibição de um padrão comportamento, que, guiado por esquemas, faz com que a pessoa alvo deste comportamento seja influenciada por ele e responda de forma coerente com as expectativas”. Desta forma os esquemas sociais são reforçados, porque não são os fatos que confirmam os esquemas, mas a maneira de pensar e agir que induz a coincidência dos fatos com as expectativas.

Para conhecer o meio social, o indivíduo também utiliza de heurísticas, que consistem em atalhos mentais que possibilitam chegar rapidamente a conclusões. Frequentemente recorre-se a heurística quando o indivíduo se encontra sobrecarregado cognitivamente; quando o assunto não é importante; quando está sob pressão para emitir um julgamento e dispõe de pouco tempo e informação. Estas formas de esquemas mentais evitam que se realizem análises exaustivas e aprofundadas diante de todas as situações vividas, entretanto, comumente levam a conclusões incorretas.

Outra estrutura mental que ocorre são os pensamentos automáticos, onde grande parte do comportamento social não é dirigido por pensamento consciente, mas por representações estimuladas por fatores ambientais. Bargh (2009 apud Rodrigues,

Assmar, Jablonski, 2015) define pensamento automático como “se referindo ao controle de processos psicológicos internos de uma pessoa por estímulos e acontecimento externo presentes no ambiente em que a pessoa se encontra”.

EU SOCIAL

O autoconceito é construído, em grande parte, como resultante de fatores interpessoais e sociais. No processo de conhecimento do autoconceito surgem generalizações cognitivas denominadas autoesquemas. Dentre estes fatores estão a introspecção, que através do acesso aos conteúdos conscientes, permite construir uma narrativa a respeito do eu; a autopercepção do comportamento social, que permite deduzir causas e afirmações a respeito de si, a partir da observação do próprio comportamento; comparação social que consiste em inferir conceitos a respeito de si, ao fazer comparação com outros indivíduos; conhecimento da emoções que baseia-se em observar as próprias reações e as situações particulares em que ocorrem e a cultura que também influencia maneira pela qual o indivíduo tem conhecimento sobre si (RODRIGUES, ASSMAR, JABLONSKI, 2015).

Com o autoconceito formado o indivíduo desenvolve um afeto em relação a ele, e ao avaliar o autoconceito tem-se a autoestima. A autoestima varia de acordo com a variação do eu real com o eu ideal, quanto maior a discordância entre o modelo ideal e a realidade tem-se baixa ou alta autoestima (RODRIGUES, ASSMAR, JABLONSKI, 2015).

QUANDO O TEMPO NOS TORNA VELHOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A VELHICE

A velhice está associada aos efeitos da passagem do tempo no organismo. O processo de envelhecimento envolve mudanças biológicas e psicológicas que decorrem do avanço da idade cronológica e da relação do indivíduo com o meio social.

Cronologicamente a velhice pode ser classificada em três grupos: idosos jovens, pessoas de 65 a 74 anos; idosos velhos, pessoas de 75 a 84 anos e idosos mais velhos, pessoas de 85 ou mais anos. Outra classificação utilizada é a idade funcional, que corresponde a qualidade funcionamento de uma pessoa no ambiente físico e social comparada com outras de mesma idade cronológica. Ainda há a classificação de idoso jovem, para pessoas saudáveis e ativas e idoso velho, para pessoas frágeis e enfermas de qualquer idade (PAPALIA, OLDS e FELDMAN, 2006). Biologicamente a velhice se caracteriza pela degeneração irreversível do organismo, de acordo com Moraes, Moraes, Lima (2010) o envelhecimento “pode ser considerado biologicamente como a involução morfofuncional que afeta todos os sistemas fisiológicos principais, de forma variável.

Socialmente se espera que o indivíduo desempenhe certos papéis sociais considerados adequados a velhice, de acordo com momento histórico que ele vive. A formatação destes papéis sociais, além das características biológicas do envelhecimento, também leva em consideração outros elementos, como a cultura, gênero, classe social. Outro marcador socialmente importante para a velhice é a aposentadoria, pois o indivíduo passa a pertencer a parcela considerada inativa ou improdutiva da sociedade, além de sofrer abrupta mudança nas relações sociais que mantinha até então (SCHNEIDER e IRIGARAY, 2008).

A velhice é socialmente indesejada. Beauvoir (2018) comenta que a velhice é rejeitada como uma “repugnância biológica”, pois o velho é alguém que “não faz nada” está a pouco tempo da morte, esta condição não faz parte do “projeto”. Por isso o adulto não tem reciprocidade com o velho, é como se pertencesse a outra espécie. Entretanto devido a relações familiares e a moral social imposta, os velhos são respeitados.

SOBRE A INEXORÁVEL PASSAGEM DO TEMPO

Tempo é um conceito bastante amplo, Agostinho (2001) afirma que o tempo é algo banal, que todas as pessoas falam a respeito e compreendem do que se trata, mas quando é necessário uma

definição precisa, não conseguem realizá-la. De forma subjetiva ele explica que para afirmar um conceito sobre tempo, é preciso inferir que ele tende a não existir, pois, o passado não mais existe, o futuro ainda não existe e o presente apenas existe quando se torna passado. Pode-se deduzir o tempo como uma relação entre passado e memória, futuro e expectativa e presente como ligação do passado e futuro.

Para Kant (2001), o tempo não está nas coisas, está na subjetividade do sujeito. É uma intuição “*a priori*”, ou seja, antes de algo aconteça, é necessário o tempo para que ocorra uma sucessão de eventos. Segundo o autor:

Ele não é mais do que a forma de nossa intuição interna. Se se tira desta intuição a condição especial de nossa sensibilidade, desaparece igualmente o conceito de tempo, porque esta forma não pertence aos objetos mesmos, mas ao sujeito que os percebe. (KANT, 2001.)

O tempo também é vivenciado e entendido de forma cíclica, por meio dos grupos de idade categorizados como criança, adulto ou velho. A passagem de uma categoria para outra é composta de rituais de passagem que constituem a identidade social do indivíduo. O modo como é assimilado a passagem do tempo depende do significado socialmente atribuído a estes rituais de passagem. Portanto pode-se afirmar que o indivíduo experimenta a passagem do tempo biológica e socialmente (MATOS, 2003).

O processo de envelhecimento modifica a relação do indivíduo com o tempo, pois cada vez mais tem expectativa de futuro reduzida e sensação do passado aumentada, através das memórias tem a percepção de uma longa vida por trás de si.

Não se possui o próprio passado como se possui uma coisa que se pode segurar na mão e observar sob todos os ângulos. Meu passado é o em si que sou, enquanto ultrapassado: para tê-lo é necessário que eu o mantenha existindo através de um projeto: se esse projeto é conhecê-lo, é preciso que eu o torne presente, rememorando-o para mim mesmo (BEAUVOIR, 2018, p. 379).

Envelhecer é natural, cultural, histórico e inevitável; é comum a todos os seres vivos, portanto, vamos envelhecer, nos tornaremos velhos – ou idosos, pertencentes a terceira, a quarta ou a quinta idade. Não importa “as diferenças de gênero, classe, credos religiosos, etnias, inserção profissional todas estão presentes na construção das representações e das experiências de envelhecer. Essas dimensões constituem a identidade deste grupo etário, que por sua vez não se apresenta de forma homogênea” (BARROS, 2003, p.9). Em cada um desses velhos se resguardam as memórias do vivido e do não vivido e, por isso, um breve estudo da memória se faz necessário nesse estudo.

SOBRE A MEMÓRIA: ALGUMAS REFLEXÕES

Na linha teórica adotada, reiteramos que a memória é um espaço com enunciados já-ditos em processos discursivos filiados a diferentes formações discursivas. Essa exterioridade é constitutiva do dizer, tendo em vista que o sujeito retoma antigas enunciações sob a forma de pré-construídos, isto é, aquilo que foi dito antes, em outro lugar, independentemente, e as lineariza (PÊCHEUX, 1995).

Para compreender o funcionamento da evocação e localização das lembranças é preciso recorrer ao conjunto das relações sociais vividas pelo sujeito, estas servem de ponto de referência para a memória. Mesmo as memórias consideradas individuais são construídas coletivamente, ainda que não haja outras pessoas diretamente envolvidas. Isso acontece porque as memórias são formadas, além do próprio testemunho, pelos diversos pontos de vista e modos de pensar que o indivíduo vivenciou ao longo do tempo (HALBWACHS, 1990).

Para Pollak (1992) a memória é constituída dos acontecimentos vividos pessoalmente e dos acontecimentos vividos pelo grupo social que o indivíduo se sente pertencer. Acontecimentos que nem sempre participou, que ocorreram fora de seu tempo, mas que foram herdados por ele. A memória herdada está ligada ao sentimento de identidade social. Segundo o autor, identidade é a imagem que o sujeito tem de si, apresenta aos outros e a si próprio. A

identidade é construída em referência aos outros por meio da negociação de critérios de aceitabilidade, de admissibilidade e credibilidade.

TEMPO, MEMÓRIA E VELHICE NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Antes de iniciarmos a análise dos poemas, cabe apresentar nossa autora/poeta. Dal Farra assim a apresenta:

Cecília Meireles viveu 63 anos e pertence à estirpe daquelas mulheres que têm o privilégio de completarem um giro inteiro de vida, um ciclo perfeito – imagem do uruboro mordendo a própria cauda. Como Florbela Espanca e Clarice Lispector – a primeira, de modo artificial, porque se suicidou; e a segunda em virtude de um câncer – Cecília falece durante o seu inferno astral, pois que deixa a existência terrena dois dias após a comemoração do seu aniversário. Tendo vindo, portanto, ao mundo, em 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, nessa mesma cidade o deixa, em 9 de novembro de 1964. E as circunstâncias adversas do seu nascimento, transmutadas por ela em bens inigualáveis, demonstram desde o princípio o teor do seu temperamento e a sua férrea vontade. Nascida sob um signo a que nada faltaria para ser funesto, Cecília reconhece, nesse infortúnio, o sinal ativo de forças que lhe serão muito próprias, capazes de esclarecer o seu estar no mundo e a sua especificidade existencial. Deveras. Três meses antes do seu nascimento, seu pai, funcionário do Banco do Brasil, falece, culminando, desse modo, o encadeamento das mortes dos três irmãos mais velhos da menina. Todavia, a corrente de catástrofes não se aplacava aí, pois que, três anos após o seu nascimento, é a vez da mãe professora, que morre deixando a guarda da filha à avó materna, Jacinta Garcia Benevides, por quem Cecília será criada e a cuja memória dedicará, depois, em 1945, o belíssimo e pungente ciclo das oito Elegias acopladas a Mar absoluto. E é espantoso que Cecília afiançará, mais tarde, à posteridade, que esse sentimento que tão cedo a impregnou, a noção de

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

“transitoriedade de tudo”, pois que está impressa na sua vida desde logo ao nascer, tornou-se o fundamento mesmo da sua personalidade. E que, muito embora as mortes dos seus lhe tenham oprimido e maltratado, acarretando muita dor e outros tantos contratempos materiais, acabaram por lhe imprimir “uma tal intimidade com a Morte”, que fez com que ela conhecesse desde cedo e “docemente” – e é essa a palavra que ela usa! – as relações entre o Efêmero e o Eterno, aprendizagem que, geralmente para os outros, é muito penosa “e, por vezes, cheia de violência”.

O *corpus* dessa análise são dois poemas de Cecília Meireles: Retrato e Mulher ao Espelho. Foram publicados respectivamente nos livros: Viagem, 1939 e em Mar Absoluto, 1945. São obras produzidas por um sujeito-escritor, que viveu as mudanças históricas e culturais de sua época (DAL FARRA, 2006, p.325-326).

Trabalhar o universo ceciliano implica estudar uma teia de relações que são construídas na/pela linguagem. A AD e seu tripé nos auxilia na compreensão dos versos de Cecília Meireles que aqui analisamos, entendendo que argumento que sustenta nossa escolha por uma pesquisa, envolvendo AD/Psicanálise e Literatura vem da própria Cecília Meireles:

[...] Nascida com a primeira emoção humana, a poesia desde então nunca mais deixou de acompanhar o destino dos homens, fazendo neles florir todos os impossíveis desejados. Foi o lirismo espontâneo, celebrando a alegria e o amor das primeiras criaturas; foi a voz da sua inquietação diante dos primeiros mistérios pressentidos, e o hino das suas intenções místicas [...]. (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 142).

Passamos a análise do poema Retrato

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.
Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.
Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
— Em que espelho ficou perdida
a minha face?

O poema se estrutura em três estrofes, cada estrofe tem quatro versos. Não há esquema de rimas. São versos brancos, sem uma métrica rígida. Essa estrutura não fixa auxilia o discurso que se constrói, apontando a efemeridade da vida, a passagem do tempo, a memória.

O título do poema, “Retrato,” faz menção a reprodução de uma imagem em algum lugar no tempo. No primeiro verso ocorre a localização no tempo, o sujeito recorre a memórias do passado, “eu não tinha”, e comparando com o presente, constata que ocorreram mudança no seu corpo (DAL FARRA, 2006). Após a leitura completa, pode-se inferir que no tempo presente o sujeito está observando sua imagem refletida no espelho e percebe sinais da velhice. A constatação da chegada da velhice causa estranhamento porque traz a sensação da existência de um outro eu. “Será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma?” (BEAUVOIR, 2018, p.297).

Entretanto as características apontadas pelo sujeito não se tratam estritamente de mudanças físicas e estéticas que poderiam ser vistas por outros observadores, o sujeito se refere também como “calmo”, “triste”, olhos tão vazios e lábio amargo”. Isso permite supor que o sujeito não se refere apenas a uma imagem objetiva do corpo, evoca também aspectos subjetivos que podem ter origem em uma imagem melancólica e decadente socialmente construída sobre o corpo na velhice. Este enunciado demonstra a presença do interdiscurso, em que o dizer do sujeito é atravessado por outros dizeres. Ocorre também a repetição do advérbio “assim” como modo de perceber o próprio rosto e dar ênfase a cada alteração detectada.

Na segunda estrofe o sujeito passa a observar outras partes do corpo, como se estivesse buscando algo que ainda permanecesse como no passado. Ao descrever as mãos “sem força, paradas, frias e mortas”, e “coração que nem se mostra”, características que poderiam ser atribuídas a um cadáver, ocorre uma associação simbólica entre velhice e morte, de acordo com Cocentino e Viana (2011) “a morte é vivida simbolicamente nas perdas vivenciadas na velhice”.

Na terceira estrofe o sujeito afirma não ter se dado conta de que a velhice, um fenômeno previsível e esperado por todos, aconteceu sem ser percebido. Para Beauvoir (2018) a chegada da velhice deveria ser uma coisa óbvia, no entanto, nada é tão imprevisível. Ela explica que contrário das crianças e adolescentes, os adultos estão livres de uma série de deveres e proibições imposta pelos outros, isso permite que ele não pense na idade enquanto passa o tempo. Ocorre também que muitas vezes sinais físicos da velhice são confundidos com doenças curáveis. Segundo a autora uma diferença entre velhice e doença, é que a doença é percebida primeiramente pelo sujeito que é vítima, ao passo que a velhice aparece mais claramente para os outros. Desta forma “deslizamos insensivelmente de um dia ao outro, de um ano ao outro”. Esta calma é interrompida bruscamente quando o presente é contrastado com uma imagem ou memória do passado.

Ao se referir a este poema, Dal Farra (2006, p.352-353) assim se expressa:

Num de seus mais célebres poemas, “Retrato”, pertença de Viagem, a perscrutação da própria imagem leva à constatação de profundas mudanças perpetradas em sua pessoa e que sequer foram pressentidas pela poetisa. O eixo do poema é sem dúvida psicológico e afetivo, mas há nele uma chave de ouro tão veemente que, a meu ver, chega a introduzir uma outra ótica – a passagem da vida enquanto perda de faces, de imagens, enquanto desdobramentos de identidades, característica que remete inevitavelmente ao feminino.

O poema se encerra com um questionamento, no qual o sujeito considera uma alteração na capacidade física do espelho, que é de simplesmente refletir a imagem de um objeto que se apresenta em um dado momento, para o poder de reter em si o objeto refletido. Como se a imagem que o sujeito tem de si pudesse estar “perdida” em algum lugar no passado, ele não se reconhece naquele corpo que se mostra no presente. “Em mim, é o outro que é idoso, isto é, aquele que sou para os outros: e esse outro Sou eu” (BEAUVOIR, 2018, p.297).

Esse discurso que se enreda pelos vieses da memória, questionando a vida, os valores, o tempo, a morte são recorrentes na poética ceciliana, como podemos constatar no segundo poema aqui analisado:

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
Se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,

falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros, buscando-se no espelho.

Este poema apresenta uma estrutura semelhante do anterior, dobrando o número de estrofes, mas mantendo a estrutura dos quatro versos. Novamente a fugacidade da vida e a passagem do tempo é reafirmada no discurso que se constrói no poema. No entanto, apresenta uma diferença estrutural no tocante às rimas. Aqui elabora um esquema rimático ABAB, ou seja, o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. As rimas são ricas, apresentando classes gramaticais distintas. Na primeira estrofe temos: pronome (aquela) rimando com bela (adjetivo); importa (verbo) com morta (adjetivo). Na segunda estrofe compõe a rima com adjetivo (morena) e substantivo (Madalena) e substantivo (Beatriz) com verbo (quis). Na terceira estrofe a composição de rimas fica alternada entre rica que se dá entre adjetivo (fingida) e substantivo (vida) e rima pobre entre rosto/desgosto (substantivos). Nas quarta e quinta estrofes, as rimas se constroem com classes gramaticais distintas (rimas ricas) e na última estrofe as rimas são construídas com classes gramaticais idênticas (rimas pobres).

Essa gradação de rima rica para rima pobre no final do poema é um discurso que sugere a miséria da vida, a velhice em que o *glamour* da juventude se esvai como uma tinta que desbota, mostrando o que restou desse tempo. Esse efeito corrobora com os estudos de Barreto (2006, p.18) que afirma:

A mulher cecilianiana jaz diante do espelho e lança o seu olhar crítico sobre o que domina a mulher historicamente e se “congela” nas imagens românticas, maternas, da santa e/ou das degradadas. Percebemos claramente uma viagem temporal, no qual num hoje, quero apenas parecer bela, indiferentemente, pois estou morta. Um ontem em que fui muitas outras, personagens do outro. O desejo gera o déficit. A mulher não pode ser como quis, como a

imaginaram, provocando a dilaceração dos sonhos íntimos. Ela desvanece, sucumbe aqui, no agora, sob o peso da moda [...].

É importante também lembrar que a tecitura do discurso poético de Cecília tem como característica principal “[...] ser um discurso de silêncio, da impossibilidade da total revelação, de saber que precisa dizer o que sente mas que não tem palavras para dizer: Se soubesse que dizendo o que sentia podiam saber o que se passava em si, talvez contasse, talvez” (GOUVEIA, 2002, p. 99).

Outro aspecto importante que há no discurso de Cecília é que a poesia, como um objeto construído, vai sendo elaborada como a vida da poeta, ou seja, é preciso viver para construir essa casa, diferentemente de construir a casa para nela viver. E o poeta e a poesia se fundem num só ser.

O sujeito enunciador não está necessariamente presente, ele é o produto das ferramentas utilizadas para construir o discurso. É só quando o lugar ocupado por Cecília Meireles em sua obra se desliga da sua figura humana (quando a autora se torna uma ausência, um vazio) que seus poemas adquirem legibilidade para o leitor.

O eu dos poemas, objeto deste estudo, é uma construção discursiva, nunca definitiva, que se dá a partir daquilo que é dito. Ou seja, a Cecília que o leitor vê é uma imagem criada a partir da sua obra, que caracteriza um certo modo de discurso, espiritualizado e que tem uma consciência incomensurável da finitude.

Observamos que a poética ceciliana vai declinando-se em uma provocante relação entre moda, aparência e morte, relação esta que é parte da remessa das imagens do espelho à humanidade e a terra, lugar dessa demanda de aparência, consumo e consumação. Um espelho de ideias, fenômeno limiar entre o real e o imaginário, vem demarcar e refletir as fronteiras postas pelas linguagens humanas, situando-se nesse fenômeno, a poética ceciliana quer-se sublime, mas não inteiriça feita de fragmentos, movida pelo desejo de retorno à unidade transcendental, à totalidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que a AD apoia-se na reflexão que produz sobre sujeito e sentido ao considerar que, ao significar, o sujeito significa. O sentido não é o literal e não está fixado,

não existe uma essência de sentido, a determinação do sentido é histórica. Sobre a afirmativa Ferreira (2005, p.21) acrescenta:

o sentido de uma palavra, expressão, proposição não existe em si mesmo, só pode ser constituído em referência às condições de produção de um determinado enunciado, uma vez que muda de acordo com a formação ideológica de quem o re(produz, bem como de quem o interpreta. O sentido nunca é dado, ele não existe como um produto acabado, resultado de uma possível transparência da língua, mas está sempre em curso, é movente e se produz dentro de uma determinação histórico-social, daí a necessidade de se falar em efeitos de sentido.

Muitas são as dobras e desdobras do discurso que se constrói a partir dos poemas. Em Cecília Meireles em cada dobra discursiva há imagens que reverberam e nos convidam a observar, admirar, indagar, questionar, perguntar que são palavras fundamentais ao ser. Neste campo das reflexões é que realizamos a leitura dos poemas de Cecília Meireles os quais colocam, por meio da linguagem, um abrir de janelas para novos caminhos interpretativos, ancorados na AD e seus desdobramentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do estudo foram analisados dois poemas de Cecília Meireles, em que se observou que os discursos enunciados pelo sujeito referente a tempo, memória e velhice encontram referência nos autores estudados bem como em valores que fazem parte da cultura. O que indica a presença de uma dimensão histórico-social que compõe a autoria do discurso.

Os poemas remetem a ideia do sujeito, que depois de muito tempo vivido, se reconhece diante do espelho, o que sugere um caráter psicanalítico como do bebê que se identifica no espelho pela primeira vez. O sujeito ao refletir diante do espelho acredita que é criador do próprio discurso, no entanto está retomando discursos já ditos e inserindo em seu atual com alteração de sentido como as

dimensões: tempo como o local onde a vida acontece, a memória como testemunha do que foi vivido e a velhice como marcador do fim.

Foram encontradas formações discursivas, as quais determinam que pode e o que deve ser dito em um lugar social e historicamente determinado, como: surpresa diante da velhice que chega silenciosa e velhice como sinônimo de morte. Ocorrem também variações de sentido do enunciado “espelho”, como objeto que reflete o corpo humano e a realidade, que tem poderes de confrontar passado e presente, de trazer memória da beleza perdida, de não ter vivido a vida que gostaria.

Os poemas de Cecília são capazes de dizer as máscaras e fazer o desvendamento destas nos seres envolvidos no âmbito do mundo problematizados numa dimensão de interpretação dos signos. Daí sua relação com a Psicologia Social e a Psicanálise, pois a sociedade é significada pelo ler suas próprias imagens, que originam uma teia de relações de linguagem e que se abrem em plurissignificação. A literatura aqui se torna agregadora de linguagens e é por meio dela que é possível compreender as tecituras dos discursos que engendramos socialmente.

Assim, em nosso percurso interpretativo, apreendemos na linguagem da autora valores sociais, estéticos, culturais, estilísticos, filosóficos, psíquicos, etc., retomamos os papéis da mulher e de sua experiência de linguagem.

Resta dizer que o problema de pesquisa foi respondido à medida que a análise foi apresentando as marcas discursivas na poética ceciliana e que, a partir dessas respostas, foram se alcançando os objetivos da pesquisa.

Também, importante salientar, que outras e ilimitadas pesquisas podem ser gestadas a partir dos discursos poéticos, compreendo a poesia no sentido aristotélico a *poiésis*, pois a criação humana é constante e infinita.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro, Maia de Sousa Pimentel. IN-CM, Lisboa, 2001.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Laís Karla da Silva. Cecília Meireles: mulher ao espelho, imaginário poético e metafísica do amor em Viagem e Mar Absoluto. Natal, RN, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16201/1/LaisKSB.pdf>. Acesso em 21 out. 2020.

BAUER, M., & GASKELL G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes; 2002

BEAUVOIR, S. **A velhice**. trad. Maria Helena Franco Martins. Campinas: Pontes, 2009.

CAMPO, A. A.; DELANOY, C. P. **Análise de discurso enquanto teoria-metodológica para estudos em comunicação: possibilidades e deslocamentos de olhares sob sujeitos, enunciados e contextos**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, p. 251-267, set./dez. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.251-267>.

COCENTINO, J. M. B.; VIANA, T. C. **A Velhice e a Morte: reflexões sobre o processo de luto**. Rev. bras. geriatra. Gero-nos. Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 591-599, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-98232011000300018&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 09 set. 2020.

DAL FARRA, Maria Lucia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu** (27), julho-dezembro de 2006: pp.333-371.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32147.pdf>.
Acesso em: 21 out. 2020.

GOUVEIA, Margarida Maia. **Cecília Meireles** – uma poética do “eterno instante”. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Santo André, SP: Martin Claret, 2001.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LANE, S. T. M. **O que é psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso:(Re) ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes, 2003.

MATOS, P. R. M. A. **Ser-se mais do que velho: tempo, memória e velhice no contexto de um Lar**. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel64/PATriciaMatos.pdf>. Acesso em: 09 de set. 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

_____. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso. **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista, n.1, p. 9-13, jun., 2005.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; Hak, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas, Editora da Unicamp. 1990.

REIS, V. A. W. **O Tripé Fundador da Análise do Discurso: As Interfaces de uma Teoria de Entremeios**, 2018.

RICHARDSON, Jarry Roberto. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo, Atlas, 1999.

RODRIGUES, A; ASSMAR, E. M. LEAL; JABLONSKI, B. **Psicologia Social: 32. Ed.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ROSA, I. F. **Análise do Discurso e Literatura: a constituição de sentidos e sujeitos em As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

RUDIO, F. V. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

WEBER, R. **Basic content analysis**. Beverly Hills: Editora Sage; 1985.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras**. Petrópolis: Vozes, 1973.

CAPÍTULO XX

Caminhos da imagem poética

Daiane Araujo Bulsing¹⁰⁷

O homem se imagina e ao se imaginar se revela
(Octávio Paz, 1982)

A obra *Solombra* (1963) é perpassada pela noção de procura identitária, por meio de discursos embalados de constantes questionamentos que revelam possibilidades sobre a história de vida do sujeito ficcional. Cecília Meireles aponta nessa obra a configuração de diversos tempos e a escreve refletindo sobre diálogos reveladores da transcendência do eu-eu¹⁰⁸ (por vezes a obra revela um sujeito-lírico em confronto e aceitação com o eu de outro tempo) através do desejo ora pela manifestação (seja em lembrança, sonho e/ou solidão) ora pela ocultação da morte.

O arquétipo da morte é questionado quando o sujeito-lírico do discurso poético, isto é, o eu revela-se outro, ou seja, apesar de dissonante e desconhecido para si mesmo, o sujeito de *Solombra* aponta sua imortalidade e a revela pela memória. Sendo assim, leio esse sujeito pelo viés do duplo. Esse exercício memorialístico, envolvendo os diversos tempos, ocorre enquanto (auto)afirmação e desconstrução do manifesto discursivo que ampara o imaginário de um sujeito fragmentado, cuja evidência/negligência incita a temática da autorreflexão. O sujeito-lírico se questiona constantemente sobre sua história e a manifestação dela pela memória. Além de questionar o que ela não traz à tona; questiona, especialmente, a maneira como a história tende a transcender a realidade presente. Tal realidade, por

¹⁰⁷ Daiane Araujo Bulsing-daiabulsing@gmail.com – Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande-FURG. Atualmente Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade Federal da Integração Latino Americana- UNILA

¹⁰⁸ Essa nomenclatura é explicada em outro capítulo da dissertação a fim de demonstrar as nuances do(s) sujeito(s)-lírico(s) na obra.

ser inapreensível, corresponde ao momentâneo revelando-se, na maioria das vezes, pelo tempo instante. O verso a seguir, do décimo segundo poema da obra em estudo, sustenta essas hipóteses: “Que labirintos bebem meu rosto?” (MEIRELES, 2001, p. 1277).

Os 26 poemas da obra *Solombra* podem ser lidos tanto isoladamente quanto em continuidade, aos moldes de uma história que, nem sempre, tem início, meio e fim. Por essa via, considero que os diversos tempos, cujo efeito na história revela sua incerteza e descontinuidade, mostram-se proeminentes ao fragmento e à ausência de homogeneidade. Apesar disso, o sujeito *solombresco* insinua, em alguns momentos, um desejo de organizar a história de maneira linear.

A demonstração de completude aparece através de artifícios literários de encadeamentos que ocorrem tanto entre os versos quanto entre as estrofes. Um exemplo de uso desse recurso está no último verso do quarto poema: “Falar contigo pelo deserto” (MEIRELES, 2001, p. 1265). Ao passo que o poema posterior é iniciado com o seguinte verso: “Falar contigo. Andar lentamente falando” (MEIRELES, 2001, p. 1265). A continuidade do sentido semântico é reforçada no recurso do encadeamento.

Em posse disso e pelo fato de cada poema possibilitar uma leitura de subjetivação de uma personagem ou de duas personagens, cujo imaginário poético da história homogênea apaga-se (seja porque ela é ocultada pelo esquecimento e/ou pelo simples passar do tempo) ou, no poema seguinte, completa-se ao próximo uma vez que revela uma continuidade prosaica da leitura, é que a referida obra pode ser compreendida enquanto construção de um enredo.

Solombra, apesar de rigidamente construída em versos alexandrinos, é motivada por aspectos paradoxais, contrastes, ambivalências e dialéticas. Esses aspectos literários se revelam através da – suposta – busca empreendida pelo sujeito-lírico: a de reconhecer no instante algo mais genuíno que, no âmbito da poesia, posso chamá-lo de identidade lírica. Gaston Bachelard inicia a obra *A intuição do instante* advertindo sobre um – possível – erro dessa nuance temporal, “o de ter origem; o de faltar à glória de ser intemporal; o de não despertar a si mesmo para permanecer como si

mesmo, mas esperar do mundo obscuro a lição da luz” (BACHELARD, 2007, p. 11).

As personagens de *Solombra*, em sua maior parte, negam a visibilidade da alma, embora a desejem¹⁰⁹. Entendo que, nessa obra, o sujeito poético, em boa parte dela, realiza uma profunda indagação sobre a (própria) história; seja ela a infância; seja a participação dos outros nela ou, até mesmo, a maneira que a solidão e a morte participam da história como característica elementar.

Em *Solombra*, as (des)paixões humanas corroboram para compreender a vivência do tempo em que a história aponta para a verificação do passado em um futuro quando o sujeito-lírico o evoca no presente. Passado e futuro são imaginados/sentidos despreziosamente no presente e, muitas vezes, questionados no instante. Para considerar o tempo nesses moldes, vale refletir Henry Bergson na obra *Memória e vida*, quando ele diz:

quer dizer que não há diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir no mesmo estado. Se por um lado, o estado que continua o mesmo é mais variado do que achamos que seja, a passagem de um estado a outro, pelo contrário parece-se mais do que imaginamos com um mesmo estado que se prolonga; a transição é contínua. Mas, precisamos por fecharmos os olhos à incessante variação de cada estado psicológico, somos obrigados quando a variação se tornou tão considerável que se impõe a nossa atenção, falar como se um novo estado estivesse se justaposto ao precedente. Suponhamos que por sua vez se parece invariável e assim por diante, indefinidamente. (BERGSON, 2006, p. 2-3)

Ademais, tal temática temporal, na referida obra, além de expressar um fluxo “contínuo” cadente de temporalidades, revela-se desprovida de categorização e há, por parte do sujeito que indaga

109 C. G. Jung, na obra *O eu e o inconsciente*, afirma que, para Freud, “o inconsciente só sabe desejar” O discípulo de Freud diz que isso não passa de uma ideia cega, revestida de absurda quimera.

sobre ela, uma vontade de encontrar o sentido, a profundidade do tempo; por isso que o argumento em seguida faz tanto sentido para o trabalho:

Não seremos seres fortemente constituídos, vivendo num repouso bem assegurado, se não soubermos viver em nosso próprio ritmo, reencontrando, a nosso modo, o impulso de nossas origens à menor fadiga, ao menor desespero. (BACHELARD, 1994, p.8, grifo meu)

A obra *Solombra*, publicada no Brasil em 1963, sugere a ausência de perduração de um tempo específico, mas o sujeito poético, construído por Meireles, revela, através dessa ausência, o desejo pelo reconhecimento da “força” abordada por Bachelard. Ratifico que esse tempo também constitui o espaço, pois tende a abarcar todos os instantes já que a temporalidade, na obra em estudo, frequentemente, *viaja/imagina-se* através dele. O tempo em *Solombra*, na maioria das vezes, é duradouro e instantâneo. Exemplo disso está no último verso do décimo poema: “Olhar eterno de sempre e nunca” (MEIRELES, 2001, p. 1269).

O espaço é interiorizado no sujeito, mas, na maioria dos poemas, é subentendido pela expectativa de exteriorização; do mesmo modo que a temporalidade é configurada entre o tempo vivido e (que no instante revela-se ausente/presente somente em recordação) o que se revela desejo de viver, há uma comunhão entre o espaço habitado e de outro(s) espaço(s) que estão – somente – em imaginação, espaço(s) do além. A primeira estrofe do décimo sexto poema explica a junção espaço-tempo e o desejo dessa revelação. O desejo pela imaginação: “Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa/ pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro,/ e a vida um sonho de futuros nascimentos” (MEIRELES, 2001, p. 1273). Assim sendo, apesar dos inúmeros questionamentos sobre os lugares, o sujeito poético demonstra não saber exatamente onde está e sequer sabe para que tempo deseja ir. Esse movimento, ou ausência dele, é uma temática constante em *Solombra*.

Paralelo à construção espaço-temporal ressalto que, em *Solombra*, predominam os versos livres, os quais são paradoxalmente

presos ao desejo de completude do inefável. À luz da estrutura paradoxal dos versos, Meireles confecciona os sujeitos-líricos. Nesse sentido, é possível dizer, ainda, que em alguns poemas de *Solombra* o imaginário poético também tangencia a temática “ofício de poeta”. Como exemplo da coincidência sobre a escritura subjetiva da poeta à estrutura organizacional dos versos, lembro o fechamento, no décimo terceiro verso, do oitavo poema: “Alada forma, onde coincidimos?” (MEIRELES, 2001, p. 1268). A escolha desse verso justifica a coincidência quando concordo com o que afirma o poeta Paz, na obra *O arco e a Lira*:

Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são suscetíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico [...] as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. (PAZ, 1982, p. 17)

Na busca pela mudança de signo, de que fala Paz, é que a transposição das imagens, nos poemas em questão, ao atrelar o *status* de “imagem poética”, gradualmente, é concebida enquanto imaginário de uma história que, por não ser-estar na realidade da narrativa, sobrevive e vigora na poesia, pela imagem poética da memória. Tal percurso revela que *Solombra* fundamentalmente pode ser entendida pela orla dos estudos do imaginário, cuja transposição motiva a investigação das imagens desgastadas e a vigência das (muitas) facetas perdidas – imaginadas no percurso dos sujeitos que nele vivem – morrem.

No caminho da expressividade plural acerca da poesia, encaro o(s) sujeito(s) de *Solombra* em imagens poéticas que revelam o trânsito constante, compreendendo um grito acerca de sua(s) indagações e o suspiro no resgate de sua(s) história(s) de vida¹¹⁰.

110 Nesse mesmo espaço, aponto que a obra *Solombra* oferece a possibilidade de devanarmos no trânsito entre os elementos Ar e Água. Por ora, imagino o grito revelando-se numa ressaltada vontade de mobilidade; muitas vezes, trata-se de uma exclamação vinda do – quase – inconsciente, o qual pode, no plano imaginário poético, compreender os devaneios do ar, ao passo que o suspiro emenda a

Pensando nessa movimentação, lanço mão, novamente, dos ensinamentos de Paz, ao afirmar que a poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo que pode ser chamado de ideias e opiniões, constituem os estratos mais superficiais da consciência (1982, p. 49). Na obra *Solombra* é insurgente a temática que tangencia e perpetua, nas impressões do leitor, um sentimento de compreensão (e, muitas vezes nessa obra, o sentimento é de negação) pela condição humana, o qual pode ser validado através da indagação identitária e respondido no que Paul Ricoeur (2007) chama de “rastro”. Esse, na obra ficcional em estudo, pode circunscrever o imaginário poético da “memória”: enquanto testemunho de um processo capaz de movimentar a história (posteriormente me aproximo de questões que tocam o movimento da memória).

“Para pensar no rastro, é preciso pensá-lo simultaneamente, como efeito presente e signo de uma causa ausente. Ora no rastro material não há alteridade, não há ausência. Nele, tudo é positividade e presença” (RICOEUR, 2007, p. 434). Prefiro substituir “alteridade” por “outridade” termo cunhado por Paz ao abordar a descoberta da dualidade do homem. É um neologismo que se refere à alteridade. Nesse sentido, percebo a memória enquanto motivadora, capaz de discorrer sobre a temática do autorreflexo, capaz de reatualizar acontecimentos ausentes no instante de (um) tempo específico.

Em boa parte dos poemas, o sujeito de *Solombra* se questiona sobre o outro que, através da imaginação-memória, ora se revela ora se oculta. Nem sempre tal questionamento deseja recuperar/negar o passado-presente. Esse desejo tende a:

Reconhecer a lembrança “como uma lembrança”, eis todo o enigma resumido. Mas, para trazê-lo à luz do dia, é preciso sonhar, obviamente, mas também pensar. Então começamos a especular sobre o que significa a metáfora da

possibilidade de balbucio, tratando-se de um momento de autorreflexão, pois é íntimo, eleva e provém da água.

profundidade, e o que significa estado virtual. (RICOEUR, 2007, p. 444)

Considerando as inúmeras maneiras que a metáfora da profundidade pode expressar através de condições e características para a construção da história de vida-morte do sujeito poético, percebo tal metáfora enquanto constituição do “rastros” que é/revela determinada realidade/história. Nesse sentido, é sensato refletir sobre a obra *O arco e a lira* quando o poeta Octavio Paz teoriza sobre a identidade ao perceber o homem – sempre – à beira de um abismo, isto é, prestes a cair e tornar-se outro. Segundo Paz a identidade é:

Não ser nada - ser tudo: ser. Força da gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação, e simultaneidade repentino se dar conta de que essa Presença estranha somos nós também. Isso me repele, me atrai. Esse outro é também eu. (PAZ, 1982, p. 160)

A sinérgica identidade sugere, quando esculpida pelo imaginário da memória, que a confecção de seu conteúdo ultrapassa sempre:

o conjunto da realidade como um mundo de *imagens* num sentido da palavra que excede toda a psicologia; não se trata de nada menos que de decidir entre o realismo e o idealismo em teoria do conhecimento; essas imagens, que não são mais imagens de nada. (RICOEUR, 2007, p. 445)

Por esse aspecto é sensato dizer, então, que o conceito de história não pode ser estagnado, pois tanto a vida quanto a morte não são compostas por partículas prontas; logo, não são homogêneas, embora, muitas vezes, sejam movidas pela constante busca humana de compreensão/completude, pois “a imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, a ausência, o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro culmina na experiência da unidade” (PAZ, 1982, p. 160). Logo, não é possível decidir entre o realismo e o idealismo, pois o homem não é só razão.

Ademais, se considero o movimento de “imobilidade” como

uma possibilidade de voltar-se a si mesmo em um processo de profundidade, considero o imaginário da “queda” enquanto uma revelação da intimidade. Na tentativa de objetivar sobre o sentido de imobilidade a partir dessas considerações, as palavras de Henry Bergson são de grande valia:

Considere a flecha que voa. A cada instante, diz Zenão, ela está imóvel, pois só teria o tempo de se mover, isto é, de ocupar pelo menos duas posições sucessivas se lhes fossem concedido ao menos dois instantes. Num dado momento, está portanto em repouso num ponto dado. Imóvel em cada ponto de seu trajeto, está, durante todo o tempo em que se move, imóvel. Sim, se supusermos que a flecha possa alguma vez estar em um ponto de seu trajeto. Sim, se a flecha que é da ordem do movente coincidissem alguma vez com uma posição que é da ordem da imobilidade. Mas a flecha *não está* nunca em ponto de seu trajeto. Deve-se no máximo dizer que poderia estar num dado ponto. No sentido de que passa por ele e que seria autorizado deter-se ali. É verdade que, caso ali se detivesse, ali ficaria e, nesse ponto, não seria mais com movimento que estaríamos lidando. O fato é que, se a flecha parte do ponto A para cair no ponto B, seu movimento AB é tão simples, tão indecomponível, enquanto movimento, quanto à tensão do arco que a lança. (BERGSON, 2006, p. 14-15)

Por essa via considero a imobilidade, que refleti na teorização de Paz e a retomei em Bergson, enquanto possibilidade de revelar algo próximo ao que Bachelard chama de “imensidão íntima”. Para o filósofo, tal vastidão do ser é insondável, pois a “imensidão íntima” permite que características, aparentemente inexplicáveis, motivem o reconhecimento de um desenvolvimento (humano) “pleno”, elencando o espaço constitutivo primordial como zona de conflito. Para o filósofo,

[...] a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A

imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo. (BACHELARD, 1993, p. 190)

Em *Solombra*, a expansão do ser pela “imensidão” aponta a heterogeneidade identitária relativizando e unificando, pela memória, as diversas partículas que demonstram o sujeito *solombresco* pela condição histórica. Assim, compreendo o viés do duplo enquanto temática do autorreflexo, pois o duplo ultrapassa a identidade *ser* e *estar*¹¹¹ e ajuda no reconhecimento do “rastros” ocultado/revelado pela memória. Afirmando que a busca subjetiva do eu no outro, nesse caso, a do sujeito em sua (des)configuração histórica é refletida na ação de “uma vasta unidade sempre pronta a unir as riquezas desordenadas” (BACHELARD, 1993, p. 197-198). Nesse movimento e por esse movimento que o exercício sobre a intimidade, no caso em questão realizado pela memória, revela-se profundo e imenso, o que, muitas vezes, coloca os sujeitos de *Solombra* em melancolia e em pura emotividade. Trata-se de pares que desejam a completude numa suposta unidade.

Sendo assim, considero *Solombra* como concatenação do constante movimento em direção ao profundo devir de identidade, ou seja, a obra é configurada por uma história que oculta, constantemente, um (possível) sentido. Isso me deixa a vontade para a constante e vigente investigação em Platão e que serve para abordar aspectos sobre profundidade e aparência, ser e estar e, por fim, ausência e presença. A história que se revela oculta pode ser sugerida pelo sétimo poema: “Uma parábola invisível sabe/ o rumo sossegado e vitorioso/ em que minha alma tão desconhecida vai ficando sem mim, livre em delícia,/ como um vento em que os ares não fabricam/ Solidão, solidão e amor completo” (MEIRELES, 2001, p. 1267). O oculto buscado por Meireles, na obra em estudo,

111 Para Parmênides, o ser é uma propriedade de todas as coisas. Tudo que existe tem “Ser”. O Ser é fixo, eterno, imutável, infinito. Dessa forma, as mudanças e transformações que ocorrem na natureza são uma ilusão de nossa percepção, pois algo que é não pode deixar de ser, e algo que não é não pode vir a ser, portanto, não há mudança.

pode ser evidenciado nas palavras de Paz, especialmente no sublinhado:

Ser no mundo não é simplesmente estar no mundo, é ser capaz de abrir-se para essa terceira dimensão segundo a qual objeto e conceito por vezes deixam de ser vulgares e propagam seu sentido em todas as direções. (PAZ, 1982, p. 96, grifo meu)

A propagação dos sentidos, de “objeto” e “conceito”, em inúmeras direções, permite que a poesia seja o imaginário da história, que a poesia recupere a natureza original humana, isto é, que ela abra possibilidades para a significação de mais coisas e conseqüentemente adentre em inúmeras circunstâncias de vivência. A partir disso que o poema parece negar a essência da linguagem: a significação do sentido. Em *Solombra* é justamente na negação de um sentido único de identidade que a (pluri) significação poética sustenta a dualidade sujeito/poesia.

Dentre as muitas possibilidades de ler *Solombra* está a da leitura que revela a utilização da matéria-prima das imagens uma vez que a obra permite a autonomia de encontrar, na desvelação identitária fornecida pelas (mesmas) imagens¹¹², o aspecto que as concebe poética. Então, vale buscar nesse recurso a ressignificação da imagem por ela mesma, a qual é permeada de significados situados além do literal. Um exemplo dessa ressignificação encontro na imagem da água, por exemplo, pois ela pode ser imaginada além do líquido e dos seus derivados; pode ser vivenciada na imagem do deserto como ocorre no último verso do quarto poema da obra. Nesse poema a ausência de água, promovida pela imagem do deserto, revela a ausência de vida e a presença da funcionalidade da memória.

A imaginação pode ser originada sem imagens. A imagem imaginada, produto da imaginação imaginante, tenta se insinuar na

112Refiro-me a qualquer imagem disposta a tornar-se poética, seja ela uma simples coluna a sustentar uma casa ou uma parte do corpo humano. Afirmo que uma imagem, no âmbito poético, pode significar mais, sempre mais, que o sentido primeiro.

poesia enquanto absoluta, dinâmica. Isso pelo fato de, muitas vezes, não conter reflexos objetivos que se ajustem em nomenclaturas usuais; daí a ser confundida com a significação do “irreal”.

Paz sintetiza a imagem como fruto da sequência de transformações, pois para ele, a imagem é “toda a forma verbal, frase, ou conjunto de frases, que o poema diz e que, unidas, compõem um poema” (PAZ, 1982, p. 119). Diante dessa designação sobre o poema e pelo fato de que ele pode ser entendido enquanto manifestação dinâmica da poesia, é que a imagem, que se quer poética, entusiasmadamente revela-se diferente para cada leitor¹¹³. “Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e ainda assim, é outra coisa: imagem” (PAZ, 1982, p. 26). Na perspectiva adotada, a imagem não busca explicar-se; antes disso, nós leitores, a expliquemos quando, pela leitura, a recriamos e a revivemos.

Assim, a imagem torna-se o suporte para que as palavras transitem, incessantemente, do mundo para o homem, mas sem sair deste. Assim,

o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. (DURAND, 1997, p. 432)

No décimo oitavo poema, o trânsito que revela as palavras na busca da poeticidade borbulha: “Ah, glória das palavras restituídas/a seu mistério de alma, íntimo e cálido!” (MEIRELES, 2011, p. 1276). Nessa medida, o estudo da imagem poética, realizado por mim, enquanto artefato constituinte da história (ficcional) em *Solombra* considera que alguns poemas apresentam um

113“A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os valores primários ou secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser una e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem se converter num mero disparate?” questiona Octavio Paz (1982, p. 130). Considero, então, que o leitor tem grande responsabilidade nisso.

questionamento constante sobre a relação homem e mundo, ou seja, sobre a relação homem e a realidade que ele vive e sobre as realidades que ele imagina, sonha e/ou quer esquecer/ lembrar. Assim, é sensato trazer Jacques Le Goff e suas considerações que configuram a história pelo aspecto das ambivalências. Para ele:

A contradição mais flagrante da história é sem dúvida o fato do seu objeto ser singular, um acontecimento, uma série de acontecimentos, de personagens que só existem uma vez, enquanto que o seu objetivo, como o de todas as ciências, é atingir o universal, o geral, o regular. (LE GOFF, 1990, p. 34)

Quando considero o sujeito ficcional, em sua vivência no instante, um questionador da realidade e se a relação sujeito-história, apresentada por Le Goff, serve de espelho para a articulação da linguagem em *Solombra*, digo que o percurso entre as realidades (a que o sujeito vive e a que ele imagina-idealiza) motiva a história a revelar-se “contraditória”, pois reflete o imaginário “exterior-interior” do sujeito e pode, em termos de teoria do imaginário, ser observado através da “imobilidade/profundidade - imensidão íntima”. Logo, considero que a imagem – qualquer – atinge força para se tornar literária e, em última instância, arranja-se poética, na poesia.

Sendo assim, posso dizer que as imagens carregam um sentido original; por isso dão sentido à poesia, pois ele não é abandonado em determinada trajetória, mas (re)criado pelas diferentes manifestações (leitura, escrita, visão e etc.). Além disso, a imagem que se quer poética inaugura um conflito que emenda o manancial representativo de uma história que, em *Solombra*, se revela imaginário de exploração do autoquestionamento identitário no cosmos, no mundo. No nono poema, a terceira estrofe demonstra a possibilidade do sujeito se reconhecer por meio de uma imagem dinâmica (característica que, na maioria das vezes, também pode ser lida no sentido literal ainda que pertença ao âmbito ficcional), cuja excitação de sentido semântico expressa um movimento fundamentado pela visão: “Apenas alta noite algum radioso espelho/ em sua lâmina reflete o que estou sendo” (MEIRELES, 2001, p.

1272, grifo meu). E se considero o potencial imagético (de poesia) que o espelho carrega, encaro o estado anímico “sendo” do referido exemplo enquanto revelação da memória:

já que o reconhecimento nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos e aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. (RICOEUR, 2007, p. 443 grifo meu)

Quando trabalho com a obra pelo viés do imaginário poético creio que as sensações referentes ao “ouvimos, vimos e sentimos” não podem ser consideradas, como quer a gramática tradicional, enquanto imanentes ao tempo passado ou ao presente; ou melhor, a um tempo específico, mas devem, então, prover um tempo em movimento; um tempo que se funde aos demais. No caso do exemplo anteriormente trazido, o tempo gerúndio, no espelho, reflete “o que estou sendo”. Nesse sentido, conforme quer Paz (1982), o homem e (sua) imagem se confundem, ou melhor, se fundem:

A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. (PAZ, 1982, p. 137)

Diante disso, Bachelard, na obra *A poética do devaneio*, afirma “que não se lê poesia pensando em outra coisa” (BACHELARD, 1988, p. 4). Nessa medida é que a imagem, mote propulsor do assunto em questão, está sempre a ponto de se transformar – movimento que a faz poética, desvelando a consciência encadeada à despreziosa inconsciência.

Com o intuito de me aproximar do que vem da particularidade enquanto sentido da poesia, enquanto substância da transmutação da imagem, é que o leitor de poemas veste-se da consciência de objetividade e a concilia com a (trans)subjetivação dos sentimentos. Nesse sentido, posso dizer que a imagem poética abarca a

possibilidade de revelar inúmeras hipóteses de histórias para a construção ficcional do sujeito-lírico.

Isso acontece uma vez que o leitor tende a refletir sobre as diversas visões de mundo apesar de configurar, no entanto, os arquétipos como ponto de partida para tal reflexão. Embora estejam prontos, porém não definidos, experimentam o processo de adentrar na esfera da imagem que se pretende poética. Gilbert Durand concebe os arquétipos como “dinamismos figurativos”, os quais, sob desenho côncavo, são necessariamente preenchidos e realizados. A respeito disso, o antropólogo afirma o seguinte:

surgem, então, as *grandes imagens* ou *imagens arquétipos*, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio e etc.) e pelo incontrolável meio sócio-familiar (a mãe alimentadora, os outros: irmãos, pai os chefes, etc. (DURAND, 1997, p. 153)

Em face das considerações de Durand, ainda que tenha como ponto de partida a busca de uma imagem arraigada, reafirmo o potencial de transfiguração imagética em *Solombra*. Além do sentido originário, a imagem proporciona a sensação de vivenciar muitas coisas, mas não qualquer coisa. Paz adverte que a imagem nunca é sem sentido. Para tanto, explica:

[...] a unidade da imagem deve ser algo mais que a meramente formal que se dá nos contra-sensos e em geral em todas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior? (PAZ, 1982, p. 130)

Mauricie Merleau-Ponty, na introdução da “Fenomenologia da percepção”, problematiza o intercruzamento de algumas ciências, ressaltando que são compostas por distintas premissas. Ao ler o fenomenólogo, aparece um esclarecimento sobre a pergunta de Paz:

Todas as visões são verdadeiras sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicaria em cada perspectiva. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 17)

Na busca de uma possível leitura para a pergunta de Paz (sobre o sentido da imagem), considerando as preposições de Merleau-Ponty, avalio que é o percurso realizado pela imagem, do caráter trivial ao poético, que a transfiguração se fundamenta. Além disso, tal axioma é amparado no fato da imagem, enquanto efeito de um plano que se pretende unitário, motivar a expectativa para um sentido de um núcleo múltiplo de significação existencial.

A idealização acerca da transfiguração da imagem, no imaginário de identidade- história, impulsiona determinada imagem a almejar ao poético, a adentrar no mergulho da subjetividade de imagens motoras – arquetípicas – de determinado tempo. Em *Solombra*, considero o imaginário poético da memória, através de diversas imagens e por vezes no sentido literal, exercendo essa função, assim como a imagem dela, no âmbito ficcional, corroborando para a transfiguração de realidade.

Durand, em *A imaginação Simbólica* (1988, p. 78), afirma que não importa a duração pragmática ou os acontecimentos, pois as imagens organizam os instantes psíquicos no tempo, ou melhor, em uma “história”. A relevância imagética está não só na singularidade que dada imagem ressalta, mas na sua articulação enquanto sistema. Aliado à condição peculiar, esse sistema atua em dado imaginário poético, ressaltando o arquétipo e reelaborando o simbólico¹¹⁴. Pelo mesmo viés, o antropólogo afirma que “a dialética pode operar em diferentes planos de generalização. Mesmo que se esteja lidando com

114Chevalier e Gheerbrant (2007) afirmam que o simbolismo designa a capacidade de uma imagem ou de uma realidade para servirem de símbolo (p. XX) Posteriormente, ao debruçarem-se na natureza indefinível do símbolo, recorrem a (ETUP, 79) no qual consequentemente, o símbolo afirma-se como um termo aparentemente apreensível, associado a outro que – este, sim – escapa à apreensão (p. XXI).

uma cultura perfeitamente integrada”(DURAND,1988,p.78). Reatualizando seu percurso e considerando, portanto, as possibilidades plurais de sua ocupação, é que a imagem substancia a configuração da história – ficcional – que a poesia tende a arranjar. Esse processo pode, no caso do trabalho em questão, servir de espelho para o sujeito-lírico indagar a respeito do conteúdo-configuração temporal apresentada/negada pela (sua) memória. Nesse sentido, é que: “A consciência da história parecia ser a grande aquisição do homem moderno. Essa consciência se converteu em pergunta sem resposta sobre o sentido da história” (PAZ, 1982, p. 322).

Considero que a imagem, quando poética, combate a história, mas não a revela como desejam os apreciadores do positivismo. No caso dos positivistas, refiro-me à história documental, à contraditória história que pretensiosamente revela a singularidade pela objetividade como bem revelou Le Goff, refiro-me àquela história que pretende dar conta de supostas (cons)ciências que, muitas vezes, são mascaradas enquanto arquétipos, pois tentam à dada singularidade: a mesma que o consagra como tal. Por fim, Paz (1982, p. 324) admite que “a imaginação não pode propor outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje”.

Quando me refiro a “história” (de vida) do sujeito-lírico em *Solombra*, refiro-me, antes disso, a que determinado tipo de tempo, a realidade (ficcional) que tal vive, viveu e/ou viverá. Pretendo refletir, sobretudo no que a imaginação do sujeito de *Solombra* alcança. Para isso, levo em consideração aspectos do estado anímico, principalmente se eles se revelam meandros da memória; pois é sobre eles que debruço meu olhar na leitura poética de *Solombra*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD,Gaston.**O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A dialética da duração.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. **A intuição do instante.** São Paulo: Verus Editora, 2007.

_____. **A poética do devaneio.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **O imaginário.** Rio de Janeiro: Difel, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MELETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

_____. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org). **Cecília Meireles: poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007

CAPÍTULO XXI

A presença da morte em *Solombra*

Rogério Caetano de Almeida¹¹⁵

Lucas Tsuruda Amaral¹¹⁶

Solombra, de Cecília Meireles, foi uma das últimas obras a serem publicadas em vida pela escritora, quando de seu lançamento em 1963 – a poeta faleceu um ano depois. Além dos vinte e oito poemas escritos por ela, há a presença de quatro litografias feitas por Júlio Pomar. Essas litografias e a diagramação do livro indicam alguns dos conteúdos e temas desenvolvidos na obra. Regina Zilberman, na apresentação da obra, indica que:

Em 'Solombra', a forma arcaica da palavra sombra na língua portuguesa é que dá o tom ao livro. A melancolia e a solidão marcam essa obra, que apresenta-se na forma de um texto único e unitário, que pede leitura integral em um único fôlego [...] (MEIRELES, 2005, sem indicação de página)

Esta obra, a partir da melancolia e da solidão indicadas pela apresentação, desenvolve uma temática transcendentalista, similar à lógica simbolista que permeia toda a poética da autora. De tal maneira, há uma presença constante da morte neste texto maduro e pouco explorado pela crítica. Ainda que algumas características comuns à poética de Cecília Meireles se mantenham, tais como as anáforas, as onomatopeias e as sinestésias, além das reflexões existenciais, os poemas, construídos em tercetos, não apresentam rimas de qualquer natureza e seus versos são livres. Nenhum dos poemas apresenta título, e há apenas dois tipos de indicações dadas pela diagramação do texto que indicariam a unidade de extensão dos poemas: a numeração

¹¹⁵ Prof Dr. na UTFPR/Curitiba. Atua nas áreas de Literaturas de Língua Portuguesa e Literatura Comparada. É membro do GT da ANPOLL de Intermedialidade.

¹¹⁶ Graduando em Letras (português) na UTFPR/Curitiba.

da página, ou um pequeno número que aparece a cada quatro páginas escritas.

Ainda que se possa entender a obra como um único poema, este artigo considerará os textos como individuais, ou seja, cada poema é único e composto de apenas uma página. Sobre a análise da diagramação, existem apenas páginas ímpares no livro, um artifício que indica a presença da solidão, afinal tal qual a mensagem dos poemas, essas páginas retratam a inexistência de pares amorosos, intelectuais, sociais e até entes vivos – a morte é a única constância, ainda que outros recursos do texto contribuem para o vislumbre de antíteses como vida e morte, luz e sombra e as fronteiras de cada um desses fenômenos. Nessa junção entre diferentes elementos, opostos, reconhece-se uma lógica dialética para a composição da obra, da mesma maneira como se apresenta no título.

O ser formado de sol e sombra, *Solombra*, é construído pela prosopopeia e por meio de uma metáfora, em que a palavra é um signo desse entre lugar, entre sol e sombra, entre o dia e a noite – o crepúsculo, essa junção de dois elementos opostos em que as fronteiras perdem a clareza de seus limites e resultam em algo impossível de definir. À luz disso, refletimos sobre a morte a partir das contribuições do historiador Phillippe Ariès.

Há duas grandes atitudes perante a morte física dentro do Ocidente - aquela que passa a ser considerada a partir de meados do século XIX, que lida com a morte como algo natural, preparada pelo próprio moribundo, como consequência de sua vida e a morte interdita, o que gera uma sensação próxima à vergonha acerca dela. A morte moderna é considerada selvagem, um tabu, algo que traz um profundo medo e é uma mazela que tende a ser ocultada e evitada (ARIÈS, 1974). Em outra perspectiva, Ariès indica que o Ocidente possui também uma perspectiva tradicional da morte: Familiar ou domada. Nessa visão não se atrasa o momento de falecer, se morre no leito de casa, com todos os preparativos feitos para a divisão de bens do morto e de outros rituais. (ARIÈS, 1974)

De tal maneira, ainda a partir das reflexões de P. Ariès, existe nesse sentimento antigo, familiar, sem desespero ou medo, algo entre a confiança mística e a resignação passiva sobre ela mesma, a morte.

No momento da chegada da morte, o destino é revelado ao indivíduo. A seus familiares, morrer era uma cerimônia pública, sem a presença abundante de aspectos emocionais ou dramáticos. Acresce-se a todos esses aspectos citados o fator de que a morte, próxima e admitida, sem qualquer negação ou evasão, neste sentido, é classificada e vista como familiar e/ou domada (ARIÈS, 1974).

Segundo Jean Baudrillard, o entendimento da morte está associado à perda do valor e da determinação do sujeito, portanto não é uma experiência física do corpo e do ser (BAUDRILLARD, 1996). De tal maneira, é necessária uma divisão entre a morte do ser físico e o falecer dentro das esferas além da matéria pura, ou do que conhecemos como “alma”. Essa perspectiva se desdobra a uma percepção de que o ato de morrer está próximo a uma dissolução do caráter, não um fim definitivo da experiência. Para ampliar esta perspectiva, o Ocidente possui a figura de Jesus Cristo, que apresenta um novo olhar sobre o fato de o óbito não ser um fim em definitivo para uma pessoa, afinal todos encontrarão a vida eterna através do renascimento de Cristo.

Em uma perspectiva diversa da História, temos a visão da aceitação da morte que nos é dada pela psiquiatria. Segundo a psiquiatra suíço-estadunidense Elisabeth Klübberr-Cross, há cinco estágios sobre a aceitação da morte no olhar clínico: 1. negação e isolamento; 2. raiva; 3. barganha; 4. depressão; 5. aceitação (KLÜBERR-CROSS, 1969).

A partir dessa ampla gama de reflexões sobre a morte, retornamos à Cecília Meireles. Como é notado pela crítica especializada de maneira insistente, ela teve uma vida circundada pela morte e pela perda, como aparece em destaque no próprio poema a seguir, localizado na página onze de *Solombra*, o primeiro da obra a tratar da morte:

Pelas ondas do mar, pelas ervas e as pedras,
pelas salas sem luz, por varandas e escadas
nossos passos estão já desaparecidos.

Diálogos foram frágeis nuvens transitórias.
Multidões correm como rios entre areias
inexoráveis, esvaindo-se em distância.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Meus olhos vagos, que já viram tanta morte,
firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
tornam-me em lágrima. Oh derrotas! oh naufrágios...

A solidão tem duras leis: conhece aquela
insuficiência de comandos e poderes.
Sabe da angústia de limites e fronteiras.

Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel
(MEIRELES, 2015, p. 11)

Este poema com versos alexandrinos, sem qualquer rima, como prevalece na obra, traz símbolos dos desaparecimentos dos vestígios humanos em seus espaços. Uma última relação biográfica, sem uma insistência desnecessária e pouco contributiva para olhar para a obra, é a experiência de ver tantos falecimentos, ou, em síntese, experienciar a perda. Cecília Meireles transforma tal perspectiva em efeitos para a voz do poema: 1. Tratar da morte como presença constante, visto que existe uma grande proximidade entre ambas as entidades; 2. Apesar de não negar o fim da experiência, o efeito de solidão; 3. E o sofrimento de ser um eu lírico entre dois mundos, fronteiriço, que está no mundo dos vivos e visualiza tantas mortes.

Aparentemente o poema possui ritmos diferentes para abordagem temática: quando a cesura está marcada em 4/8/12, a temática desenvolvida é a da morte; quando a cesura está marcada em 6/12, o texto trata da solidão e da fugacidade de tudo o que se experiencia.

A solidão do eu lírico se dá, na primeira estrofe, de maneira a fornecer uma dobra: através da gradação, passa-se do contato com a natureza para uma relação com o que foi construído pelo homem. A partir de um pronome possessivo (“nossos”), entende-se que a solidão e a morte não são privilégio do eu lírico, pois indicam apenas a presença do que restou.

Sem essa presença humana, individual ou coletiva, tudo se torna fugaz, inclusive a passagem da experiência humana pela terra. A presença de uma tensão dialética – a humanidade passou pelo mundo, mas não está mais presente, apesar da presença do eu lírico – amplia,

em certo sentido, a visada que se dá à morte. De tal maneira, a experiência, seja quem for que a experienciou, é de uma solidão que não se pode comprovar – pode comprovar a solidão? E, desta maneira, há uma presença do eu lírico, que está no limiar. Esse eu lírico é um indivíduo fronteiro que vive e vê diversas mortes, ao mesmo tempo que não imprime marcas de sua passagem pelo espaço. Então, os vivos que experienciam constantemente a morte são fantasmagorias.

A força de suas invocações – “Oh derrotas! Oh naufrágios!...” – parece marcar a presença desse sujeito na ausência, na lacuna e no limiar do que pode ser vida e morte, aparência e essência, o que pode ser visto como uma constatação tanto de sua morte física ou de sua vertente simbólica, quanto de uma percepção de que o eu lírico se prende a um ciclo doloroso, sendo que as formas de transmutação de quaisquer natureza não estão acontecendo para ele neste momento. A morte vaga próxima, em um primeiro passo como a morte do outro, desdobrando-se em questões sobre o limite entre o eu e o outro, da mesma forma que a delimitação de um ciclo da vida para o próximo. As ideias levantadas no poema da página onze também estão explícitas no poema da página quinze:

Quero uma solidão, quero um silêncio,
uma noite de abismo e a alma inconsútil,
para esquecer que vivo - libertar-me

das paredes, de tudo que aprisiona;
atravessar demoras, vencer tempos
pululantes de enredos e tropeços,

quebrar limites, extinguir murmúrios,
deixar cair as frívolas colunas
de alegorias vagamente erguidas.

Ser tua sombra, tua sombra, apenas,
e estar vendo e sonhando à tua sombra
a existência do amor ressuscitada.

Falar contigo pelo deserto. (MEIRELES, 2015, p. 15)

O eu lírico busca a escuridão e a sombra, símbolos que marcam a morte e a dupla natureza, trazendo novos aspectos sobre um olhar voltado para si: não a própria morte, mas uma liberdade, paradoxal, de uma vida que aprisiona. Além disso, há o retrato do abismo, que além de marcar a morte, também constrói presença e dissolução, quase uma reintegração das almas, uma vez que a vontade do eu lírico se dá na vontade de ser sombra de um interlocutor amado. A repetição do pronome possessivo “tua” implica não somente na repetição dos temas, mas no sentimento de desejo de pertencimento ao estado que se encontrava no passado com o Outro – bem ao gosto dos simbolista e dos decadentistas, uma vontade de tornar-se outro.

Para Alfredo Bosi (2007), a sensação de tempo passado pela autora está relacionada com a concepção da espiritualidade hindu, ao qual a passagem do tempo gera angústia e leva a um futuro da carne, que é o abismo do nada. Os tempos e os conflitos querem ser suprimidos, afinal além da aflição do presente, o flagelo da morte física pode vagar próxima. Com o ciclo do corpo físico encerrado, a morte simbólica ganha em potencialidade, renovando a especificidade do eu lírico com a sua presença dentro de uma espécie de grande alma, o que não ocorre. A presença do verbo ser na sua forma do infinitivo pessoal, demarca uma impessoalidade que supera os desejos do eu lírico e do indivíduo, tal qual a lógica hinduísta, que se mescla, novamente, a um desejo de querer ser outro, muito característico das poesias do final do século XIX e início do século XX.

Os versos alexandrinos que se repetem ao longo de toda a obra constroem a repetição para a sensação de solidão e a ânsia de religar-se/ tornar-se Outro. A partir das reflexões de Delvanir Lopes, é perceptível que a figura do Outro assume formas diferentes, podendo ser a própria memória, suas propriedades na diegese e o transcendente. No último verso, há uma concatenação entre o Eu e o Outro que se dá entre esses dois seres, que também são um só, através da fala. É como se em proporções demiúrgicas ocorresse uma emulação do mundo, que começa num espaço carregado de simbologia – o deserto. Não exclusivo à obra estudada aqui, Mello (1997, p. 4) afirma sobre a poética Cecília Meireles:

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Em muitos poemas, a autora alude a uma música sutil - “música de seda” - voz de um mundo transcendente, algumas vezes simbolizado pelo mar ou pela noite cósmica, ou seja, toma por tema essa intuitiva e antiga concepção de que existe uma música expressando o movimento do universo e reitera também a concepção que Deus é som. Em outros, a musicalidade traduz os estados de alma de um eu lírico que busca o seu equilíbrio, adotando por parâmetro a harmonia do universo.

Tal harmonia universal se dá, no poema, através do vislumbre e da sugestão de que perder a liberdade para tornar-se sombra de outrem trouxesse um outro tipo de liberdade, uma nova organização do universo, una e indivisível, que se dá na transmutação e na mescla do Eu com o Outro. A alternância entre Eu e Outro se dá na harmonia, na verbalização, na doçura dos sons poéticos e na musicalidade das vogais de timbre aberto: “a”, “e”, “o” - presente respectivamente em “quero”, “uma” e “demoras”. Essas vogais não criam uma tensão com as vogais fechadas de “solidão”, “silêncio” e “colunas”, pois harmonizam o caos universal através do verbo, da vocalização e da verbalização. Os timbres fechados de “sombra” e “paredes”, harmonizam com os sons abertos que remetem a uma impressão de luminosidade e espiritualidade - “alma inconsútil”.

Na quarta estrofe, a morte, essa presença-ausência constante, encarada no poema como um processo paulatino, é vista, a partir da perspectiva de P. Ariès (1977), como uma “morte domada”. Esta é, segundo o autor, a forma mais antiga de convívio que a humanidade possui com a morte. No poema, essa presença-ausência se configura de maneira íntima com o eu lírico e com o próprio leitor. É como se ambos já estivessem acostumados com sua presença (ou ausência) e/ou tomassem parte do que é experienciado pela voz poemática. Esses sinais da presença da morte se manifestam de maneira latente no poema cinquenta e três:

Entre mil dores palpitava a flor antiga,
quando o tempo anunciava um suspiro do vento.
Cada seta de sombra era um sinal de morte.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

Lento orvalho embebeu de um constante silêncio
o manso labirinto em que a abelha sussurra,
o aroma de veludo em seus bosques perdido.

Hoje, um céu de cristal protege a flor imóvel.
Não se sabe se é morta e parada em beleza,
ou viva e acostumada às condições da morte.

Mas o vento que passa é um passageiro longínquo:
à flor antiga não perturba o exato rosto
sem esperanças nem temores nem certezas.

Pálido mundo só de memória. (MEIRELES, 2015, p. 53)

O eu lírico do poema observa uma flor. Esta é uma metonímia do mundo e de tudo o que vive, mas não é humano. Não há a presença de um sofrimento ou de uma angústia, seja por parte da flor, seja por parte da voz do poema. Mas o silêncio de tudo se coaduna com a presença da morte. Acima de qualquer possibilidade, a morte não altera o que é identitário no eu lírico, sua incerteza ou desesperança de se encontrar com o que é desejado. O falecimento que ocorreu pode ter sido na esfera física, com o movimento das forças além das terrestres no poema realizando a passagem de um corpo estático para um novo, mas a psique não se altera. A morte familiar na obra indica que o falecimento é habitual – ela não gera estranhamento nem ao eu lírico, nem à flor, e, conseqüentemente, a nada no mundo. Perecer não é o fim definitivo, é uma ponte da qual a vida encontra a vida, ou, em outra perspectiva, seu fim é uma nova existência em contato com o Outro.

A beleza é evocada como um fator externo ao ser, mas pertencente a um mundo que eventualmente traz o eu lírico para o jogo de imagens entre a escuridão e a clareza. Na perspectiva de P. Ariès, amor e morte estão estreitamente interligados, tendo em vista que o ambos são vistos como uma transgressão, uma ruptura completamente nova do cotidiano, que leva o sujeito para longe do racional, transportando-o para um mundo cruel e irracional (ARIÈS, 1974). De tal modo, parece-nos que o belo, a morte e o amor são entidades externas à voz do poema, podendo ser fontes de sofrimento e procura.

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

O poema termina com um verso solto: “Pálido mundo só de memória”. Nele, o encontro da alma una dos seres – sejam estes os seres da natureza e do mundo, seja o eu lírico, portador da linguagem humana –, é uma lembrança tão distante quanto o futuro, com a reincidência ainda presente. Esta reincidência se dá com o sofrimento da passagem do tempo; ou com uma psique da flor, que é imutável. Em ambos os casos não é somente a morte física que se encarrega de juntar o Eu com o Outro. No entanto, uma morte simbólica se encarregaria de tal intersecção. A importância do poema da página cinquenta e três é de narrar e afirmar o processo de óbito como algo gradual e antevisto, tal qual ocorria, segundo Ariès, na “morte domada”, vigente em nossa sociedade até o século XIX e, talvez, até meados do século XX. Se a obra também trata dos estágios acerca do falecimento e descreve os momentos antes de perecimento, tal como o próprio ato, continuamos nosso percurso sobre a presença da morte no poema como algo gradual.

Pode-se olhar com mais precisão todo o processo até os seus ápices. Tendo tais pressupostos estabelecidos, o poema da página vinte e cinco falará do ritual de passagem:

O gosto da Beleza em meu lábio descansa:
breve pólen que um vento próximo procura,
bravo mar de vitória - ah, mas istmos de sal!

Eu - fantasma- que deixo os litorais humanos,
sinto o mundo chorar como em língua estrangeira:
eu sei de outra esperança: eu conheço outra dor

Apenas alta noite algum radioso espelho
em sua lâmina reflete o que estou sendo.
E em meu assombro nem conheço o próprio olhar.

Alta é a alucinação da provada Beleza.
Pura e ardente, esta angústia. E perfeita, a agonia.
Eu, que a contemplo, vejo um fim que não tem fim.

Dunas da noite que se amontoam.
(MEIRELES, 2015, p. 25)

O eu lírico, neste poema, assume-se como um fantasma, ou, por extensão de sentido, a uma fantasmagoria. Deste modo, destaca-se um contato com uma abstração estética, a Beleza. Em outra perspectiva, o contato com o lábio mostra as diferentes relações de afeto possíveis com a Beleza ou a união transcendental. A especificidade desse eu lírico fantasmagórico tem relação com uma metamorfose que é, em alguma medida, a morte. Além disso, a incompreensão da linguagem dos homens e o uso do pronome “outra” para se referir à “esperança” e à “dor” marcam não apenas uma especificidade, mas um distanciamento, um isolamento.

Esse ser lírico está em metamorfose, o que fica evidente no uso do gerúndio, para algo relacionado à natureza, à essência do mundo, a algo que se relaciona com o reflexo da noite. Outro gesto lírico que indica o estranhamento do humano é a falta de conhecimento sobre o olhar. Assim, o eu lírico reconhece-se em alucinação com a própria Beleza. De tal maneira, entre a integração e a reintegração com o Outro existe o limite da estranheza entre diferentes essências e/ou substâncias do corpo material e, em consequência disso, como se fosse um processo lógico, cada morte física provoca uma consciência da alteração da percepção, a relação entre os seres corpóreos e os não corpóreos não é mais convergente. Ademais, o mundo, o conjunto maior da localização dos seres, é distante. Em contraste, ou com uma enorme distância, o limite entre um e outro, se dá na individualidade. Consequentemente, a solidão se impõe e mostra a distância do modo relacional com os acontecimentos. Os signos são diferentes e não pertencem à vivência do outro. Mesmo que haja equivalências em alguma parte, haverá solidão. As palavras do mundo não transmitem propriamente a mensagem de dor. A contemplação desse eu-lírico-mundo é sentida pelo Outro, mas é apenas contemplação. Não há ação, mas “as dunas do mundo se amontoam”.

Já mencionamos que Alfredo Bosi identifica uma profunda e complexa relação entre a obra da autora e o hinduísmo, o que nos abre uma possibilidade de leitura do espelho que se configura como uma identidade na diferença. A leitura que o eu lírico faz do outro, o humano, a vida, é fim e é sucessividade, é infinitude. Nesse sentido, o

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

outro é o eu espelhado e invertido, é auto reflexão e o autoconhecimento. Esse espelho, o olhar, demonstra a visão inflexível, porém a visão limitada de si impede alguma mudança. Então, de certa forma, o olhar do eu lírico é uma inversão: a união com a Beleza é tratada como alucinação e inverdade, enquanto a percepção da agonia e da angústia é vista, respectivamente, como pureza e perfeição. Cabe aqui ressaltar a marcante presença de um paradoxo, de uma lógica de tensão harmônica entre o eu-mundo e o outro-humano. A morte desse eu-mundo não garante a vida do outro-humano, pois apesar de até certa forma irreconciliáveis e distintos, são complementares. Daí, a sabedoria sobre a vida e a morte.

O poema da página cinquenta e um traz novas relações e significados na trajetória da vida e da morte:

Sôbre um passo de luz outro passo de sombra.
Era belo não vir; ter chegado era belo.
E ainda é belo sentir a formação da ausência.

Nada foi projetado e tudo acontecido.
Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,
com portas por abrir e a memória acordada.

A acordada memória! esta planta crescente
com mil imagens pela seiva resvalantes,
na noite vegetal que é a mesma noite humana.

Vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes,
em tantas viagens, tantos rumos prisioneira,
a construir o instante em que direi teu nome!

Que labirintos bebem meu rosto?
(MEIRELES, 2015, p. 51)

Como se numa passagem, sem ritual, sem cerimônia, o último poema visto aqui mostra a chegada à morte, ou pelo menos uma possibilidade de se ver o poema de tal maneira, afinal a “morte”, enquanto signo, não aparece, não se manifesta no poema. No entanto, ela é sugerida constantemente como um entre lugar: em um momento há vida e no outro ausência; a beleza está entre o corpo vivo e o corpo

morto; a memória rediviva entre seres naturais; por último, o encontro com o Outro como um encontro consigo mesmo.

A origem das fronteiras não é planejada, manifesta-se. E a jornada para o reencontro com o outro, com o mundo, com a natureza, consigo mesmo é solitária, o que (in)define a identidade. Apesar da ausência, o espelho de imagem invertida se faz presente no poema: identificar a si é ser dessemelhante do outro, é configurar, reconfigurar e desconfigurar para reconstruir o eu através da transitoriedade. A planta, analogia para a memória, cresce e aumenta com a presença da luz, com as diversas lembranças que podem se esvaír, da mesma forma que o corpo com a morte, mostrando a oscilação de vida e morte, luz e sombra que estão sempre presentes na trajetória da voz do poema. A existência de diversas vogais abertas na terceira estrofe são indicativas de uma reintersecção entre o eu lírico e o mundo, entre o eu lírico e a natureza, entre o eu lírico e o humano e, portanto, entre o eu lírico e o outro.

Na materialidade, vê-se mais uma vez a possibilidade de reencontro, longe do passado, perto do futuro acolhedor, ou com a morte sendo mais um degrau para outro corpo, distanciando o Eu e o Transcendente, ou a fronteira para o religar. Em uma nova vida, há um questionamento, sobre as encruzilhadas, os caminhos falsos e certos que estão presentes na identidade do eu, a trilha para reencontrar o passado perdido amanhã, é confusa para o eu lírico. Essa incerteza domina o eu lírico e, tal qual o humano moderno, não há uma certeza sobre a identidade e como se juntar ao outro (ou tornar-se outro). Aquilo que é externo ultrapassa a voz do poema: a morte, a beleza e o amor existem em dualidades que também causam angústia e sentimentos profundos, tanto na origem quanto no fim da jornada. O caminho deve ser uma renovação do ser como um todo, não do corpo, e enquanto houver a resistência na transformação, a morte sempre vagará próxima. De outra maneira, sua aceitação permanece como angústia para o eu lírico.

À guisa de conclusão, *Solombra* se apresenta como o grande conjunto dos elementos contrastantes: a vida, a morte e a parcela de cada uma das partes do ser dentro da outra, tal como as sombras na luz, e vice-versa. O poema mostra esse jogo lúdico tensionando de

maneira dissonante as sílabas fechadas - "sôbre" e "um" - com a luz, e sua sonoridade aberta - "passo" e "de" - para sombra. A palavra Solombra carrega em si um remetente para a imagem luminosa e escuridão de modo uno, sem qualquer separação gráfica. O conceito é um todo, que pode ser analisado por cada parte, que é constantemente unido e fragmentado.

A vida, dentro do poema, não pode ser apresentada sem a morte e seus entremeios. A existência dentro do poema é vista como uma delimitação, ela impede que outras formas que não sejam materiais de reencontro aconteça, tangendo uma nova esperança, até que o corpo chega em seu fim por meio da literariedade, ainda que abstrata. A fase corpórea é solitária, e a resposta para sanar o sentimento não está presente dentro da materialidade, o que está presente durante a vida, não é aquilo que se perdeu no presente, no passado ou no futuro. Se há uma resposta, ela não é temporal, tampouco espacial – então, o que está presente na experiência do livro é experienciar através dos sentidos as relações que o mundo nos possibilita. Na obra, a morte, ou o pós-vida, é o período com a maior intransitoriedade, em que diferente do destino em vida, não há controle ou grandes definições. O que se torna manifesto é a abertura de possibilidades através de uma concatenação entre o eu, o mundo e o outro. É de se notar que tudo isso só se dá se houver uma ressignificação simbólica, ou através daquilo que se vê como contradições (irre)conciliáveis. Em nenhum momento da obra há contato com o Outro, ainda que ele seja presença constante.

A compreensão da manifestação e da presença da figura da morte na última obra de Cecília Meireles é primeiro um exercício para expandir as concepções de morte além daquilo que entendemos como material. Ela existe e nos força a vê-la em outros planos além da literariedade, marcando sua presença também naquilo que é simbólico e no que está além dele. Nesse sentido, a obra nos desvela uma perspectiva da morte que se intersecciona com a chamada "morte domada", de P. Ariès. Nela, vemos menos tensão, menos automatização. Além disso, a demonstração de nossa finitude existencial se torna, em outra perspectiva, quase elemento de uma

poética do sensível, de uma grafia do mundo no qual estamos inseridos, pois a morte é tornar-nos outro.

REFERÊNCIAS:

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos tempos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1974.

ARIÈS, P. **O homem perante a morte**. São Paulo: Editora Unesp: 1977.

BAUDRILLARD, J. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: 1996.

BECKER, E. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: 1973.

BILAC, O. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro, 1905.

BOSI, A. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.

CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. 2. ed. Barcelona: Editora Herder, 1986.

LEXICON, H. **Dicionário de símbolos**. 10. ed. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1997.

LOPES, D. **Solombra, de Cecília Meireles - O poeta entre os deuses e a humanidade**. Revista de Letras, São Paulo, v.53, n.1, p.49-65, jan./jun. 2013.

Mello, A. M. L. de. **Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles**. Revista Cerrados [S. I], v. 6, n. 6, p. 77-88, 2018.

SEARA, I. C. **Fonética e fonologia do português brasileiro**. – Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

— SOBRE A ORGANIZADORA —

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA



Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Cultura e Literatura pelo Centro Universitário Barão de Mauá (CUBM). Graduada em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS (CIMEEP/UFS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0243081448488165>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4728-5766>

E-mail: profa.ellen.oliveira@live.com

Blog: professoraellenoliveira.blogspot.com

Site: profaellenoliveira.wixsite.com/ellen-oliveira

Facebook: <https://www.facebook.com/literatura.letras.linguagens>

ÍNDICE REMISSIVO

A

a bailarina, 6, 9
Adeus a Roma, 10, 316, 321, 323
água, 5, 8, 14, 22, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58,
63, 64, 67, 121, 122, 185, 209, 249, 259,
277, 300, 305, 306, 312, 391, 396, 400
alegria, 30, 35, 49, 95, 156, 244, 293, 295, 305,
342, 376
ancestralidade, 31
animal, 29, 88, 188, 310, 311
arte, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27,
32, 35, 60, 70, 81, 84, 119, 127, 138, 144,
145, 152, 153, 156, 157, 163, 169, 174,
188, 200, 216, 218, 220, 221, 232, 233,
254, 255, 276, 290, 294, 312, 328, 333,
337, 348, 349, 357, 360
ausência, 30, 51, 56, 59, 79, 96, 112, 114, 343,
353, 381, 388, 390, 392, 393, 395, 396,
408, 410, 414, 415

B

Biblioteca Infantil, 9, 100, 196

C

Cândido, 5
Cecília Benevides de Carvalho Meireles, 8
Coliseu, 10, 316, 325, 329, 330
companhia, 29, 30, 55, 206, 344
consagração, 24, 200, 319
consciência, 13, 14, 15, 19, 20, 27, 30, 33, 34,
64, 75, 119, 130, 142, 159, 179, 231, 254,
269, 294, 329, 345, 368, 381, 392, 399,
402, 413
criação, 8, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26,
28, 32, 34, 35, 58, 100, 109, 124, 130, 136,
141, 151, 152, 173, 180, 200, 201, 207,
211, 228, 240, 248, 251, 254, 257, 263,
333, 383
cronista-viajante, 6, 10, 266, 267, 270, 280,
285
cronotopo, 5, 8, 12, 15, 17, 33
cultura, 13, 27, 30, 32, 36, 85, 88, 89, 111, 118,
120, 131, 134, 137, 153, 159, 196, 197,
209, 211, 216, 226, 236, 237, 268, 269,
271, 289, 296, 301, 305, 306, 308, 312,

317, 324, 331, 333, 350, 351, 369, 371,
372, 382, 402

D

Despedida, 21
Deus, 13, 63, 65, 92, 111, 161, 182, 248, 259,
260, 261, 380, 410
devaneios, 39, 44, 84, 391
devir, 5, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 24, 25,
27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 50, 75, 76,
395
diálogos, 10, 33, 124, 144, 187, 190, 337, 343,
346, 387

E

engajamento social, 11
Escola Nova, 10, 101, 352, 353, 354, 357
Escolha seu sonho, 19, 153
espaço, 8, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 28, 30,
33, 34, 36, 74, 75, 78, 81, 91, 107, 109, 111,
116, 140, 168, 173, 209, 230, 231, 251,
257, 273, 276, 279, 288, 295, 296, 302,
319, 321, 329, 333, 337, 339, 347, 348,
355, 366, 374, 390, 391, 394, 399, 403,
408, 409
Espectros, 19, 290, 291, 353
espelho, 31, 32, 34, 39, 86, 104, 118, 258, 260,
261, 263, 306, 326, 327, 328, 365, 377,
379, 380, 381, 382, 383, 384, 398, 399,
402, 412, 413, 415
espelhos, 7, 10, 33, 39, 63, 64, 65, 98, 121,
294, 364
eternidade, 13, 19, 25, 27, 31, 35, 52, 66, 67,
74, 88, 138, 159, 195, 196, 198, 212, 295,
299, 301, 327, 330, 345, 349
eu lírico, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 63, 64, 66, 70, 86, 165, 168, 170,
259, 261, 263, 288, 292, 293, 295, 297,
298, 300, 303, 306, 319, 320, 323, 325,
327, 329, 332, 336, 337, 340, 342, 343,
344, 345, 346, 348, 407, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 415
existência, 16, 20, 21, 30, 33, 34, 63, 64, 65,
76, 77, 105, 113, 133, 145, 175, 237, 310,
316, 325, 327, 368, 375, 377, 408, 411,
415, 416

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

F

fantasia, 30, 288
ficção, 9, 74, 88, 93, 116, 131, 134, 144, 148,
149, 150, 152, 156, 219, 270, 365
filosofia, 12, 134, 140, 157, 219, 234, 322, 334
finitude, 13, 14, 18, 19, 20, 32, 34, 35, 179,
231, 345, 381, 417
fogo, 39, 44, 121, 122, 167, 297, 310, 311, 400
França, 419

G

Gaston Bachelard, 39, 44, 306, 388
Greimas, 8, 62, 67, 71, 73, 74, 76, 77

H

humano, 13, 29, 30, 32, 47, 53, 56, 65, 68, 105,
144, 175, 192, 252, 256, 258, 267, 273,
298, 304, 308, 312, 318, 319, 320, 323,
324, 332, 339, 344, 345, 383, 390, 394,
396, 411, 413, 414, 415

I

iconicidade, 6, 9, 215, 222, 224, 231, 239
imaginação, 14, 21, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 58,
111, 199, 220, 231, 241, 243, 246, 290,
292, 301, 312, 325, 327, 342, 390, 392,
396, 397, 401, 402, 403
indexicalidade, 6, 9, 215, 222, 224, 230, 231
infância, 10, 20, 21, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92,
94, 95, 97, 100, 113, 114, 115, 117, 120,
125, 126, 195, 196, 197, 200, 207, 212,
215, 216, 217, 234, 240, 249, 263, 287,
288, 289, 304, 360, 389
Instantâneo de Montevidéu, 6, 10, 266, 267,
278, 280
instante, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 34, 55,
231, 286, 318, 319, 323, 331, 333, 345,
352, 385, 388, 390, 392, 394, 398, 402, 414

J

Joaquim Nabuco, 5
jornais, 10, 240, 317, 351, 352, 356, 360

L

leitor, 16, 35, 38, 43, 61, 64, 68, 72, 73, 79, 85,
89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 113, 132, 133,
134, 139, 144, 152, 173, 174, 175, 181,
185, 187, 188, 191, 192, 195, 197, 198,
200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 216, 217, 218, 220, 224,
225, 229, 230, 231, 232, 235, 237, 242,

247, 263, 266, 268, 279, 282, 288, 289,
296, 300, 301, 306, 311, 325, 327, 329,
331, 332, 333, 336, 338, 345, 346, 357,
381, 392, 397, 399, 400, 410

Letras, 11, 12, 36, 38, 59, 60, 67, 85, 98, 100,
101, 124, 125, 126, 156, 170, 171, 172,
193, 194, 197, 233, 235, 248, 249, 250,
266, 286, 287, 290, 312, 316, 322, 351,
353, 404, 417, 419

liberdade, 18, 97, 110, 129, 130, 138, 144,
146, 151, 176, 177, 189, 220, 251, 253,
351, 361, 409, 410

Literatura, 419

literatura brasileira, 19, 93, 127, 131, 140, 154,
158, 239, 356

Literatura Brasileira, 8, 97, 193, 266, 287

M

memória, 6, 7, 9, 10, 21, 22, 23, 26, 28, 55, 84,
87, 89, 111, 115, 116, 119, 120, 158, 159,
163, 164, 169, 171, 176, 195, 198, 232,
253, 266, 278, 279, 287, 288, 289, 303,
323, 324, 325, 328, 331, 332, 364, 365,
366, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 382,
383, 385, 387, 391, 392, 393, 395, 396,
399, 401, 402, 403, 409, 411, 412, 414, 415

mercado editorial, 9, 95, 112, 197, 198, 199

Metal Rosicler, 28

modernidade, 9, 17, 135, 152, 270, 276, 311,
340, 348

morte, 7, 11, 15, 20, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 40,
44, 45, 47, 54, 55, 57, 94, 167, 168, 176,
178, 180, 182, 239, 262, 269, 291, 306,
308, 318, 322, 324, 325, 326, 327, 331,
334, 341, 372, 378, 379, 381, 383, 387,
389, 393, 404, 405, 406, 407, 408, 409,
410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417

mulher, 9, 11, 83, 86, 88, 90, 103, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116,
120, 123, 124, 166, 167, 250, 251, 253,
254, 255, 258, 259, 260, 261, 293, 295,
298, 308, 310, 311, 330, 344, 380, 383, 384
mundividência, 31

mundo, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 40,
43, 47, 51, 61, 62, 64, 65, 67, 71, 73, 78,
83, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 109, 110, 111,
117, 119, 142, 143, 150, 160, 162, 163,
170, 173, 175, 180, 184, 186, 187, 191,
208, 209, 210, 219, 224, 230, 237, 240,

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

247, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 260,
262, 263, 264, 267, 268, 270, 273, 274,
275, 276, 277, 278, 288, 289, 292, 295,
297, 300, 301, 303, 308, 311, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 326, 329, 332,
333, 338, 339, 341, 344, 353, 354, 356,
360, 365, 375, 379, 383, 388, 393, 394,
396, 397, 398, 400, 407, 409, 410, 411,
412, 413, 414, 415, 416, 417

N

natureza, 14, 16, 18, 22, 26, 27, 29, 30, 33, 35,
40, 42, 53, 55, 64, 129, 131, 133, 136, 137,
138, 141, 144, 147, 148, 150, 151, 152,
175, 180, 210, 212, 215, 216, 222, 224,
225, 227, 232, 237, 252, 305, 341, 344,
367, 395, 396, 401, 404, 407, 408, 409,
412, 413, 415

O

O Aeronauta Oito, 28
Ocidente, 8, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 94, 95,
96, 97, 98, 100, 101, 113, 267, 300, 360,
362, 405, 406
Octavio Paz, 8, 60, 63, 393, 397
Olbinhos de gato, 5, 8, 83, 95, 96, 103, 114, 214,
353, 362
orgulho, 39, 40, 121, 168, 283
On isto ou aquilo, 6, 9, 98, 99, 188, 193, 195,
197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205,
206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215,
221, 224, 226, 229, 233, 234, 235, 240,
241, 353

P

Paris, 7, 10, 70, 81, 287, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
303, 307, 308, 309, 313, 314
passado, 13, 15, 16, 17, 26, 30, 31, 32, 34, 66,
106, 121, 130, 141, 142, 143, 149, 153,
156, 159, 168, 171, 174, 189, 191, 192,
217, 271, 274, 288, 289, 319, 320, 321,
325, 330, 331, 333, 373, 377, 378, 379,
383, 389, 392, 399, 409, 415, 416
Poemas italianos, 10, 316, 317, 318, 322, 324,
325, 329, 333, 334
poeta, 15, 19, 21, 23, 25, 27, 30, 34, 38, 39, 57,
64, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 91, 105, 106, 107,
108, 112, 117, 120, 127, 131, 133, 135,
136, 137, 140, 141, 143, 146, 150, 151,

153, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
174, 180, 183, 186, 210, 214, 215, 221,
238, 241, 247, 250, 264, 267, 269, 270,
279, 283, 285, 291, 294, 296, 298, 300,
301, 311, 312, 318, 320, 321, 324, 327,
328, 330, 331, 332, 333, 338, 340, 352,
353, 375, 381, 391, 393, 404, 417
presença, 7, 8, 10, 11, 15, 21, 30, 41, 90, 91,
103, 104, 114, 118, 124, 149, 161, 165,
166, 199, 204, 206, 212, 218, 245, 246,
280, 310, 332, 343, 344, 359, 377, 382,
392, 393, 395, 396, 404, 405, 407, 408,
409, 410, 411, 412, 414, 415, 416
presente, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 25, 27, 31,
32, 34, 46, 47, 60, 65, 66, 87, 106, 121, 123,
127, 136, 141, 142, 147, 152, 160, 168,
189, 192, 195, 210, 215, 221, 225, 227,
231, 232, 253, 259, 261, 263, 266, 267,
274, 283, 289, 304, 321, 333, 342, 343,
344, 352, 364, 368, 373, 374, 377, 378,
379, 381, 383, 387, 389, 390, 392, 399,
407, 409, 410, 412, 414, 415, 416

R

rádio, 10, 69, 170, 240, 351, 352, 360
Retrato falante, 10, 336, 337, 345, 348
revistas, 10, 85, 101, 240, 249, 323, 351, 362
Romanceiro da inconfidência, 6, 9

S

Sarah Kersley, 9, 235, 241, 242, 247
sensações, 30, 38, 163, 229, 235, 289, 296,
327, 348, 399
sociedade, 13, 28, 30, 78, 103, 106, 107, 109,
112, 116, 120, 122, 123, 124, 158, 175,
216, 253, 255, 256, 257, 264, 269, 303,
351, 354, 357, 359, 360, 369, 372, 383, 412
solidão, 21, 30, 33, 51, 53, 55, 56, 57, 84, 100,
116, 117, 129, 178, 240, 287, 288, 293,
301, 322, 323, 340, 348, 349, 387, 389,
394, 395, 404, 405, 407, 408, 409, 410,
413, 414
Solombra, 7, 10, 264, 387, 388, 390, 391, 392,
395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 404,
405, 406, 416, 417
sonho, 39, 44, 45, 46, 47, 63, 64, 65, 66, 110,
141, 161, 177, 195, 253, 299, 301, 326,
353, 387, 390

120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES

T

Telma Abud, 9, 235, 241, 247
tempo,, 7, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22,
25, 27, 29, 30, 31, 32, 38, 52, 79, 93, 94,
97, 98, 108, 110, 122, 138, 145, 169, 180,
192, 195, 196, 197, 199, 200, 208, 211,
230, 253, 259, 269, 271, 278, 293, 300,
303, 319, 325, 349, 359, 364, 365, 366,
373, 375, 377, 379, 382, 385, 401, 402
The ballerina, 6, 9, 235, 242, 243, 246, 247
tristeza, 30, 49, 58, 185, 293, 296, 297, 301,
305, 343

U

unidade cósmica, 30

V

Vaga Música, 10, 15, 336
velhice, 7, 10, 293, 364, 365, 366, 372, 377,
378, 380, 382, 383, 384, 385
verdade, 9, 16, 18, 26, 72, 90, 106, 128, 130,
133, 134, 143, 144, 147, 148, 149, 150,
152, 160, 162, 174, 180, 189, 219, 232,
270, 275, 326, 329, 343, 394

Via Appia, 10, 316, 318, 319

vida, 7, 10, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 39, 40, 45,
48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 64, 65,
66, 72, 83, 86, 87, 92, 95, 100, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 125, 142, 143,
146, 147, 159, 162, 167, 170, 174, 175,
177, 180, 183, 184, 186, 197, 209, 215,
221, 235, 239, 240, 250, 253, 257, 258,
259, 260, 263, 267, 269, 270, 278, 288,
289, 293, 296, 298, 307, 310, 317, 318,
320, 322, 323, 324, 326, 336, 339, 340,
343, 344, 351, 352, 354, 355, 361, 362,
373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 383,
387, 389, 390, 391, 393, 394, 396, 402,
404, 405, 406, 408, 409, 411, 414, 415, 416
vingança, 40
visão, 8, 9, 16, 29, 30, 47, 69, 104, 105, 112,
119, 123, 135, 142, 180, 187, 216, 229,
231, 250, 254, 255, 256, 263, 268, 273,
289, 296, 297, 300, 306, 311, 355, 398,
405, 406, 414
voz feminina, 19, 105

120 anos de Cecília Meireles

No dia 07 de novembro de 2021, data de publicação deste livro, comemora-se 120 anos de nascimento de Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), conhecida por sua brilhante atuação enquanto jornalista, pintora, poetisa, escritora e educadora brasileira.

Sendo assim, este livro reúne 21 artigos científicos de pesquisadores dedicados aos estudos e às análises que contemplam a biografia e a bibliografia de uma das primeiras vozes femininas de epopeica ressonância na Literatura Brasileira.

Pretende-se, com este livro “120 ANOS DE CECÍLIA MEIRELES” prestigiar os leitores e pesquisadores cujos trabalhos honram a memória de Cecília Meireles, oferecendo aos textos que suscitem reflexões críticas e, ainda, materializam-se como uma homenagem especial à mulher infinita e de múltiplas faces que se destacou no panorama da escrita por mulheres como exemplo de engajamento social, político e intelectual de nossas Letras.

Ellen dos Santos Oliveira
07.11.2021



EDITORA
SCHREIBEN

ISBN: 978-65-89963-26-4

