UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

**A SIMBOLIZAÇÃO NAS IMAGENS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES E
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: TEMPO E ESPAÇO**

Jussara Neves Rezende

Orientadora: Profa. Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

**A SIMBOLIZAÇÃO NAS IMAGENS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES E
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: TEMPO E ESPAÇO**

Jussara Neves Rezende

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato

São Paulo
2006

DEDICATÓRIA

Ao Deus EU SOU – Aquele que É antes do *quando* e do *onde*, antes disto ou daquilo – o Senhor da minha vida.

Pai, Mãe, Deto – por repartirem comigo espaço e tempo.

Gá, Gê, Naná e Eto – para quem novos tempos e espaços se desdobram.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Benilde Justo Caniato – pela orientação e exemplo que *durarão* em mim mesmo que o tempo *pass*e e se alterem os espaços.

Aos familiares queridos e aos amigos – espaço e tempo com-partilhado.

RESUMO

Numa mesma época marcada por reflexões filosóficas sobre o tempo e suas relações com o espaço, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen entregaram ao mundo os seus primeiros escritos poéticos, nos quais revelam que essas mesmas reflexões não se distanciam da poesia. Ao contrário, num espaço-tempo caracterizado pela transitoriedade das coisas, a poesia se apresenta como forma de equilíbrio em meio à passagem, evitando a total dispersão do ser.

Assim sendo, nossa análise procura focalizar as formas que espaço e tempo assumem na poesia de ambas as escritoras, investigando a possibilidade desses “cronotopos” servirem à revelação da experiência humana no tempo e no espaço.

ABSTRACT

In a same age marked by philosophical reflections about the time and their relations with the space, Cecília Meireles and Sofia de Mello Breyner Andresen handed over to the world their first poetic pieces of writing, in which they reveal that those same reflections is not far from poetry. The other way round, in a space-time characterized by the transiency of things, the poetry shows itself as a way of balance in the middle of the passage, avoiding the total being's dispersion.

This being the case, our analysis tries to focus the forms that space and time take on the poetry of both writers, investigating the possibility of those “chronotopos” be useful to the revelation of the human experience in the time and the space.

PALAVRAS-CHAVE : Tempo, Espaço, Poesia, Cecília, Sophia

KEY-WORDS: Time, Space, Poetry, Cecília, Sophia

SUMÁRIO

1.	1
INTRODUÇÃO.....	
1.1. Sobre o tempo e o espaço.....	5
1.2. Tempo, espaço e poesia.....	11
2. CECÍLIA MEIRELES: O SER NO TEMPO.....	15
2.1. Cecília Meireles e o momento histórico.....	17
2.2. <i>Viagem, Vaga música e Mar absoluto</i> : peculiaridades.....	23
2.2.1. O ser em trânsito.....	25
2.2.2. Insuficiência de tempo e de amor.....	37
2.2.3. A fuga definitiva.....	56
2.2.4. Poesia e equilíbrio.....	61
3. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: O TEMPO DE SER.....	67
3.1. Sophia de Mello Breyner Andresen e o momento histórico.....	69
3.2. <i>Poesia, Dia do mar e Coral</i> : peculiaridades.....	75
3.2.1. A transitoriedade e o ser.....	77
3.2.2. Eternidade e tempo.....	89
3.2.3. A fuga definitiva.....	98
3.2.4. Poesia e equilíbrio.....	102
4. CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: TEMPO, ESPAÇO E POESIA.....	109
5.	115
CONCLUSÃO.....	
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
6.1. Básicas.....	116
6.1.1. De Cecília Meireles.....	116
6.1.2. De Sophia de Mello Breyner Andresen.....	116
6.2. Complementares.....	116
6.2.1. De Cecília Meireles.....	116
6.2.1.1. Poesia.....	116
6.2.1.2. Outras.....	116
6.2.2. De Sophia de Mello Breyner Andresen.....	117
6.2.2.1. Poesia.....	117
6.2.2.2. Outras.....	117
6.3. Críticas.....	117
6.3.1. Sobre Cecília Meireles.....	117
6.3.2. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen.....	120
6.3.3. Sobre o tempo e o espaço.....	122
6.4. Gerais.....	123

1. INTRODUÇÃO

Embora Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen tenham vivido em países diferentes, o fato de se expressarem em língua portuguesa e escreverem sob os influxos que conduziam a arte na primeira metade do século XX situa o que escreveram dentro do que Benjamim Abdala Junior¹ chama de “macrossistema literário”, uma espécie de “campo comum de contatos” entre as literaturas de língua portuguesa, formado pela existência de uma “tradição histórico-cultural comum”.

Esse campo comum de contatos possibilita o estudo que aqui desenvolvemos visando ampliar o conhecimento existente a respeito das obras de Cecília e Sophia² e do enfoque que dão, em suas respectivas poéticas, ao tempo e ao espaço, importantes temas de reflexão em todas as épocas, especialmente no momento em que se lançavam como escritoras.

Ao comparar as obras das duas poetisas pretendemos desprezar os métodos comparativistas que se fundamentam em fontes e influências, por serem de ordem extraliterária, e privilegiar uma análise centrada primordialmente no texto³, como a proposta por René Wellek, embora não desvinculada do contexto histórico-social e da biografia das autoras.

Ao confrontarmos as obras de Cecília e Sophia levaremos também em conta a teoria comparativista que enfatiza o contraste. Antônio Prieto⁴ a expressou de forma lúcida no prefácio à obra de Ulrich Weisstein ao afirmar que “comparar é contrastar. Ou é também contrastar”.

Desse modo, esperamos destacar possíveis afinidades e contrastes entre as duas escritoras, sem desprezar o contexto em que se inserem, de forma a priorizar os textos de ambas.

Nascidas no início do século XX, Cecília (1901/1964) e Sophia (1919/2004), brasileira e portuguesa, presenciaram e participaram de importantes alterações históricas, o que leva a crer que se nutriam das principais questões filosóficas e estéticas da época em que, ligando-se a grupos literários e posicionando-se politicamente, começaram a publicar seus versos.

¹ ABDALA JUNIOR, 1989, p. 16.

² Os nomes de Cecília e Sophia serão utilizados ao longo deste estudo como equivalentes aos seus nomes completos.

³ Cf. estudo sobre o assunto desenvolvido por Tânia Franco Carvalhal na obra *Literatura comparada* (1998) e o texto de René Wellek sobre “A crise da literatura comparada”, publicado por Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal em *Literatura comparada: textos fundadores* (1994).

⁴ PRIETO apud CARVALHAL, op. cit., p. 77.

Cecília nasceu no Rio de Janeiro a 07 de novembro de 1901. No Porto, em 06 de novembro de 1919, nasce Sophia. Este é também o ano em que Cecília, aos dezoito anos, lança-se como escritora com *Espectros*, livro composto de sonetos, com clara influência parnasiana.

Em 1944, quando aos vinte e cinco anos Sophia publica seu primeiro livro, *Poesia*, no qual reúne poemas escritos na adolescência, Cecília já é a consagrada autora do premiado *Viagem* (1939) – que marca o início de sua maturidade literária – e de *Vaga música* (1942); é reconhecida em Portugal e no Brasil como poetisa, cronista, educadora, intelectual.

Dois anos após a publicação de *Mar absoluto* (1945), de Cecília, a escritora portuguesa torna público o seu *Dia do mar* e em 1950 aparece *Coral*, seu terceiro livro.

Sophia foi leitora de Cecília e em dezembro de 1951 as duas escritoras quase se encontraram. Cecília se encontrava em Lisboa e Sophia e outros escritores portugueses planejaram uma “festa da poesia” a fim de homenagearem a autora de *Viagem*⁵. Entretanto, por se encontrar adoentada, Cecília não pôde comparecer. A homenagem, contudo, aconteceu apesar de sua ausência e do “desapontamento” de Sophia, mencionado por João Gaspar Simões⁶. Antes do retorno ao Brasil, porém, talvez como forma de redimir-se, Cecília enviou uma cesta de Natal à Sophia⁷ que, mais tarde, integrando o largo grupo de escritores portugueses que dedicaram poemas e estudos à poetisa brasileira, escreveu um ensaio sobre “A poesia de Cecília Meireles” (1956), no qual enfoca seus três primeiros livros da fase de maturidade: *Viagem*, *Vaga música* e *Mar absoluto*.

O encontro entre as duas escritoras, nunca acontecido, intentamos realizar aqui. Por terem sido escritos numa mesma época, escolhemos como objetos de pesquisa os livros de Cecília estudados por Sophia e, desta escritora, as três primeiras publicações, acima referidas. De cada uma dessas seis obras selecionamos três poemas, a fim de constituírem esses dezoito poemas o *corpus* de nossa análise.

⁵ GOUVÊA, 2001, p. 107-9.

⁶ SIMÕES apud GOUVÊA, op. cit.

⁷ Conforme entrevista de Sophia a João Almino (“A literatura da cisma”. In: *Folha de São Paulo*, Caderno *Mais!*, 26 set. 1999, p. 8).

Como se sabe, há muito de subjetividade num processo de escolha. A seleção dos poemas foi, assim, quase inevitavelmente, influenciada por preferências pessoais, muito embora tenha sido nossa preocupação, nesse momento, a escolha de poemas em que a reflexão sobre o tempo e a busca de equilíbrio a despeito de sua passagem, fosse marcante e digna de análise. Dessa forma, escolhemos os seguintes poemas:

De Cecília: “Discurso”, “Epigrama nº 2” e “Aceitação”, do livro *Viagem*; “Canções do mundo acabado”, “Canção da tarde no campo” e “Reinvenção”, de *Vaga música* e “O tempo no jardim”, “Cavalgada” e “Transição”, de *Mar absoluto*.

De Sophia: “Noite”, “Se” e “Céu, terra, eternidade”, do livro *Poesia*; “Dia de hoje”, “Quem como eu” e “Quando”, de *Dia do mar* e “Depois da cinza morta deste dias”, “Que poema” e “Chamo-te”, do livro *Coral*.

Para cumprir a proposta de realizarmos o encontro das duas escritoras através da aproximação de seus poemas, no subcapítulo intitulado **Sobre o tempo e o espaço** tecemos comentários sobre o tema que interessou a ambas e que abordamos na análise. As relações entre tempo, espaço e linguagem são apresentadas no subcapítulo que tem por título **Tempo, espaço e poesia**.

As duas autoras e as obras em questão são estudadas em dois capítulos distintos: **Cecília Meireles: o ser no tempo** e **Sophia de Mello Breyner Andresen: o tempo de ser**. Neles contextualiza-se o momento histórico-social e as relações desse contexto com a vida de cada autora e suas respectivas obras. Esses capítulos são divididos em subcapítulos intitulados **Cecília Meireles e o momento histórico** e **Sophia de Mello Breyner Andresen e o momento histórico**, nos quais se contextualizam, respectivamente, as duas autoras no quadro social de seus países. ***Viagem, Vaga música e Mar absoluto: peculiaridades*** e ***Poesia, Dia do mar e Coral: peculiaridades*** são outras subdivisões desses capítulos em que se discutem as linhas norteadoras dessas produções poéticas.

No caso de Cecília, o subcapítulo ***Viagem, Vaga música e Mar absoluto: peculiaridades*** desdobra-se em quatro outros. No primeiro, **O ser em trânsito**, tecemos reflexões sobre os poemas em que o *eu* enunciador do discurso aparece situado entre experiências passadas e um incerto futuro, o que evidencia a existência de uma trajetória a ser trilhada no espaço e no tempo. No segundo, **Insuficiência de tempo e de amor**, discutimos os poemas em que é nítida a

presença de um amante ausente que, por distante ou indiferente, impede que as expectativas amorosas do eu-lírico se consumam no espaço-tempo. No terceiro, **A fuga definitiva**, focalizamos a morte como a mais radical das fugas num mundo marcado pela fugacidade das coisas. No quarto, **Poesia e equilíbrio**, estudamos um poema que apresenta a forma de equilíbrio descoberta pela poetisa a fim de situar-se no espaço e no tempo.

É semelhante o percurso no caso de Sophia. O subcapítulo **Poesia, Dia do mar e Coral: peculiaridades** desdobra-se em quatro outros. No primeiro, **A transitoriedade e o ser**, apresentamos a vivência de um tempo fragmentado e fugaz por um ser que anseia por um tempo indiviso e puro. No segundo, **Eternidade e tempo**, de forma a ampliar o anterior, abordamos a busca da autora por um espaço-tempo absoluto e incorruptível que se oponha à finitude humana. No terceiro, **A fuga definitiva**, focalizamos o sujeito poético a refletir sobre a permanência das coisas amadas após a completa desintegração de seu ser na morte. No quarto, **Poesia e equilíbrio**, apresentamos a poesia como forma de equilíbrio em meio à transitoriedade, evitando a total dispersão do ser.

O confronto dos poemas de Cecília e Sophia com o propósito de identificar elementos comuns e diferenciadores destacados em cada um deles nas análises individuais – o encontro das poetisas, afinal – é apresentado no capítulo intitulado **Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo, espaço e poesia**.

Apesar do tom já conclusivo do capítulo comparativo, destacamos na **Conclusão** os principais pontos comuns e divergentes entre as obras das duas escritoras, além de enfatizarmos as abordagens que ambas fazem do espaço-tempo como iluminadores da verdade humana em qualquer tempo ou lugar.

Como critério para a elaboração das **Referências bibliográficas** empregamos a divisão em quatro tópicos, com algumas subdivisões. Como referências **Básicas** indicamos, em dois itens, respectivamente, as obras de Cecília e Sophia escolhidas como objetos de análise. As referências **Complementares** indicam, no caso de Cecília, outros livros seus reunidos em sua *Obra poética*, bem como o volume *Cecília e Mário*, que contempla estudos por ela efetuados acerca da obra de Mário de Andrade e a curta correspondência trocada com este escritor. No item reservado à Sophia indicamos outros volumes de sua *Obra poética* além daquele mencionado nas referências Básicas. Textos de reflexão crítica sobre a arte poética são também

elencados nessa subdivisão, inclusive o ensaio sobre “A poesia de Cecília Meireles”. No tópico **Críticas** relacionamos as obras que compõem a fortuna crítica de cada uma das autoras e aquelas voltadas para a reflexão sobre o tempo e o espaço. Finalmente, nas referências **Gerais** indicamos as demais obras consultadas para o desenvolvimento desta tese, compreendendo, entre outras, dicionários, obras de teoria literária e teses.

1.1. SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO

“Tudo tem o seu tempo determinado”, escreveu Salomão⁸ ao final de sua vida, aproximadamente no ano 935 a.C.⁹ Depois de muito ver, ouvir e experimentar, o sábio rei concluía que “há um tempo certo para cada coisa”:

Tempo para nascer, tempo para morrer; tempo para plantar, tempo para colher; tempo para matar e tempo para curar; tempo para destruir e tempo para construir de novo; tempo para chorar, tempo para rir; tempo para ficar triste, tempo para pular de alegria; tempo para espalhar pedras, tempo para juntar pedras; tempo para abraçar, tempo para não abraçar; tempo para procurar, tempo para perder; tempo para guardar, tempo para jogar fora; tempo para rasgar, tempo para costurar; tempo para ficar quieto, tempo para falar; tempo para amar, tempo para odiar; tempo para guerra, tempo para ficar em paz.

Como se pode observar nessas expressões, Salomão vincula o tempo ao ser e ao acontecer de cada coisa. Cada coisa é, ou vem a ser, num tempo próprio. Tal idéia, que perpassa os textos bíblicos, envolve uma simbiose entre o tempo e as coisas, uma vez que cada coisa participa da natureza do tempo, pois precisa dele para ser o que é, da mesma forma que o tempo compõe a natureza das coisas, visto que essas só são o que são por serem naquele tempo e não em outro.

Ao referir-mo-nos aos textos bíblicos, não nos restringimos apenas aos escritos de Salomão, mas englobamos tanto os livros do Velho quanto do Novo Testamento, nos quais é possível observar essa visão do tempo e das coisas comum entre os povos semitas. Almir de Andrade¹⁰ considera que tal concepção reflete uma visão de mundo bastante arraigada entre esses povos, a ponto de influir decisivamente na gramática de suas línguas nas quais o verbo, principal veículo da expressão do tempo, nunca traduz a noção abstrata, quantitativa e mensurável de um tempo dividido entre passado, presente e futuro – o que é comum em todas as línguas e filosofias dos povos do Ocidente – mas sempre a noção concreta de um tempo vivo, experimental e qualitativo, incorporado à ação e aos movimentos das coisas, a fim de indicar a circunstância de estar a ação expressa pelo verbo “completa”, “acabada”, “realizada”, ou o contrário disso. Por essa razão, na língua hebraica só se conhecem duas formas verbais relacionadas com a idéia do tempo: o “perfeito” e o “imperfeito”, que exprimem, respectivamente, “ação completa e acabada” e “ação

⁸ Eclesiastes 3: 1-8. In: *A Bíblia Viva*.

⁹ FRANÇA, s/d, p. 10.

¹⁰ ANDRADE, 1971, p. 171.

inacabada, incompleta”, quer ocorra a ação no passado, no presente ou no futuro. Tais formas verbais apresentam, portanto, total independência do conceito ocidental abstrato de tempo como ordem de sucessão passado-presente-futuro¹¹.

Ao considerar essas especificidades do tempo nos textos sagrados do povo de Israel, Almir de Andrade refere-se à “ingênua simplicidade” das pequenas sentenças bíblicas, tão inocentes quanto “cristalinas e profundas”, mas que em sua maneira autêntica de apreciar a natureza do tempo nas suas relações com os atos humanos, adiantaram o que o pensamento ocidental só começou a considerar mais seriamente em fins do século XIX e início do século XX, depois que as investigações de Bergson alertaram contra a inconveniência de se considerar o tempo como passagem e apontaram como sua mais profunda essência o fator duração, sobre o qual mais adiante falaremos.

Entre os gregos pré-socráticos, Heráclito (535-475 a.C.) ficou famoso por sua doutrina de que tudo se acha em perpétuo fluxo e que a realidade está sujeita a um vir-a-ser contínuo. Seu pensamento é aqui digno de nota por investigar a natureza do devir.

Heráclito considerava o fogo como elemento primordial, do qual todas as coisas teriam surgido. Originário desse fogo primitivo teria o mundo se tornado o que é por um processo de “extinção”, em que o fogo se transformou em água e depois em terra, e por um novo processo de “ascensão”, em que a terra volta a ser água e a água torna a fogo¹². O fogo seria, assim, substância fundamental, uma vez que “tudo, como a chama no fogo, nasce da morte de alguma outra coisa”¹³. Era nessa transformação perpétua que o pré-socrático acreditava. “As coisas são como um rio, não há nada permanente”¹⁴, dizia ele impressionado com a experiência do devir que muda o mundo, o homem, as coisas.

Embora exista possibilidade de a frase “todas as coisas fluem”, atribuída ao filósofo grego, ser apócrifa, uma vez que as palavras de todos os filósofos anteriores a Platão são apenas conhecidas através de citações, isso não altera o

¹¹ Id., p. 171-2.

¹² FRANCA, 1957, p. 35.

¹³ RUSSELL, 1969, p. 48.

¹⁴ HERÁCLITO apud MONDIN, 1981, p. 26.

fato de Platão e Aristóteles concordarem em que Heráclito ensinava que “nada é, pois tudo se está fazendo” (Platão) e que “nada é constante” (Aristóteles) ¹⁵.

Essa intuição do devir, presente no pensamento de Heráclito, será a base da doutrina de Hegel (1770-1831) sobre o tempo. É do filósofo alemão a expressão “devir intuído”, através da qual identifica o tempo com algum aspecto parcial ou abstrato da própria consciência¹⁶.

Ainda que o pensador identifique o tempo apenas a uma parte da consciência, ao concebê-lo como intuição do devir liga inquestionavelmente consciência e tempo. Assim já acontecia na doutrina de Plotino¹⁷ (204-270), segundo o qual “o tempo não existe fora da alma e consiste no movimento pelo qual a alma passa de uma condição a outra de sua vida”, o que equivale a dizer que “também o universo está no tempo somente enquanto está na alma, isto é, na alma do mundo”.

Santo Agostinho (354-430) também identifica o tempo como a própria vida da alma que se estende para o passado ou para o futuro. Fundamentando-se em textos bíblicos que apresentam a imutabilidade de Deus, Agostinho¹⁸ estabelece uma diferença entre o tempo de Deus, “o criador de todos os tempos”, e o tempo dos homens. Para estes últimos, o tempo flui em intermináveis instantes que continuamente sucedem ao ontem e cedem lugar ao amanhã, a ponto de o presente só poder ser concebido se se puder conceber “um lapso de tempo que não possa ser subdividido em frações, por menores que sejam”. Só essa indivisível fração é que poderia ser chamada de presente, mas, de tão breve, seria rapidamente sucedida.

Entre os homens a sucessão do tempo é feita de uma seqüência infindável de instantes não simultâneos que, porque fluem, precipitando-se no que já não há, permitem que se afirme que a garantia de que o tempo existe é, justamente, a sua passagem, a sua “tendência para não existir”.

Se os homens estão condenados à vivência desses “tempos impermanentes”, na “eternidade imutável” Deus vive um “perpétuo hoje” que não flui nem passa, nem se trata de uma repetição cotidiana. O hoje de Deus é a eternidade e, assim, seus anos existem simultaneamente, sem passarem.

¹⁵ RUSSELL, op. cit., p. 53.

¹⁶ ABBAGNANO, 1970, p. 910.

¹⁷ PLOTINO apud ABBAGNANO, op. cit.

¹⁸ SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 267-81.

Agostinho reflete ainda sobre a impropriedade de se considerar a existência de três tempos: passado, presente e futuro. Isto porque se o passado é o que não existe mais e se o futuro é o que não existe ainda, mas apesar disso ocupam esses tempos nosso espírito, seria mais adequado falar em “presente do passado” e “presente do futuro”, ou seja, a memória e a esperança, respectivamente, desses tempos em nós. O tempo seria, assim, “uma espécie de extensão”, provavelmente da nossa própria alma que abriga as lembranças do passado e as expectativas do futuro. E o presente, carente de duração, seria apenas o “instante que passa”.

Nem sempre, contudo, a natureza do tempo foi assim considerada. Por milênios sua importância para a compreensão e explicação dos seres e das coisas foi ignorada. O homem percebia o mundo material como espaço, matéria e extensão e era por meio do espaço que media o tempo, insistindo em vê-lo apenas como uma seqüência linear de antes-agora-depois. Preso dessa conceituação quantitativa e numérica, espacial e accidental, permaneceu o tempo longo tempo alheio a qualquer participação na natureza das coisas.

Dois grandes acontecimentos, um ocorrido na esfera da filosofia, outro no campo da ciência físico-matemática, ambos no alvorecer do século XX, vieram alterar essa situação. O primeiro consistiu na nova idéia do tempo formulada por Bergson; o segundo, na revolucionária idéia do tempo-quarta-dimensão do real, fixada por Einstein na teoria da relatividade. Bergson argumenta que o tempo expresso quantitativamente em termos de espaço, dividido em instantes e medido na sua ordem de sucessão, é apenas um aspecto superficial, artificialmente construído pela nossa inteligência. A verdadeira influência do tempo, segundo o pensador, é de natureza qualitativa e consiste na apreensão imediata e intuitiva de um eterno fluir, ou de algo que dura, dentro e fora de nós. O tempo é, na sua mais profunda essência, de acordo com esse pensamento, essa duração mesma, *la durée*, apenas apreensível pela intuição. O segundo grande acontecimento, que veio modificar a concepção do tempo com o advento do século XX, a teoria da relatividade, elevou o tempo à categoria de elemento básico da estruturação do real. Se Bergson havia mostrado que o tempo não é apenas aquilo que parece ser quando considerado apenas em função do espaço, Einstein provou que o espaço não é apenas o que dele se pensava ao considerá-lo independentemente do tempo, uma vez que qualquer dimensão espacial pode não só ser alterada pelo tempo,

quando sujeito ou objeto se movem, como também todas as noções espaciais podem ser explicadas em função do tempo. Nesse sentido, pode-se admitir que as contribuições de Bergson e de Einstein mutuamente se completam como expressões do mesmo momento cultural e como esforços no sentido de reabilitar o tempo e elevá-lo à categoria de realidade primordial.

No existencialismo é especialmente significativa a doutrina de Heidegger (1889-1976), que vincula os conceitos fundamentais de ser e de tempo, interpretando este último como horizonte possível de toda compreensão do ser. Antes de Heidegger, no entanto, Husserl (1859-1938) já mencionara o tempo como horizonte das possibilidades do ser ao distinguir entre “tempo fenomenológico” e “tempo cósmico”.

O tempo fenomenológico, segundo Husserl, é o “tempo interior da consciência, inseparável das nossas vivências”, enquanto o tempo cósmico “é o tempo objetivo e mensurável da ciência e do mundo físico”¹⁹. Segundo Husserl, só o tempo fenomenológico se manifesta como duração e como “horizonte” de uma vivência que se insere num intérimo *continuum* de durações, tendo um infinito e denso horizonte de tempo por todos os lados. Isto significa que embora a duração de uma vivência tenha início e fim, a corrente das vivências é infinita e consubstancia o horizonte temporal onde se encerram as possibilidades predeterminadas de expansão do ser, ou seja, tudo aquilo que o ser deseja, pretende, aspira ou possui a capacidade de vir a ser já se encontra nesse horizonte de vivências.

O pensamento de Husserl irá influir decisivamente em todos os filósofos existencialistas, sobretudo em Heidegger. Trata-se de uma idéia indissoluvelmente ligada à questão da temporalidade, uma vez que percebe possibilidades de realização do ser *no tempo*. Trata-se, mais exatamente, da percepção de um devir que se antecipa no interior da consciência, que pode ou não se realizar, que é vivido apenas como aspiração de vir a ser.

Diferentemente de Husserl, no entanto, Heidegger percebe a temporalidade como finita, ligada à finitude das possibilidades humanas. Para Heidegger, o ser do homem, lançado no mundo sem escolha, se interroga sobre o seu próprio ser e sobre suas possibilidades de desenvolver, ou não, no tempo, suas potencialidades e, assim, vir ou não a ser tudo o que aspira.

¹⁹ ANDRADE, op. cit., p. 138.

A angústia, que sobrevém ao ser por não poder ser aquilo ao que aspira, é agravada pela percepção de que é para a morte que ele caminha. O seu ser-no-mundo, por ser um ser-para-a-morte, “jamais consegue ser todo o ser do seu ser”²⁰, razão para que, angustiado, o ser se projete no futuro em busca das possibilidades de vir a ser algo. No entanto, essas possibilidades sempre o frustrarão, porque embora se expandam, sempre terão como “horizonte último e intransponível”²¹ o nada da morte.

Dessa maneira, a existência histórica do ser do homem se desenrola nessa constante angústia e preocupação de vir a ser aquilo ao que aspira. Passado, presente e futuro, assim considerando, não são fases do tempo, considerado em si e por si mesmo, mas exteriorizações do ser que existe como projeto-de-ser e que, portanto, projeta-se no horizonte da temporalidade, buscando ansiosamente o próprio devir, sem nunca atingir a plenitude do ser.

O vínculo entre o ser e o tempo, no entanto, não é tão indissolúvel como acreditavam os existencialistas, a ponto de não conseguirem conceber a independência de um em relação ao outro. O mundo exterior também possui um tempo-de-ser que lhe é próprio e também se temporaliza, na mesma medida que o ser do homem.

Entre os gregos, na antiguidade, houve o desenvolvimento de uma mitologia de Cronos²², o Tempo, deus que gerava unicamente para devorar os próprios filhos. Nesse mito a idéia de tempo é circular, visto tratar do ciclo infinito de sair do ventre e para ele retornar, de gerar a vida e consumi-la, de construir para destruir em seguida e novamente construir e destruir, interminavelmente.

Os dois critérios sob os quais vem sendo o tempo através dos tempos considerado se relacionam ao mito de Cronos, se se considerar que, de acordo com o primeiro critério, o tempo é o “perene destruidor do que passa”²³, divisor e descontínuo, enquanto na mesma medida e com a mesma intensidade, segundo o outro critério, o tempo é o “eterno construtor do que dura”²⁴, princípio de continuidade e permanência.

²⁰ Id., p. 141.

²¹ Id., *ibid.*

²² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 307-9.

²³ ANDRADE, *op. cit.*, p. 155.

²⁴ Id., *ibid.*

Hoje, o grande problema relativo ao tempo parece ser a tentativa de fundir esses dois critérios. Não se trata de decidir sobre qual dos dois critérios é o melhor, mas de reconhecer no tempo essas “duas faces”²⁵ e explicá-lo na sua realidade dialética.

No entanto, seja como destruidor ou construtor do mundo, ou como síntese dessas contraditórias características, é inserido numa estrutura espacial que o tempo é percebido pelo homem. É dentro do espaço que delimita o *eu* e onde esse *eu* se situa que se desenrola e corre o tempo que ao *eu* concerne. Nas palavras de Almir de Andrade, “não há abstração capaz de fazer-me conceber a duração do *eu* independentemente da parcela de espaço onde as fontes da vida individual se expandem e desenvolvem”²⁶. Para onde quer que vá o homem, sempre arrastará consigo, inevitavelmente, uma porção de espaço que define suas dimensões e o separa de tudo o mais que ele não é. Semelhantemente, onde quer que o homem vá sempre caminhará no tempo. Ao espacializar-se, todo ser se temporaliza, da mesma forma que ao temporalizar-se se espacializa.

Tal interação, profunda e inevitável, decorre do fato de serem o tempo e o espaço formas de realização das possibilidades ontológicas do ser. Por isso mesmo não dizem respeito apenas à exterioridade do ser, mas também à sua interioridade. Tudo o que, através dos sentidos, informa à consciência humana sobre a posição que o homem ocupa em relação aos outros homens e ao resto do mundo, representa o espaço exterior no qual o homem se insere, mas toda a capacidade de ser ou vir a ser, que se acumula dentro do homem, constitui o *lugar onde* acontecem todos os seus impulsos e pensamentos, os quais refletem as tendências mais profundas do seu *eu*. Este *lugar* é o seu espaço interior.

O tempo, por sua vez, enquanto ordem de sucessão antes-agora-depois, exterioriza as possibilidades do ser ao relacionar seus momentos presentes a outros vividos no passado, ou que ainda no futuro se manifestarão. Mas ao representar aquilo que o ser é em si e por si mesmo, no seu tempo próprio de ser, diferente do tempo de ser das outras coisas dele distintas e independente do momento em que se manifesta, o tempo é expressão da interioridade.

²⁵ *As duas faces do tempo* é o título da obra de Almir de Andrade da qual somos tributários na compreensão da essência do tempo como foi aqui apresentada.

²⁶ ANDRADE, op. cit., p. 159.

Essa perene interação entre o tempo e o espaço, que sugeriu a Géza Szamosi a expressão “dimensões gêmeas”²⁷, não escapa aos olhares atentos dos poetas, nem se evade de seus versos. Por isso os poemas se apresentam como espaços-temporais, fundados pela memória, os quais procuram flagrar a vida em seus momentos mais plenos, já que a atividade poética, como entende Alfredo Bosi²⁸, busca uma intensa relação com o “mundo-da-vida”. É o que a seguir veremos.

²⁷ SZAMOSI, s/d.

²⁸ BOSI, 2000, p. 132.

1.2. TEMPO, ESPAÇO E POESIA

Foi num momento histórico marcado pelas reflexões filosóficas sobre o tempo, até aqui apresentadas, que Cecília e Sophia escreveram suas primeiras obras poéticas.

Se o tempo sempre esteve “dentro e sobre a mente dos homens”, como entende Hans Meyerhoff ²⁹, no momento em que essas mulheres se lançaram como escritoras essa preocupação se tornava mais explícita e articulada, a ponto de constituir um problema freqüentemente abordado pelas figuras literárias mais importantes.

Profundamente consciente do tempo como “condição universal da vida” e, portanto, como “fator inextirpável” de conhecimento do homem e da sociedade em que ele se insere, o espírito moderno que nutriu essas artistas da palavra na elaboração de seus primeiros escritos poéticos poderia tê-las levado a se preocuparem com o tempo, independentemente de se situarem em países diferentes. Essa possível preocupação será aqui investigada, bem como os índices textuais de espaço e tempo utilizados por Cecília e Sophia.

Se a voz que se eleva no poema identifica-se como pessoa ao dizer “eu”, como tal situa-se em um determinado lugar, num dado momento. É, portanto, em torno da pessoa que enuncia, localizando-a no espaço e no tempo, que se organizam os índices espaço-temporais que Mikhail Bakhtin³⁰ chama de “cronotopos”. O termo *cronotopo* (tempo/espaço), antes utilizado apenas nas ciências matemáticas, passa a se referir a essas relações temporais e espaciais que a literatura assimila e que, fundidas num só todo, “compreensivo e concreto”, compõem a arte literária.

O *aqui* é, no texto, o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato da enunciação que o descreve, explica José Luiz Fiorin³¹. “A partir desses dois elementos”, diz ele, “organizam-se todas as relações espaciais e temporais”.

²⁹ MEYERHOFF, 1976, p.3.

³⁰ BAKHTIN, 1993, p. 211.

³¹ FIORIN, 1996, p. 42.

Na linguagem a temporalização se manifesta na discursivização das ações, ou seja, na narração, “simulacro da ação do homem no mundo”³². Ao discursar o *eu* presentifica na linguagem o que já não é, o que está sendo e o que ainda não aconteceu. Independentemente de sua dimensão (pode tratar-se apenas de um breve poema, ou de parte dele), uma narrativa correlaciona um antes e um depois.

Como percebe Alfredo Bosi³³, na poesia cumpre-se o presente sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. “A poesia”, diz Alfredo Bosi, “dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”.

Ao *agora* do discurso, momento em que o *eu* toma a palavra, se agregam outros tempos, convidados e reunidos pelo canto. O futuro, fruto do desejo e das expectativas do poeta, se converte em imagens, enquanto através da memória se recupera o passado. Não um passado morto, mas um passado presente cujas dimensões míticas o fazem ser reinventado pela linguagem. A “faculdade poética de base”³⁴, seria, assim, a memória, esse “teatro do passado”, como entende Bachelard³⁵.

O texto literário simula a ação do homem no mundo e, portanto, sua temporalidade é uma simulação da experiência do tempo. Se a vida humana é vivida “à sombra do tempo”³⁶, também a literatura dele não se desvincula, pois em cada verbo há o registro de uma ação que no tempo se desenrola. O tempo, de acordo com Thomas Mann³⁷, “é o veículo da narração como é também o veículo da vida”.

No que respeita aos textos poéticos, objetos de análise deste trabalho, a questão da temporalidade é ainda mais significativa uma vez que a poesia vive do ritmo que as alternâncias entre momentos átonos e tônicos criam a cada verso. A mudança de tonalidade entre as sílabas do verso é, também, simulacro da vida humana em sua *passagem*, em que forças se renovam e se perdem até desaguiarem no silêncio da morte.

³² Id., p. 140.

³³ BOSI, op. cit., p. 141.

³⁴ Id., p. 233.

³⁵ BACHELARD, 1989, p. 28.

³⁶ MEYERHOFF, op. cit., p. 25.

³⁷ MANN apud MEYERHOFF, op. cit., p.3.

Segundo Alfredo Bosi³⁸, é este o destino do ritmo: arrebatá-lo a um dinamismo “extremo” e “alucinante” e, simultaneamente, trazer a mensagem da finitude, o “abrupto silêncio”.

Nos domínios da linguagem, porém, o espaço não se manifesta de forma tão explícita quanto o tempo. Ao se referir a determinada situação é quase impossível à voz que enuncia deixar de situá-la no presente, no passado ou no futuro em relação ao seu ato de contá-la. O espaço, no entanto, pode não ser manifestado, ou se manifestar de forma tão sutil que apenas forneça uma noção do ambiente, a que Osman Lins³⁹ chama de “ambientação”.

Nos estudos mais célebres sobre a espacialidade, como aqueles produzidos por Gaston Bachelard⁴⁰, percebe-se grande preocupação com a semântica dos espaços, que aparecem como metáforas de reminiscências arquetípicas do ser humano. Ao analisar os espaços da casa, a topoanálise de Bachelard associa-os aos temas da obscuridade, da morte, da claridade, da liberdade, entre outros, dependendo da posição que ocupam esses espaços na estrutura da casa. Esses estudos, porém, não se preocupam em apresentar aquilo que José Luiz Fiorin⁴¹ chama de “sintaxe espacial”, uma análise dos índices textuais que caracterizam o espaço. Este aparente desinteresse se explica, segundo o lingüista, em virtude de o espaço ser percebido no texto menos facilmente que o tempo, uma vez que no verbo se inserem morfemas sufixiais que informam sobre o tempo e a pessoa que fala, enquanto o espaço é expresso por morfemas livres. No entanto, da mesma forma que as línguas expressam um “tempo lingüístico” e um “tempo crônico”⁴², relacionados, respectivamente, ao ato enunciativo e às divisões do tempo físico, também conceptualizam dois tipos de espaço, que José Luiz Fiorin chama de “espaço lingüístico” e “espaço tópico”.

No espaço tópico a localização dos seres e das coisas é feita a partir de um ponto de referência do qual é possível situar, no vasto universo, onde estamos e onde estão os outros seres e coisas. O espaço lingüístico, porém, demarcado pelo exercício da *parole*, tem limites próprios, independentes daqueles do espaço físico.

³⁸ BOSI, op. cit., p. 128.

³⁹ LINS apud FIORIN, op. cit., p. 259.

⁴⁰ BACHELARD, op. cit.

⁴¹ FIORIN, op. cit., p. 259.

O espaço lingüístico é o espaço do *eu* que, ao enunciar, estabelece um *aqui* que imediatamente se converte em ponto de referência em relação ao qual se localizam outros espaços.

O *aqui*, portanto, situa o *eu* e determina os outros espaços que, identificados no texto pelos demonstrativos e por certos advérbios de lugar, constituem os espaços do “não-aqui”⁴³.

Pelo que até aqui se considerou, fica claro que espaço e tempo lingüísticos não refletem necessariamente o espaço tópico e o tempo físico, mas são simulações dessas realidades. Quando o *eu* enuncia compõe um espaço-tempo que, enunciado, convence como realidade, mas é pura arquitetura de palavras. Mesmo a voz que diz *eu* não identifica uma pessoa real. Pessoa, tempo e espaço são, no texto, categorias da linguagem, criados *na* e *pela* enunciação.

No estudo comparativo dos poemas de Cecília e Sophia, que aqui apresentamos, procuramos focalizar o momento em que as vozes poéticas enunciam e, assim, constroem, nos versos, tempo e espaço. Interessa-nos também refletir sobre o modo como se apresentam, já enunciados, esses cronotopos, reveladores da interioridade do ser e do espaço e do tempo que, exteriormente, ele ocupa no mundo.

⁴² Fiorin utiliza para o tempo físico o adjetivo *crônico*, e não *cronológico*, baseado no lingüista Emile Benveniste que, por tratar das durações e não apenas das sucessões, emprega o termo *chronique*, e não *chronologique* (FIORIN, op. cit., p. 259).

⁴³ FIORIN, op. cit., p. 263.

2. CECÍLIA MEIRELES: O *SER NO TEMPO*

A voz que se eleva nos versos de Cecília identifica um eu-lírico que intencionalmente se distancia das circunstâncias mais imediatas de seu contexto físico e social a fim de contemplar questões humanas e valores universais. Se a cidadã Cecília engajou-se nas lutas de seu tempo – e ela o fez – a poetisa Cecília não explicita em versos nenhum envolvimento político ou social. A voz melancólica e triste, que vibra em sua poética, nasce da insatisfação e do sofrimento diante do drama existencial dentro do qual avultam a finitude humana, a frustração amorosa e a inexorabilidade do tempo.

Ao distanciar-se do circunstancial a escritora aproxima-se dos ideais estéticos do movimento literário do final do século XIX, que lhe serviu de inspiração, uma vez que a produção desse movimento prima pela ausência de referenciais externos à obra poética, o que muitas vezes foi motivo de críticas aos escritores dessa tendência. Quase todos eles, porém, foram, como Cecília, cidadãos ativos e politicamente contestadores, rebelando-se contra as injustiças sociais. Esse distanciamento estético não significa, portanto, alienação.

Ao refletir sobre a obra dos simbolistas Baudelaire e Stefan George, Theodor Adorno⁴⁴ diz que “a formação lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social”. Segundo a teoria desse pensador o conceito da lírica não se esgota na subjetividade porque “o sujeito lírico, quanto mais adequadamente dá sinal de si, mais validamente corporifica o Todo”. Isso, entretanto, não é privilégio de qualquer um. “Somente a pouquíssimos seres humanos”, afirma Theodor Adorno, “foi dado (...) captar o universal no mergulho em si mesmo”.

Cecília pode contar-se entre esses “pouquíssimos”. Ao afastar-se, em versos, do burburinho e dos conflitos sociais de seu tempo, expressa emoções só aparentemente individuais. Muito embora o material para o seu canto tenha sido de fato retirado de sua vida sofrida, feita de “silêncio” e “solidão”, como ela mesma chegou a definir⁴⁵, a expressão da angústia do ser diante da efemeridade da vida e da insuficiência do amor é também expressão universal da angústia humana.

⁴⁴ ADORNO, 1980, p. 199-200.

⁴⁵ MEIRELES apud DAMASCENO, 1972, p. 58.

Tem razão Otto Maria Carpeaux⁴⁶ ao relacionar Cecília aos simbolistas Valéry, Rilke, Yeats e outros, afirmando que a escritora, como eles, encontra o próprio equilíbrio entre distanciamento e engajamento.

Para que se possa *ouvir* de perto essa voz poética, faz-se necessário abordar os poemas selecionados. Antes, porém, de passarmos ao estudo dos mesmos, contextualizaremos a obra da poetisa apresentando o momento histórico em que essa se desenvolveu.

⁴⁶ CARPEAUX, 1960, p. 203-9.

2.1. CECÍLIA MEIRELES E O MOMENTO HISTÓRICO

O momento em que Cecília desponta como escritora é marcado por conflitos sociais e pelas transformações, ainda incipientes nas primeiras décadas do século XX, decorrentes do processo de industrialização do país.

Na ocasião em que a poetisa nasceu, o Rio de Janeiro era um dos pólos centralizadores do desenvolvimento urbano no Brasil. Constituído por uma sociedade rural agrária até os fins do século XIX, o país sofria o reflexo da industrialização dos países mais desenvolvidos, o que impulsionou seu crescimento urbano centralizado no eixo Rio-São Paulo.

O perfil de sociedade rural mudava, portanto, para o de sociedade industrializada urbana. As idéias inovadoras e revolucionárias do século XX, contudo, conviviam simultaneamente com tendências conservadoras do século XIX. Além disso, a população, principalmente das cidades, convivia com as conseqüências dos problemas e dos conflitos internacionais, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa.

Ecos desse contexto mundial deixam no Brasil profundas marcas sociais, econômicas e culturais que chegam a alterar o papel da mulher estendendo-o para outros setores alheios à atividade doméstica. Nas grandes cidades as mulheres passam a atuar na produção econômica e a educação que até então não haviam tido passa a ser tema prioritário, muito embora as escolas para mulheres estivessem, como em Portugal, num nível desigual em relação às escolas destinadas aos homens, uma vez que seus objetivos eram também diferentes. Até o final do século XIX eram poucas as escolas nas quais as mulheres podiam estudar e, geralmente, o objetivo da educação era a alfabetização, o ensino religioso e o de prendas domésticas. Conseqüentemente, poucas eram as mulheres em condições de se dedicar à literatura e, quando isto acontecia, acabavam por imitar ou se inspirar nas obras românticas que, normalmente, eram as únicas que lhes chegavam às mãos. O modelo cultural imposto à mulher impedia que ela tivesse acesso à leitura de obras consideradas importantes, cuja leitura era destinada aos homens, bem mais preparados para entendê-las. Sujeita aos padrões culturais e comportamentais de uma elite pensante masculina, a mulher escritora, principalmente poeta, dificilmente se projetava como tal, ou, quando se projetava,

era posta à margem e discriminada pela sociedade, como aconteceu com Gilka Machado⁴⁷, contemporânea de Cecília.

Com a modernização do país e o aumento do número de escolas, a mulher da classe média ganha oportunidade de ampliar sua formação cultural; com o direito de voto, adquirido a partir de 1932, depois de campanha por mais de dez anos, legitima-se como cidadã.

Embora os grandes centros urbanos modificassem seus perfis em consequência de todas as transformações sociais e artísticas que uma elite intelectual de formação européia implantara entre nós, as barreiras do conservadorismo instituído não se romperam facilmente e a sociedade em geral resistiu a essas mudanças.

A reação à Semana de Arte Moderna, em 1922, é evidência da resistência com que a sociedade recebia as transformações sociais e artísticas. Ao exigir um novo padrão literário, a Semana torna-se o marco divisor entre o conservadorismo patriarcal do século XIX e a modernização do século XX, mas seus ideais serão apenas vagarosamente assimilados e intermediados por outros ideais que a eles iriam se somar. Nos anos 30, a nova geração de escritores irá se preocupar com os trabalhadores rurais e com a recente classe dos assalariados urbanos, colocando em um contexto mais discreto e equilibrado, embora ainda contestador, as inovações modernistas.

Nesse ambiente de choque cultural, no final dos anos 10, é que surgem os primeiros poemas de Cecília. A poesia desse momento se defrontava “perplexa”, segundo Nelly Novaes Coelho⁴⁸, com o conflito entre os valores espiritualistas da tradição cristã e as conquistas materialistas da ciência, o que a fazia oscilar entre as estéticas parnasiana e simbolista em suas respectivas buscas da forma eternizadora do efêmero e do mistério negado pela ciência, muito embora já fermentassem as inovações artísticas que fariam acontecer o Modernismo.

De natureza introspectiva e visceralmente atraída para o espiritualismo, Cecília deixa-se tocar por essas tendências que irão marcar seus primeiros escritos poéticos. Em 1919 surge *Espectros*, livro que reunia dezessete sonetos de cuidada elaboração formal. A essa obra inicial se seguiriam, nos anos 20, *Nunca mais*

⁴⁷ Cf. nossa dissertação de mestrado, “*Charneca em flor e Meu glorioso pecado*: nos domínios de Eros”, que apresenta um estudo do erotismo nas obras de Florbela Espanca e Gilka Machado.

⁴⁸ COELHO, 1993, p. 37.

(1923), *Poemas dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), obras em que se percebe facilmente a inspiração simbolista e algum hmus bblico.

 possvel que tenha sido a identidade de ideais o que aproximou Ceclia, em 1922, do grupo espiritualista que buscava o “moderno” atravs de uma “evoluo espiritualizante”, sem rompimento total com o passado. No entanto, apesar dessa proximidade, a poetisa sempre manteve certa independncia em relao ao grupo liderado por Tasso da Silveira⁴⁹, motivo pelo qual no se pode afirmar que a influncia do grupo tenha sido decisiva em sua obra. A prpria escritora, em 1958, excluiu de sua *Obra potica* os seus livros iniciais e elegeu *Viagem* como sua obra “inaugural”. Do tom “polmico e confessional” do programa de *Festa*, revista em torno da qual se reuniam os espiritualistas, “nada restou na temtica da poetisa”, lembra Alfredo Bosi⁵⁰, “salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opes estticas da maturidade”.

De qualquer modo, a poesia ceciliana se apresentava em descompasso com o “novo”, com a ruptura e a desordem impostas pelo momento herico do movimento paulista de 1922, o que talvez tenha feito com que a crtica demorasse a reconhecer seu valor.

 a partir de *Viagem* (1939) que Ceclia encontra a poesia como forma de reestruturar o real multifacetado, imenso e em contnua mutao e revela-se como a “grande voz feminina do Modernismo brasileiro”⁵¹. “Voz feminina”, porm, que se centra no *ser humano* e no, particularmente, no *ser mulher*, uma vez que os desencontros do ser em relao aos outros seres e ao mundo interessam menos Ceclia do que a realizao do ser “centrado em si e em harmonia com o mundo”, observa Nelly Novaes Coelho⁵². Preocupao de natureza existencial, portanto, que faz com que a poetisa perscrute melancolicamente a vida em seu fluir a fim de sondar temores e esperanas que esse inexorvel fluxo imprime nas faces e nos coraes dos homens.

O tempo torna-se, assim, como aponta Darcy Damasceno⁵³, “mola mestra do lirismo ceciliano”. Para express-lo como profunda experincia essa poesia se tece

⁴⁹ O grupo de escritores catlicos se reuniu, nessa poca, em torno da revista *rvore nova* e, posteriormente, das revistas *Terra do sol* (1924) e *Festa* (1927).

⁵⁰ BOSI, 1987, p. 516.

⁵¹ COELHO, 2000, p. 116.

⁵² Id., *ibid.*

⁵³ DAMASCENO apud COELHO, 1964, p.16.

com palavras e imagens fluidas, como água, mar, oceano, vento, brisa, nuvem, a fim de indicar sempre que há algo que foge, que passa, que se torna outra coisa.

A percepção do tempo como contínua metamorfose⁵⁴ a gerar inquietude e angústia suscita, inevitavelmente, interrogações sobre o sentido da vida que a verdadeira poesia não pode ignorar. Conforme já pontuamos, o tempo foi a grande preocupação das vozes poéticas de maior fôlego na época em que nasceu a poetisa carioca. É possível que essa problemática tenha se tornado tão vital à poesia de Cecília por ter ela bebido dessas fontes artísticas, inspiradoras e inquietadoras. Não é menos possível, porém, que as profundas perdas que marcaram sua vida tenham lhe ensinado e confirmado a transitoriedade de todas as coisas, bem como a solidão e o silêncio como forma de enfrentá-la.

A infância de Cecília, nascida em 1901, no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, foi marcada por irreparáveis perdas. Seus pais morreram quando ela era ainda criança e, prematuramente, morreram também seus irmãos. Sua família ficou reduzida à avó açoriana, Jacinta Garcia Benevides, que a criou.

Em entrevista à revista *Manchete*, a poetisa refere-se à ausência dos pais como fato que repercutiu fundamente em seu espírito, a ponto de explicar sua consciência da fugacidade das coisas:

*Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade.*⁵⁵

No início da década de 1920, Cecília casa-se com o ilustrador português Fernando Correia Dias, artista ligado a Tasso da Silveira⁵⁶ e autor de caricaturas e desenhos “altamente requintados e modernos”⁵⁷. Do casamento nascem as filhas Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda.

⁵⁴ Cf. a dissertação de mestrado de Miriam Silvia Schuartz, que apresenta um estudo da metamorfose em Cecília Meireles.

⁵⁵ MEIRELES apud DAMASCENO, 1972, p. 58.

⁵⁶ O encontro de Cecília com o grupo da revista *Festa*, liderado por Tasso da Silveira, talvez tenha se dado através do marido que já mantinha com ele relações artísticas.

⁵⁷ LAMEGO, 2001, p. 49.

Boa parte de sua vida a escritora viveu entre as ruas São Luís⁵⁸ e São Cláudio, ambientes de sua infância, e só faz sua primeira viagem a Portugal em 1934, um ano após a morte de sua avó.

A morte de Dona Jacinta sinaliza um dos períodos mais trágicos da vida de Cecília, que iria culminar com o suicídio do marido, em 1935. Este trágico acontecimento iria transformar sua visão de mundo, a ponto de ser possível dividir em dois momentos a sua biografia, como fez Valéria Lamego⁵⁹, pois a Cecília que conhecemos, educadora e grande poetisa, só depois desses eventos irá se projetar.

“Há muitas mortes por detrás dessa morte”, escreve Cecília, nessa ocasião, ao amigo e poeta português Diogo de Macedo:

*E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato. Posso eu viver muito tempo; pode minha existência tomar os mais inesperados rumos – mas essa noção da inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra, prescindindo de tudo e à mercê dos casos que a queiram transportar.*⁶⁰

Antes da morte da avó, entre 1930 e 1933, Cecília havia assinado uma página diária sobre educação no *Diário de Notícias*, muito embora sua impressão sobre a imprensa de modo geral fosse pouco favorável. O jornalismo, contudo, era o meio de esclarecer a população que resistia às mudanças propostas pelos projetos de caráter educacional ligados ao modelo da Escola Nova. Tais projetos representavam para a escritora, que há alguns anos exercia o magistério, esperança de renovação do modelo pedagógico brasileiro, razão para que neles ela se empenhasse intensamente. É relevante o papel político de Cecília nesse momento⁶¹. Em sua coluna no *Diário de Notícias* a escritora defende as liberdades, como a criação de escolas mistas em que ambos os sexos dividissem o mesmo espaço e tivessem direito à mesma educação. Nelas também chega a chamar o ministro da educação, Francisco Campos, de “medalhão” e Getúlio Vargas, Presidente na época, de “Sr. Ditador”. Os mais de mil artigos publicados por ela nessa época foram todos escritos num período turbulento de nossa história política, quando a mulher ainda nem sequer exercia o direito de voto.

⁵⁸ A rua em que nasceu a poetisa, hoje Sampaio Ferraz.

⁵⁹ LAMEGO, op. cit., p. 50.

⁶⁰ MEIRELES apud LAMEGO, op. cit., p. 50.

⁶¹ Cf. a bibliografia de Valéria Lamego, estudiosa da face política de Cecília Meireles.

Num momento em que o país vivia “o processo da industrialização e o seu avesso”⁶², a poetisa se destaca como “intelectual dinâmica e atuante”⁶³ e o relevo de sua participação social irá ajudar a compor um novo perfil de mulher, principalmente o da mulher da elite intelectual urbana que começava a se destacar no país.

“Atropelada”, no entanto, pelas tragédias da sua vida pessoal, Cecília acaba por afastar-se do jornalismo, embora sentisse ser impossível não assumir uma posição política – por mais horror que a política lhe inspirasse – num momento em que cresciam no mundo as forças autoritárias⁶⁴.

Em 1938, com *Viagem*, Cecília ganha o primeiro grande reconhecimento como poetisa, o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. O livro é editado no ano seguinte, em Lisboa. Para trás fica a jovem do Estácio e a jornalista engajada. Estava definida a posição de Cecília como “uma das maiores vozes poéticas da língua portuguesa”⁶⁵.

Depois de *Viagem* seguiram-se *Vaga Música*, *Mar absoluto* e outras obras. Cecília jamais deixou de se desdobrar em muitas. Sem deixar de dedicar-se à poesia e à educação, casa-se em 1940 com Heitor Grillo, profere palestras nos Estados Unidos, torna-se editora da revista *Travel in Brazil* e, nesse período, chega a trocar curta correspondência com Mário de Andrade, colaborador freqüente dessa revista⁶⁶.

A década seguinte é reservada às viagens. Cecília alcança os países que sempre amara pelas histórias ouvidas na infância, por sua literatura ou por seu misticismo. É assim que conhece a Índia e é homenageada pelo povo indiano, recebendo na Universidade de Delhi o título *Honoris Causa*. Além disso, publica em 1953 o *Romanceiro da Inconfidência*, seu grande épico.

Cecília morre em 1964, vitimada pelo câncer, se é que se pode falar em morte de alguém que, tendo passado boa parte da vida diante de uma máquina de escrever⁶⁷, tenha deixado um acervo de trinta livros poéticos, além da obra em prosa que contempla crônicas de educação, crônicas de viagem, conferências

⁶² PUZZO, 1997, p. 24.

⁶³ Id., p. 20.

⁶⁴ LAMEGO, op. cit. p. 51.

⁶⁵ BOSI, 1987, p. 516.

⁶⁶ Correspondência publicada no livro *Cecília e Mário* (MEIRELES, 1996).

⁶⁷ LAMEGO, op. cit., p. 48.

sobre literatura e arte, correspondência a escritores e artistas brasileiros e estrangeiros, peças de teatro e traduções de autores ocidentais e orientais, memórias de infância e adolescência, além de pesquisas de nosso folclore e de desenhos e guaches em torno das tradições afro-brasileiras⁶⁸.

“Não sei se fico ou passo”, escreveu Cecília, em seu antológico poema. Mas se “a canção é tudo” e se “tem sangue eterno a asa ritmada”, como é possível que quem transforma a vida em canto possa passar?

Por acreditarmos nessa impossibilidade é que nos deteremos, a seguir, nas características da obra da poetisa.

⁶⁸ GOUVÊA, out. 2001, p. 42-3.

2.2. VIAGEM, VAGA MÚSICA E MAR ABSOLUTO: PECULIARIDADES

Como já assinalamos, a publicação de *Viagem* coloca em um novo patamar a obra poética de Cecília. Muito embora essa obra não apresentasse nenhuma ligação com os vícios expressivos, o anedótico e o nacionalismo que os poetas modernistas haviam proposto como forma de renovação, *Viagem* cumpre, ao surgir, o ideal dos espiritualistas que reclamavam para as nossas letras uma renovação que se encadeasse com a tradição, que tivesse fundamentos filosóficos e intenção de universalidade. Um dos traços essenciais desse livro, segundo Mário de Andrade⁶⁹, é o “ecletismo sábio” da autora, que nasce da variedade de interesses pelo mundo e pela poesia.

De fato, à Cecília interessa absolutamente tudo o que compõe o real, do mais banal ao mais grandioso, embora o pequeno e o transitório sejam alvos de um interesse especial. Seus poemas fazem pensar que seus olhos de artista se estendem sobre o mundo absorvendo-lhe o espetáculo, enquanto seu espírito, atento, reflete sobre as transformações a que se sujeitam seres e coisas na mecânica do mundo. “Assim em *Viagem*, ou *Vaga música*”, afirma Darcy Damasceno⁷⁰, “assim em *Mar absoluto* e outros poemas”.

Muito embora atenta ao espetáculo do mundo, a poetisa apenas esporadicamente deixa transparecer vestígios do espaço da sua experiência. Da mesma forma que não explicita o real imediato, esse canto freqüentemente deixa de oferecer marcas do tempo presente, o que lhe confere um caráter de “intemporalidade”, conforme considerou Otto Maria Carpeaux⁷¹.

Tendo em vista o envolvimento da intelectual Cecília com as questões de seu tempo e o teor urbano e contemporâneo de muitas de suas crônicas, a inespacialidade e a intemporalidade de sua lírica devem ser interpretadas como “claramente deliberadas”. Assim entende Leila Gouvêa⁷², que considera tais tendências e negatividades como parte do caminho poético escolhido por Cecília, independente da leitura que do Modernismo faziam os nossos principais poetas, muito embora aproveitando dela o que lhe parecia convir. No tocante à forma, esse

⁶⁹ ANDRADE, 1972, p. 29.

⁷⁰ DAMASCENO, 1967, p. 21.

⁷¹ CARPEAUX, op. cit.

⁷² GOUVÊA, 2003, p. 48.

aproveitamento inclui a ordem direta do discurso, o vocabulário quase sempre trivial e o tom anti-retórico, antielocuente e *cool*.

Desvinculada da matéria prosaica do cotidiano que os nossos modernistas erguiam como bandeira, a lírica de Cecília chega a ser chamada de “poesia nas alturas”⁷³ e se avizinha – também pelo ritmo e pelas recorrências sonoras, bem como pela valorização do *eu* profundo, do plano inconsciente, onírico ou místico – da “poesia pura”, aquela que “procura construir-se com a magia rítmica, sonoridades sugestivas, mistério sagrado e, como disse (...) Valéry, procurando ‘rejeitar a lembrança exata da natureza’”⁷⁴.

Mário de Andrade⁷⁵, ao teorizar sobre o “lirismo puro”, reconhece-o como aquele em que a “ordem subconsciente” substitui a “ordem intelectual”; aquele que pode suscitar um jogo de imagens “nascido duma inspiração única inicial”; aquele em que o poeta “se deixa levar pelo *eu* profundo” grafando, assim, “certos instantes de vacuidade em que há como que um eclipse quase total da reação intelectual”. Seu interesse por essa espécie de lirismo, que o fazia vir buscando-o e localizando-o aqui e ali na poesia modernista brasileira desde o seus estudos de juventude, em acordo com “ponderável parcela da vanguarda européia”⁷⁶, é que leva o poeta paulista a reconhecê-lo na primeira fase da poética madura de Cecília, a ponto de registrar que “onde a poetisa se torna mais extraordinária e admirável é nos poemas (...) de poesia pura”⁷⁷.

Além de *Viagem*, compõem essa primeira fase as obras *Vaga música* e *Mar absoluto*. Nelas o mesmo espírito que presidiu a composição do livro de 1939 continua a filosofar sobre a fugacidade do tempo e a brevidade da vida, bem como sobre o sentimento aflitivo e desesperado do homem diante dessas questões. A tópica da *viagem* transcende os limites do livro assim intitulado. Nas obras seguintes⁷⁸ permanece constante a perquirição do destino fugidio do homem e da vida e do motivo dessa *viagem* no tempo em direção à morte.

O conflito entre vida e morte e a tentativa de harmonização desses contrários é a grande razão da poesia de Cecília e dessa tensão extrai ela o canto com que se

⁷³ PAES, 1997, p. 35-6.

⁷⁴ TRINGALI, Dante; LEITE, Guacira M. apud GOUVÊA, 2003, p. 180-1.

⁷⁵ ANDRADE apud GOUVÊA, 2003, p. 133.

⁷⁶ LAFETÁ, 1974, p. 161.

⁷⁷ ANDRADE, 1972, p. 162.

dispõe a glorificar a vida em sua vertiginosa corrida para o fim. Dessa forma, é como *doublet* da duração existencial⁷⁹ que a canção aparece em sua poética, uma vez que também ela se desenrola no tempo e nele dura brevemente.

Cantar, para a poetisa, seria, pois, assimilar o fluxo temporal, bem como um meio de se colocar no presente e valorizar o instante, abrandando, assim, o sentimento de insegurança, a melancolia e o desencanto de quem se percebe irremediavelmente finita.

Vaga música, título do livro publicado em 1942, pode ser lido, diante dessas considerações, como uma alusão à brevidade do instante e, ao mesmo tempo, como referência às inúmeras canções que a obra inclui: poemas em cujos títulos figuram as palavras *canção*, *cançãozinha* ou *cantiga* e que se caracterizam pelos versos curtos bem cadenciados, cuja musicalidade se apóia nos esquemas versificatórios mais tradicionais e populares da língua, o que acontece também nas outras obras da autora.

Nem sempre, porém, é tradicional o uso que Cecília faz dessas formas consagradas do lirismo. Ao agregar rimas toantes às consoantes, ou ao deslocar certos acentos internos do verso, a poetisa cria uma certa “estranheza”⁸⁰ em meio à regularidade, o que, sem distanciá-la da música, sempre perseguida, aproxima o tom de seus poemas da experiência do eu-lírico cuja voz neles se faz ouvir: a de se sentir sempre dividido entre o grandioso e o ínfimo, entre os apelos do absoluto e as belezas do terreno⁸¹, entre o amor nunca encontrado, por ser a vida tão breve, e a solidão.

Esses mesmos temas permanecem em *Mar absoluto* (1945), obra em que se apresenta uma visão subjetiva do mar. A paisagem é introspectiva e em cada elemento concreto do mar a poetisa transfigura, em linguagem essencialmente simbólica, os próprios sentimentos⁸².

⁷⁸ Referimo-nos mais especificamente à *Vaga música* e *Mar absoluto*, muito embora os mesmos temas percorram toda a obra da autora.

⁷⁹ CAVALIERI, 1984, p. 26.

⁸⁰ BUENO, 2001, p. 12.

⁸¹ Id., *ibid.*

⁸² AZEVEDO FILHO, 1970, p. 64.

O grandioso mar e o breve instante convivem pacificamente nessa poesia em que o mar é a um só tempo símbolo do eterno, pela sua vastidão, e do efêmero, pela contínua mudança de suas formas⁸³.

Para que se possam examinar mais detalhadamente essas questões, passaremos a seguir ao estudo dos poemas selecionados.

⁸³ BUENO, op. cit..

2.2.1. O SER EM TRÂNSITO

Embora seja nítida a preocupação com o tempo na maior parte dos poemas de Cecília, em alguns deles o que fica mais evidente é a existência de uma trajetória trilhada no espaço e no tempo pelo *eu* que enuncia o discurso. Essa voz poética se refere à própria vida em termos de travessia, situando-se entre experiências passadas e surpresas a serem reveladas logo adiante. Fica claro que o que forma (ou deforma) o ser é o próprio trajeto no tempo; que é *sendo* que o ser se transforma no que é. Como é contínua essa metamorfose, já que os caminhos continuam a se estender diante dele, muitas vezes o ser não sabe muito bem o que afirmar sobre si mesmo. Sente-se tão mutável que chega a se assustar com o que descobre de si, ou surpreende-se por ser reconhecido pelos outros quando ele mesmo quase já não se percebe, ou, ainda, indaga-se sobre a possibilidade de ser aceito, reconhecido e amado, se ele mesmo, perdido em andanças pelo tempo e pelo espaço, em sucessivas metamorfoses, já nem sabe quem é. É este último caso o do poema abaixo. Escrito em versos livres e brancos, “Discurso” revela a sutil adesão de Cecília às propostas do Modernismo:

DISCURSO

E aqui estou, cantando.

*Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.*

*Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.*

*Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.*

Pois aqui estou, cantando.

*Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?*

*Ah! se eu nem sei quem sou,
como posso esperar que venha alguém gostar de mim?*

(Viagem. In: *Obra poética*, 1972, p.82)

Em seu *Fragments de um discours amoureux*, Roland Barthes⁸⁴ comenta, explicando esse título, que a palavra *dis-cursus* designa, originalmente, “a ação de correr para todo lado”, as “idas e vindas” e “démarches” de quem caminha por entre “lufadas de linguagem”. Parece ser esse sentido etimológico o dominante neste poema de Cecília, no qual o sujeito lírico, ao discursar, refere-se a diferentes cursos trilhados antes de situar-se no “aqui” que, reiterado, coloca o poema num espaço intermediário entre os espaços experimentados e os que ainda virão.

“E aqui estou, cantando”, informa a voz poética no primeiro verso. O verbo estar, no presente do indicativo, não deixa dúvidas quanto ao tempo em que se desenrola a ação de cantar, muito embora, por abrir-se com um conectivo (“E”) este verso já indique experiências anteriores ao momento do canto. Essas, no entanto, só ao longo do poema serão reveladas.

Se o tempo verbal deixa nítido o presente como o momento do canto, o mesmo não se pode dizer do espaço em que, cantando, se encontra o sujeito lírico, uma vez que neste início de poema apenas o advérbio “aqui” o situa.

A reflexão tecida na estrofe seguinte amplia o sentido do canto ao apresentá-lo como o fazer poético inerente à vida do poeta que, “irmão” de água e vento, símbolos perenes de transitoriedade, como eles inevitavelmente passa, ao mesmo tempo em que imprime ritmo ao seu trajeto.

Considerando-se de forma isolada essa segunda estrofe, seu conteúdo pode ser entendido como uma generalização do ser poeta. Posta em seu contexto, no entanto, como seqüência da afirmação feita no primeiro verso pela pessoa verbal, a estrofe traz uma explicação do canto anteriormente citado e nela o eu-lírico se apresenta – embora de forma discreta, meio oculto pela indefinição do artigo (“Um”) – como poeta.

O verso que inicia a terceira estrofe reforça a imagem do eu-lírico como um ser transitório que vem de longe e para longe vai. Os versos seguintes, porém, informam não haver roteiros traçados para essa travessia no tempo e no espaço. Esse eu transitório que fala no poema, afirma ter procurado, num momento anterior ao da enunciação, os sinais do seu caminho. Mas no chão andaram serpentes e cresceram ervas, destruindo possíveis trilhas e impossibilitando qualquer orientação.

⁸⁴ BARTHES, 1981, p.1.

Grande parte do simbolismo da serpente⁸⁵ considera sua “rapidez de relâmpago” e a forma como desliza “através do tempo contável” e do “espaço mensurável”, relacionando-a ao movimento e às fontes da vida. Parece ter esse sentido, no poema, a imagem das serpentes. Além de o seu “andar” deslizante apagar rastros e trilhas, sugere os espaços percorridos e a rapidez com que esses se alteram, a ponto de se tornarem irreconhecíveis ao sujeito lírico. As ervas, também, por crescerem, indicam certo tempo decorrido e, crescidas, alteram a paisagem. Assim sendo, tornam-se símbolos da fecundidade⁸⁶ da vida que em ciclos se renova, muito embora sendo apenas ervas, e não árvores ou flores, indiquem uma natureza um tanto árida, não acolhedora, com a qual o eu-lírico não se identifica.

Se no chão foram as ervas e as serpentes a obstarem os sinais buscados, no céu as muitas nuvens é que impediram que se localizasse uma trajetória. Símbolos da “metamorfose viva”, em virtude de seu próprio vir-a-ser, as nuvens⁸⁷, de “natureza confusa e mal definida”, mas sempre presentes (“houve sempre”), ampliam o sentido da desorientação do eu-lírico, ao mesmo tempo em que indicam a passagem do tempo e as alterações no caminho por ele percorrido.

A procura pelos “operários de Babel” é apenas outra expectativa do sujeito poético que se frustra. Símbolo de confusão, à luz do texto bíblico⁸⁸, a Torre de Babel é o lugar em que Deus confundiu a linguagem dos homens e os dispersou pela terra a fim de que não mais se atrevessem a tentar tocar os céus. No poema de Cecília, no entanto, os operários suicidam-se ao invés de se dispersarem; ato desesperado que se pode associar à própria confusão e, particularmente, no que respeita ao eu-lírico, à falta de orientação e perspectiva.

A terceira e a quarta estrofes, que enfocam as tentativas passadas e frustradas do eu-lírico de se localizar, têm versos mais longos que as estâncias que as antecedem e das que lhes são posteriores. A maior extensão desses versos pode ser vista como um recurso para sugerir os longos caminhos trilhados. Chama a atenção, em relação a todos os outros, a extensão do verso “e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram”. Nele os verbos que às ervas e às

⁸⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 814-25.

⁸⁶ Id., p. 377.

⁸⁷ Id., p. 648.

⁸⁸ Gênesis 11: 1-9. In: *A Bíblia Viva*.

serpentes se referem (cresceram, andaram), empregados no pretérito perfeito, aparecem como ações definitivas a impedir que o eu-lírico se localize: “e não vi nada”.

Nuvens, ervas e serpentes, marcos do espaço percorrido pelo eu-lírico num tempo que antecedeu a enunciação, caracterizam um espaço aberto, cheio de lonjuras (verso 4) e vazio de qualquer presença humana. A vastidão desse espaço exterior faz eco à imensa solidão do sujeito poético. Por sua imensidão os dois espaços, “– o espaço da intimidade e o espaço do mundo –”, nas palavras de Bachelard⁸⁹, tornam-se “consoantes”. “Quando a grande solidão do homem se aprofunda”, afirma o autor de *A poética do espaço*, “as duas imensidões se tocam, se confundem”. Parece ser isso o que ocorre no poema em questão.

O verso único que compõe a quinta estrofe vem situar de novo o presente do eu-lírico, marcado pelo canto apesar de todas as indefinições: “Pois aqui estou, cantando”. Este canto é, ainda, de acordo com as estrofes finais, tentativa de se localizar, muito embora a expressão “como posso esperar...?”, repetindo-se, informe o quanto é pequena a expectativa de que isso aconteça.

O décimo primeiro verso reforça a idéia de que o espaço em que se encontra é desconhecido pelo sujeito poético (“nem sei onde estou”) e aí mesmo introduz o desalento a que o verso seguinte dará vazão: “como posso esperar que algum ouvido me escute?”.

O tom exclamativo e interrogativo da última estrofe, aberta pela interjeição (“Ah!”), não apenas mantém o clima de desalento da estrofe anterior, mas o intensifica ao associar-se a maior das indefinições: “se eu nem sei quem sou...”.

Ser em curso, incapaz de afirmar sobre si mesmo mais que o fato de ser poeta e de, como tal, cantar, o sujeito poético, tocado já pela inconsistência de seu presente e de seu passado, deixa-se tocar, nos versos finais, de forma heideggeriana, pela angústia do futuro: “como posso esperar que venha alguém gostar de mim?”.

No desalento dessa interrogação transparece mais que a dúvida: o desejo de aceitação e de amor, impossíveis, segundo considera o eu-lírico, a quem sabe tão pouco de si mesmo e sobre o lugar em que se encontra.

⁸⁹ BACHELARD, op. cit., p.207.

Embora o poema se feche com uma interrogação sobre os longes para os quais caminha o sujeito poético, uma coisa fica bem certa: ele canta.

As estrofes em que se afirma o canto destacam-se entre as demais não apenas por serem as únicas, no poema, de apenas um verso, mas, principalmente, pela clara certeza de que se nutrem: o poeta canta. Canta no verso. Se dos espaços anteriormente percorridos não restam traços, o *aqui* que situa o espaço em que o *eu* enuncia, despido de elementos caracterizadores, é, sem dúvida alguma, como diria José Luiz Fiorin, um espaço lingüístico: o próprio texto.

Se se perderam os sinais do caminho e se não há grandes perspectivas de encontros futuros, ainda assim resta ao poeta o seu canto e movido por seu ritmo ele continua, “irmão do vento e da água”.

Não sem razão é o gerúndio a forma em que se emprega o verbo relacionado ao canto. A voz poética permanece cantando através do tempo e seu canto se transforma em permanente procura pelo *outro* (o leitor?) que virá, com afeto, resgatar o *eu* dos espaços interiores e exteriores nos quais ele se perde.

Nesse discurso de incertezas, a reiterada certeza do canto (versos 1 e 10) e a duração que a este imprime o gerúndio, faz pensar, como Bergson, que realmente o tempo não é apenas passagem, muito embora seja ela inegável. O tempo é também o *durar* do ser e das coisas *no* tempo.

O canto que a voz poética entoia “dura” no tempo, num permanente *aqui* e *agora* e, enquanto dura, o ser se realiza (sendo) no tempo, como queria o existencialista Husserl.

A certeza do canto em meio às incertezas dos momentos passados, presentes e futuros, lembra também o pensamento de Salomão sobre haver um tempo certo para cada coisa: “... tempo para chorar, tempo para rir (...) tempo para procurar, tempo para perder...”. Poderíamos afirmar, parodiando o sábio hebreu, que o sujeito lírico parece perceber que se houve um tempo de andanças e procuras, é chegado o tempo de cantar: “Pois aqui estou, cantando”.

No poema “O tempo no jardim” os longos versos indicam a também longa travessia no tempo, capaz de trans-formar o ser que caminha e fazê-lo diferente do que era no início da trajetória:

O TEMPO NO JARDIM

*Nestes jardins – há vinte anos – andaram os nossos muitos passos,
e aqueles que então éramos se contemplaram nestes lagos.*

*Se alguém de nós avistasse o que seríamos com o tempo,
todos nós choraríamos, de mútua pena e susto imenso.*

*E assim nos separamos, suspirando dias futuros,
e nenhum se atrevia a desvelar seus próprios mundos.*

*E agora que separados vivemos o que foi vivido,
com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo.*

(Mar absoluto. In: *Obra poética*, 1972, p. 243)

Jardins e lagos constituem o espaço da cena enunciativa. Esse espaço exterior é marcado, no texto, pelo vocábulo “nestes”, equivalente à fusão da preposição *em* e do pronome demonstrativo *estes*. Uma vez que este pronome designa pessoa ou coisa próxima de quem fala, a presença do vocábulo “nestes” no primeiro verso e a repetição dele no verso seguinte parecem indicar a proximidade do eu-lírico do espaço a que se refere. É preciso observar, porém, que embora seja esse o espaço correspondente ao presente do sujeito poético, é também o mesmo espaço de seu passado mais remoto. Os travessões no primeiro verso destacam o tempo decorrido entre o momento que antecedeu a enunciação, quando o eu-lírico costumava andar pelos jardins e se contemplar em seus lagos, e o momento presente, quando ele volta ao espaço anterior. Devido ao destaque, os vinte anos passados entre um momento e outro pesam como representantes de toda uma vida vivida longe dos jardins e dos lagos, o que teria levado o eu-lírico e seu(s) companheiro(s) do passado a se tornarem diferentes do que eram então. Essa diferença evidencia-se no segundo verso pelo emprego do verbo *ser* no pretérito imperfeito a sugerir que deixaram de ser os mesmos aqueles que “então” se contemplavam nos lagos.

Os outros verbos utilizados nos dois primeiros versos (*andaram*, *contemplaram*), também situam no passado o passeio pelos jardins e lagos, indicando ainda que o sujeito poético não se encontrava só, o que os pronomes “nosso” e “aqueles” vêm confirmar. Apesar da referência aos “nossos muitos passos”, até aí não se sabe, porém, se o eu-lírico se fazia acompanhar de apenas uma ou de mais pessoas. Os “muitos passos” podem perfeitamente se referir, como acreditamos que se refiram, aos muitos passeios realizados nos mesmos jardins e,

não, necessariamente, ao número de pessoas presentes. No entanto, os dois versos seguintes irão sugerir, especialmente pelo uso da expressão “todos nós”, que o eu-lírico se fazia acompanhar de mais de uma pessoa na ocasião dessas visitas aos jardins: “Se alguém de nós avistasse o que seríamos com o tempo,/ *todos nós* choraríamos, de mútua pena e susto imenso”.

O primeiro destes versos reforça a idéia apresentada nos versos anteriores, de que é o tempo – os vinte anos passados – o grande responsável pela alteração do ser: “o que *seríamos com o tempo*”. Ainda neste verso, o uso do pretérito imperfeito do subjuntivo do verbo *avistar* introduz como remota hipótese a possibilidade de se avistar o futuro: “Se algum de nós avistasse...”. O que na realidade se trata de uma impossibilidade, se por um lado é prova da pequenez humana diante do fluir ininterrupto do tempo, por outro, é garantia da plena vivência do presente. Os passeios pelos jardins e os momentos de contemplação nos lagos só puderam ser perfeitamente fruídos porque o eu-lírico e seu(s) companheiro(s) ignoravam as circunstâncias futuras que, se adivinhadas, os fariam chorar “de mútua pena e susto imenso”.

Por ignorarem o que o futuro lhes reservava é que o eu-lírico e o(s) outro(s) a quem se refere se separaram, cheios de expectativas pelo que ainda iriam viver. A grande ânsia pelo que viria aparece na terceira estrofe como responsável pela separação daqueles que se reuniam nos jardins. O verbo suspirar, utilizado no primeiro verso dessa estrofe, dá idéia desse anseio, desse desejo de futuro, próprio da juventude. Empregado no gerúndio indica certa duração das expectativas no tempo, quando ninguém “se atrevia a desvelar seus próprios mundos”, egoisticamente envolvidos com os próprios sonhos e projetos.

Ao iniciar-se com um “E agora”, a última estrofe vem situar o presente, o momento em que o *eu* enuncia: “*E agora* que separados vivemos o que foi vivido,/ com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo”.

Continua presente nestes versos a melancolia que perpassa todos os anteriores, nascida da certeza de que é impossível voltar aos momentos passados. A primeira aparição do verbo viver no verso “E agora que separados vivemos o que foi vivido”, coloca no presente a vivência do que já não é, do que “foi vivido” no passado de lagos, jardins e suspiros pelo que ainda viria. Mas se o eu-lírico afirma viver, no momento mesmo em que enuncia, o que não é mais possível ser vivido, é

pela memória que o vive. A memória, como “teatro do passado”⁹⁰, recupera esse tempo e o faz presente ao reeditar imagens, personagens e ações, a ponto de se tornar possível falar, como Santo Agostinho⁹¹, em “presente do passado”.

Entretanto, essa vivência, pela memória, do que já não é, é bastante dolorida por envolver a perda do que se foi e a comparação com aquilo que com o tempo se chegou a ser. Por essa razão, o choro evitado no passado pelo desconhecimento do que o futuro traria não tem mais como ser represado: “com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo”.

Embora separado do(s) companheiro(s) do passado, o eu-lírico atribui a ele(s), nesse último verso, o mesmo “doce amor” que ele próprio sente pela memória de quem foram. Ao chamar de “antigo” o tempo dessas lembranças, uma vez mais o situa distante de si, muito embora contraditoriamente o traga dentro de si.

Já dissemos que a expressão “todos nós”, utilizada no quarto verso, sugere que eram mais de um os companheiros do eu-lírico no passado. Parece claro, de fato, que essas memórias não envolvem um sentimento amoroso por alguém em especial, mas um “doce amor” pelas pessoas que eram eles, tanto o eu-lírico quanto seus amigos, nesse “tempo no jardim”. Talvez seja possível considerar, ainda, uma vez que o poema trata da problemática universal da passagem do tempo, que a expressão “todos nós” ultrapassa os relacionamentos pessoais do eu-lírico a fim de fixar um drama humano. Nesse sentido, o leitor estaria incluído nesse “todos nós” e, com ele, toda a humanidade.

Intocados, ainda, pelos vinte anos que iriam passar, modificando-os, o eu-lírico e aqueles que o rodeavam pareciam viver totalmente alheios aos efeitos nocivos dessa passagem, razão porque se assustariam e chorariam caso fosse possível, ainda no “tempo antigo”, avistarem-se no futuro.

No instante da enunciação, no “agora” do poema, a imagem do jardim surge como a visão de um paraíso perdido. Muito embora o eu-lírico volte ao lugar dos passeios de outrora, ele não é o mesmo de antes, aquele que podia se contemplar nos lagos. Ele se transformou com o fluxo das horas, muito embora o espaço tenha durado no tempo e chegado inalterado ao presente.

⁹⁰ BACHELARD, op. cit., p. 141.

⁹¹ SANTO AGOSTINHO, op. cit., p. 273.

Diante dos jardins, no presente do texto, o eu-lírico parece experimentar a mesma sensação de inadequação que teria levado Álvaro de Campos⁹² a poetizar a inutilidade dos retornos: “Nunca voltarei porque nunca se volta”, afirma o heterônimo do poeta português; “O lugar a que se volta é sempre outro,/ A gare a que se volta é outra./ Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia”. Trazendo em si a impossibilidade de andar pelos jardins e se contemplar nos lagos, o eu-lírico encontra-se simultaneamente próximo e distante desse espaço que pode representar, como no Gênesis, o Paraíso terrestre⁹³. Próximo, por ter voltado a ele depois de vinte anos, mas distante, por ter se transformado em alguém diferente do ser ideal para habitar o jardim e, ainda, por estar separado do(s) companheiro(s) do passado.

Quanto aos lagos⁹⁴, é interessante considerar que em algumas mitologias aparecem como divindades ou moradas dos deuses. Contemplar-se nos lagos seria, assim, aproximar-se do divino, ou abrir-se, sem receio, devido à própria pureza e virtude, à perscrutação dos deuses.

O ato de contemplar-se remete, ainda, ao mito de Narciso⁹⁵, uma vez que é a água dos lagos, como no mito, que se converte em espelho e possibilita a contemplação. Neste sentido haveria implícita, no poema, uma valorização da beleza da juventude, bem como um repúdio às transformações físicas provocadas pela passagem do tempo, motivo pelo qual apenas no passado fosse possível a contemplação⁹⁶.

Mas se com essa passagem perdeu-se a chave do paraíso e a possibilidade de contemplação, resta ao eu-lírico a melancolia e o “doce amor” entrecortado de lágrimas pelo que foi vivido. A esse discreto choro da voz poética, o som aliterante obtido pelo emprego dos mesmos tempos verbais (pret. imperf.: *andaram*, *contemplaram*; fut. do pret.: *seríamos*, *choraríamos*), assim como as rimas toantes emparelhadas nos finais dos versos, imprimem também discreta sonoridade.

⁹² PESSOA, 1986, p. 418.

⁹³ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p.512.

⁹⁴ Id., p. 533.

⁹⁵ BRUNEL, 2000, p. 747-50.

⁹⁶ Cf. a dissertação de mestrado de José Carlos Zambolli a respeito das relações entre a obra de Cecília Meireles e o mito de Narciso.

A compreensão que o ser manifesta da passagem do tempo e, mais exatamente, sobre a *própria* passagem *no* tempo, se torna ainda mais nítida no poema “Transição”, em que, desde o título, se estabelece o clima de mudança que o caracteriza. Nele, diferentemente do que acontece nos poemas acima enfocados, nos quais apenas as lágrimas e o tom melancólico poderiam sugerir a voz de uma mulher⁹⁷, é possível identificar o eu-lírico como feminino através da combinação da preposição com o pronome demonstrativo (“na”) e do uso dos adjetivos “mesma”, “exata”, “continuada”:

TRANSIÇÃO

*O amanhecer e o anoitecer
parece deixarem-me intacta.
Mas os meus olhos estão vendo
o que há de mim, de mesma e exata.*

*Uma tristeza e uma alegria
o meu pensamento entrelaça:
na que estou sendo a cada instante,
outra imagem se despedaça.*

*Este mistério me pertence:
que ninguém de fora repara
nos turvos rostos sucedidos
no tanque da memória clara.*

*Ninguém distingue a leve sombra
que o autêntico desenho mata.
E para os outros vou ficando
a mesma, continuada e exata.*

*(Chorai, olhos de mil figuras,
pelas mil figuras passadas,
e pelas mil que vão chegando
noite e dia... – não consentidas,
mas recebidas e esperadas!)*

(Mar absoluto. In: *Obra poética*, 1972, p. 254)

Ao reunir em apenas oito sílabas métricas “O amanhecer e o anoitecer”, o primeiro verso fala da rapidez com que transitam as coisas. A seqüência deste verso, iniciando-se com um verbo de opinião (“parece”), sugere que a sucessão de dia e noite, por ser tão rápida, provoca no ser alterações não facilmente perceptíveis: “*parece deixarem-me intacta*”. Os olhos do *eu*, no entanto, estão atentos às sutilezas das alterações provocadas pela transição e, também por isso,

⁹⁷ PUZZO, op.cit., p. 116.

são capazes de perceber aquilo que não se altera com a passagem, constituindo, conseqüentemente, uma característica do ser: “o que há de mim, de mesma e exata”.

O contraste entre os sentimentos expressos na segunda estrofe (“Uma tristeza e uma alegria”) se explica pela consciência que a voz poética demonstra ter da natureza dialética do tempo que, opondo-se entre o *passar* e o *durar*, garante que a cada instante sempre exista algo que muda, que se altera, que se torna outra coisa e, ao mesmo tempo, algo que dura em meio a essa passagem.

Ao comentar a faceta “duração” do tempo, Almir de Andrade⁹⁸ afirma que o que dura é o fato de o ser continuar sendo através da possível contradição dos seus momentos, muito embora uma parte de si se transforme a cada instante, deixando de ser o que foi e se preparando para vir a ser o que será.

Atos, emoções e pensamentos, assim como alterações físicas, constituem o que muda, o que *passa* no ser. Essas mudanças, entretanto, se passam todas *no mesmo ser* que segue sendo sempre o mesmo, apesar das variações de si mesmo com as quais vai aprendendo a conviver. “E isso constitui o que não muda e o que não passa, o que é invariante em meio a todas as variações de mim mesmo”, explica o autor de *As duas faces do tempo*⁹⁹.

Nem pensador, nem poeta, no entanto, consideram tarefa simples a de entender como se conciliam a unidade e identidade do ser com a heterogeneidade e contrariedade dos seus instantes. “Quem sou eu, que, existindo, me sinto passar e durar, tenho presente, passado e futuro, vivo na esperança, na saudade, na plenitude e no vazio de cada hora que corre, de cada instante fugitivo que desponta, e cresce, e se aniquila?”, indaga Almir de Andrade¹⁰⁰, para logo adiante concluir que o fato de sentir que o seu ser se conserva essencialmente o mesmo através das alterações provocadas pelo tempo que foge é possível apenas pela certeza da *duração* de si mesmo no tempo, num tempo próprio, que lhe pertence para que nele ele seja quem é, até que a morte ponha fim ao seu presente. Por outro lado, a certeza de que se transforma a cada instante, conforme o tempo passa, é o que o prepara para se desprender de partes de si mesmo que deixam de ser o que foram e se transformam naquilo que virão a ser.

⁹⁸ ANDRADE, op. cit., p. 157.

⁹⁹ Id., p. 155.

¹⁰⁰ Id., p. 156.

Essa mesma problemática Cecília transforma em poesia. Muito embora a rapidez com que se alternam dia e noite causem ao eu-lírico mudanças quase imperceptíveis, conhecedora de quem é através do tempo (“mesma e exata”), a mulher que nesses versos fala divide-se entre tristeza e alegria diante do *passar* (“outra imagem se *despedaça*”) e do *durar* (“na que *estou sendo* a cada instante”) do tempo.

É em sua mais profunda interioridade, portanto, que o eu-lírico percebe essa divisão. Trata-se de um “mistério” pessoal o acesso aos “turvos rostos” (verso 11) que se sucedem, os quais, embora recuperados pela memória, não são percebidos por “ninguém de fora”.

Sendo turvos os rostos, por não durarem tempo suficiente para serem nitidamente percebidos, contrastam com a clara memória que os resgata e que faz parte daquilo que o ser conserva invariavelmente consigo.

Metaforizada como um “tanque”, a memória aparece como um espelho de água límpida (“memória clara”) onde o *eu* vai avistar-se e onde encontra, como círculos concêntricos que se formam quando se atira uma pedra na água, os sucessivos e indefinidos contornos dos rostos que já não possui.

O anafórico “Ninguém” que introduz a quarta estrofe reitera a idéia de que viver a essência dialética do tempo é um drama pessoal, cuja verdadeira extensão só o próprio ser pode avaliar inteiramente: “*Ninguém* distingue a leve sombra/ que o autêntico desenho mata./ E para os outros vou ficando/ a mesma, continuada e exata”.

Sutilíssima, a transição do amanhecer ao anoitecer é “leve sombra” que “ninguém distingue”, mas que “mata”, transformando-o, o autêntico desenho, a imagem que tem de si mesma a mulher que fala nos versos, razão para que apenas para “os outros” ela permaneça a mesma, “continuada e exata”.

Expressando a mesma continuidade e exatidão que se enuncia, as rimas ocorrem sempre entre o segundo e o último versos de cada uma das cinco estrofes, insistindo todas elas na repetição do som aberto e átono do fonema /a/: *intacta*, *exata*; *entrelaça*, *despedaça*; *repara*, *clara*; *mata*, *exata*; *passadas*, *esperadas*. Como expressão, no entanto, da mudança que a cada instante “despedaça” a imagem do ser, a última estrofe tem cinco versos, enquanto todas as anteriores são quartetos. Além disso, diferentemente das primeiras estrofes, a quintilha se

apresenta entre parênteses a fim de separar da reflexão tecida sobre o passar e o durar do tempo o apelo do eu-lírico dirigido aos próprios olhos: “Chorai, olhos de mil figuras,/ pelas mil figuras passadas,/ e pelas mil que vão chegando”. A repetição do número mil que aí acontece parece sugerir a infinidade das mutações já sofridas pelo *eu* e, ao mesmo tempo, indicar que elas continuarão a acontecer.

No penúltimo verso, a aparição dos vocábulos “noite” e “dia” vem fechar toda a reflexão tecida ao longo do poema que se abre com a alusão feita à passagem do tempo entre o amanhecer e o anoitecer. Entre o amanhecer e o anoitecer, portanto, entre noite e dia, vão se sucedendo os rostos, vão fugindo mil figuras, vão chegando outras mil.

É possível que a necessidade de lágrimas frente à fatalidade das sucessivas mudanças (“Chorai, olhos...”) nasça do pressentimento do eu-lírico de que estas o encaminham para o nada da morte, uma vez que se tornar diferente do que era é, em certo sentido, ser outro, ou não-ser.

Certo, portanto, da passagem, mas consciente também de que continuará sendo, ou durando, enquanto novos rostos vierem suceder rostos antigos, o eu-lírico prepara-se para receber essas mil novas imagens de si mesmo, muito embora os versos finais deixem claro que essas imagens vêm por si mesmas, independentemente da vontade do *eu* a quem cabe apenas aceitá-las e esperar por elas.

As reflexões que constituem o poema são tecidas num tempo presente, coincidindo o tempo do que se enuncia com o momento em que se enuncia. Apenas a estrofe final refere-se vagamente a um tempo anterior, constituído de “figuras passadas”, e a um futuro bastante próximo, quase colado ao momento da enunciação, que se apresenta cheio de mil novas figuras que já “vão chegando”.

Não há registros lingüísticos do espaço, nem descrições do espaço tópico, exterior. Apenas a interioridade do eu-lírico – seu espaço interior – se revela. Além disso, ao desdobrar-se em reflexões sobre o tempo o poema converte-se, todo ele, no espaço em que o eu-lírico se percebe em trânsito: passando e, simultaneamente, permanecendo no tempo.

Enquanto transita, no entanto, o ser se permite sonhos de felicidade e amor. Mas se a própria vida é tão breve e passageira, será possível garantir a vivência do

bem que se espera? A resposta a esta questão é o que iremos perseguir na análise dos poemas que a seguir serão abordados.

2.2.2. INSUFICIÊNCIA DE TEMPO E DE AMOR

A presença do pronome “tu” a marcar um diálogo empreendido entre o sujeito lírico e um interlocutor não claramente identificado é recorrente em grande parte dos poemas das obras selecionadas. Esse ser distante parece configurar um amante ausente que, pela distância ou indiferença, desencadeia o sofrimento do eu-lírico ao impedir que suas expectativas amorosas se consumam. Apesar disso, o eu-lírico valoriza traços desse amado, especialmente a voz e o sorriso, apresentando-o como um ser desejável, mas inacessível como um deus.

Em Cecília, os poemas de amor – ou, mais precisamente, de desencontro amoroso – ao dizerem, em tom de desencanto, da impossibilidade de realização amorosa, falam também do tempo que, ligeiro, apenas promove desencontros e solidão.

A grande consciência que a autora tem da fugacidade de tudo, bem como a tristeza e a melancolia que apresenta como resultantes da frustração amorosa, só poderiam gerar o conceito de felicidade como algo efêmero, tal como aparece no seu “Epigrama nº 2”:

EPIGRAMA Nº 2

*És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.*

*Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo, persiste.*

(Viagem. In: *Obra poética*, 1972, p. 85)

Neste poema a voz poética escolhe como interlocutora a Felicidade, motivo pelo qual utiliza a inicial maiúscula para a ela se referir, personificando-a e conferindo-lhe o *status* de ouvinte de suas reflexões.

Identificada como contraditória nos dois primeiros versos, por ser simultaneamente “precária” e “veloz” e, conseqüentemente, custar a vir e não se demorar, a Felicidade é apresentada como algo difícil de se encontrar. Se considerássemos apenas a sua faceta de precariedade (“Custas a vir”), talvez

disséssemos: “difícil de se obter”. Mas a seqüência do segundo verso, relativa à face veloz da Felicidade, desmonta qualquer expectativa de obtenção daquela que, impermanente, quando vem, não se demora.

Tanto a precariedade quanto a velocidade atribuídas à Felicidade nesses dois primeiros versos já a relacionam ao tempo, uma vez que *nele* é que ela se arrasta, precária, custando a vir, assim como é *nele* que ela, veloz, caminha, sem demoras. Os versos seguintes, porém, ampliam essa relação ao apresentar a Felicidade como a razão de ser do próprio tempo: “Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,/ e, para te medir, se inventaram as horas”.

Justamente por sua natureza “precária e veloz” é que a felicidade acaba por ensinar aos homens sobre o tempo, uma vez que, por ser tão breve e tão custosa, sem deixar de ser o que é, Felicidade, é que desperta nos homens a necessidade de medi-la e, apenas por isso, teriam eles inventado as horas.

O termo “coisa”, utilizado no primeiro verso da segunda estrofe para se referir à Felicidade indica o quanto é difícil à voz poética compreender-lhe a natureza, razão pela qual aí também se emprega o adjetivo “estranha”. Tal dificuldade parece residir no fato de a Felicidade ser o que é e, ainda assim, ser “dolorosa”, já que torna triste todas as horas que vêm após si se comparadas àquelas em que ela se deu.

Uma vez que a Felicidade *dura* no tempo, ainda que brevemente, para em seguida *passar*, sua natureza parece semelhante à do tempo em suas duas faces. Mas o tempo continua passando e durando, interminavelmente, e, quanto à Felicidade, nada garante que se repita após ter passado, razão pela qual os versos finais falam, tristemente, de um tempo “despovoado e profundo” que “para sempre” persiste, muito embora, ironicamente, a grande razão de ser do próprio tempo já tenha velozmente fugido.

Apresentada na forma breve do epigrama, essa profunda reflexão sobre a Felicidade e sobre o sentido do tempo ocupa apenas dois quartetos, em que as rimas – não muito marcadas, por acontecerem apenas entre o segundo e último versos de cada estrofe – surgem como ecos da melancólica tristeza que perpassa os versos.

A voz poética que expressa essa tristeza, no entanto, em nenhum momento chega a falar de si mesma como uma pessoa individualizada, que diz “eu” para falar

de si, situando-se, assim, num determinado espaço-tempo. Ao contrário, sem apresentar-se explicitamente, a voz fala em nome dos homens que, sofridos pela perda da Felicidade, acabam aprendendo sobre a existência do tempo.

Aparentemente não há, também, no poema, nada que relacione essa fugaz Felicidade ao amor ou à realização amorosa. Parece mesmo que os versos se tecem em torno apenas da idéia da Felicidade e do quanto ela significa para os homens. Entretanto, o adjetivo “despovoado”, que aparece no verso final a fim de caracterizar o tempo que resta *após* a passagem da Felicidade, sugere que esta se dá num momento em que se está junto de outra pessoa, quando se pode desfrutar da companhia de alguém. A impossibilidade de se realizar no amor estaria, portanto, estreitamente ligada à questão do tempo que, veloz, impossibilita que se prolonguem os instantes em que se é feliz.

Ao centrar-se no *tu* a quem se dirige (a Felicidade) a voz poética não se preocupa em situar o espaço em que se encontra, muito embora essa mesma inespacialidade deixe a impressão de que se trata de um espaço amplo, aberto e nu (a própria vida?) aquele em que, veloz, viaja a Felicidade.

Quanto ao tempo, é possível perceber que são feitas referências ao que a Felicidade já fez, num passado remoto, anterior ao instante da enunciação (versos 3 e 6) e ao que por causa dela, também no passado, os homens realizaram: “e para te medir, se *inventaram* as horas”.

Na segunda estrofe, embora nenhum verbo seja empregado no futuro, a voz poética refere-se a um tempo que vai além do momento em que se enuncia, já que se refere a um “para sempre” que abarca toda a vida, o que inclui, portanto, o momento em que o ser descobre que “as horas todas passam”.

Nos versos um e cinco, nos quais se caracteriza a Felicidade, o tempo verbal empregado é o presente, que equivale ao instante da enunciação. É curioso, no entanto, que embora a voz poética e a Felicidade se encontrem no mesmo presente, apenas desalento e, não, felicidade se desprende dessa voz. A voz parece pertencer a alguém que experimentou, sim, a felicidade e que, por isso mesmo, por conhecê-la, sabe o quanto pode e o quanto não deve dela esperar.

No poema “Aceitação”, a expressão “É mais fácil... do que...”, que aparece na

primeira estrofe e se repete na estância seguinte, vem justamente enfatizar o quanto pode ser difícil alcançar o *outro* e, com ele, a felicidade:

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.*

(Viagem. In: *Obra poética*, 1972, p. 90)

Apesar da inconsistência das nuvens e do quanto distam da terra as estrelas, nuvens e estrelas parecem ao eu-lírico mais acessíveis que o *tu* a quem se dirige e que lhe foge. “Pousar o ouvido nas nuvens” a fim de perceber algum possível burburinho provocado pelas estrelas a se moverem parece-lhe, portanto, “mais fácil” do que “prendê-lo à terra” com o intuito de “alcançar” o rumor dos passos de quem espera chegar ou de quem persegue, mas que está sempre mais adiante. Semelhantemente, parece ao eu-lírico bem mais simples “debruçar os olhos” no mais profundo do oceano e assistir ali ao “nascimento mudo das formas”, que esperar que se realize o desejo de que o *outro* venha a corresponder às suas expectativas.

Pede bem pouco o eu-lírico: um rumor de passos ou um simples gesto. O *outro* parece-lhe tão distante e difícil que apenas um gesto seu equivaleria, aos seus olhos, a um sinal de esperança. Mas como esse gesto não acontece, parece mais simples entregar-se à natureza, apresentada em forma de oceano, estrelas e nuvens, que alcançar o fugidio amado que nunca se entrega e a quem parece impossível entregar-se. Neste sentido, é interessante observar que os verbos *pousar*, *sentir* e *debruçar*, que teriam um sentido erótico se relacionados a um corpo amado, ligam-se, no poema, à ações relacionadas às nuvens, às estrelas e ao oceano.

Numa obra em que os “apelos corporais ficam em segundo plano”¹⁰¹, não é de surpreender que o eu-lírico descarte o desejo de alcançar o *outro*; desejo que é, em suma, a essência mesma do erotismo¹⁰².

Se nas duas primeiras estrofes o *eu* reitera, com desalento, a impossibilidade do encontro ao considerar mais fácil executar complicadas ações do que obter do amado um simples gesto, na estrofe final demonstra que não se dispõe a executar nenhuma delas. Fica claro que nuvens, estrelas e oceano, elementos da natureza que compõem o cenário em que se encontra o eu-lírico, são por ele evocados apenas para dar a dimensão do quanto dista de si o amado. Assim as nuvens¹⁰³, cuja simbologia, conforme consideramos anteriormente, se liga à idéia da “metamorfose viva”, no contexto do poema passam a simbolizar a natureza inconstante do fugidio *tu* que interessa ao eu-lírico. Também as estrelas¹⁰⁴, sempre lembradas por sua qualidade de “luminar” apesar de toda a extensão de obscuridade que traspassam, ajudam a compor a imagem do *tu* como atraente e desejável, muito embora distante. Quanto ao oceano¹⁰⁵, seu simbolismo relacionado ao da água como origem da vida, aparece nítido no poema (versos 4 e 5) e, relacionado ao *tu*, apresenta-o como capaz também de gerar vida ou, pelo menos, de atribuir significado a ela (“criando com *teu* simples gesto o sinal de uma eterna esperança”), muito embora a sua ausência seja entendida como a negação dessa vida e esperança.

É, portanto, diante da ausência do amado e de uma natureza que só faz lembrar a impossibilidade de obtê-lo, que o eu-lírico opta por desistir de todas as buscas: “Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,/ nem *tu*”.

Ao colocar o *tu* em último lugar entre as coisas que não mais lhe interessam, num verso especial e contundente por se formar de apenas duas palavras, uma das quais negativa e seqüência anafórica do verso anterior (“*nem tu*”), o eu-lírico exclui, sim, o *outro* do centro de seus interesses, mas, ainda assim, o valoriza. Deixar de se interessar pelo *tu* parece, portanto, menos uma opção do eu-lírico, como acima sugerimos, do que uma “aceitação” do inevitável, o que o título do poema já indica.

¹⁰¹ PUZZO, op. cit., p. 66.

¹⁰² BATAILLE, 1987, p. 12-23.

¹⁰³ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 648.

¹⁰⁴ Id., p. 404.

Os versos finais mostram que para que seja aceita a impossibilidade de relacionamento com o distante *tu*, o eu-lírico encontra, para substituí-lo, o canto: “Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:/ não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar”.

O *tu*, as estrelas e as “formas do mar” deixam de interessar ao eu-lírico quando este descobre que a arte pode lhe conferir a sensação de completude que os seus desencontros com o *outro* o impediram de alcançar.

Ao deixar de focalizar a impossibilidade de realização amorosa, a voz poética revela a descoberta de um novo meio de realizar-se: a tessitura poética que, orgulhosamente, como se constata pelo uso do pronome possessivo, é apresentada como “a *minha* canção”.

Outro motivo de orgulho é não precisar invejar as cigarras que se consomem no canto, uma vez que ao sublimar, através do canto, o amor não vivido, o eu-lírico passa a preencher com ele a vida e, por se sentir pleno, pode anunciar com voz serena a própria morte.

Desse orgulho dá testemunho a sonoridade da palavra que fecha o poema, em que a oralidade do fonema vocálico /a/ se associa à consoante /r/, também oral e vibrante: “cantar”.

Nas estrofes, porém, em que o eu-poético se refere à desesperança provocada pela indiferença do *tu*, predomina o som alveolar da fricativa /s/ (nuvens, estrelas, passo, gesto), o que torna bastante melódico – uma verdadeira canção – o relato das mágoas do *eu*.

Embora tenhamos nos referido às nuvens, às estrelas e ao oceano como constituintes do espaço tópico em que o sujeito lírico se encontra, faltou considerar que esses pontos de referência são utilizados de forma bastante vaga, sem nenhum demonstrativo que, os precedendo, os identifique. Não indicam, portanto, necessariamente, que o eu-lírico se encontra num espaço marcado pelo mar, estrelas e nuvens, mas, muito possivelmente, indicam apenas que este se considera mais próximo desses elementos que do inacessível amado.

Se não há registros lingüísticos do espaço e se essa ausência de demonstrativos e advérbios de lugar torna impossível qualquer tentativa de localização, saber que mar, estrelas e nuvens estão *mais próximos* do eu-lírico do

¹⁰⁵ Id., p. 650.

que o amado equivale a considerar nuvens, estrelas e mar como o *aqui* que circunda o sujeito lírico, assim como a distância em que o *outro* se encontra pode ser considerada *ali*, *acolá* ou *além*, ou seja, espaço do *não-aqui*.

Quanto às marcas lingüísticas do tempo, percebe-se que nas duas primeiras estrofes predomina o uso do infinitivo sobre as demais formas nominais e modos verbais, o que impessoaliza o que vai sendo dito, muito embora o pronome pessoal (“me”) que aparece no início da terceira estrofe identifique as reflexões anteriores como pertencentes a um *eu*.

Ao contrário das estrofes iniciais em que o infinitivo cria uma espécie de eterno presente, na estrofe final há, nítida, a correlação de três tempos, um *agora*, um *antes* e um *depois*: o *presente*, momento em que coincidem o ato de enunciar e o desinteresse pelo *tu*, pelo mar e pelas estrelas (“Não me interessam mais...”); o *passado*, aparentemente bem próximo do momento da enunciação, mas, ainda assim, anterior a ele (“Desenrolei”) e o *futuro*, tempo ainda não chegado no instante do ato enunciativo, mas antevisto e cantado pelo eu-lírico: “vou morrer de cantar”.

Distante também é o *tu* que aparece nas “Canções do mundo acabado”, abaixo transcritas. Diferentemente, no entanto, daquele encontrado em “Aceitação”, por si só difícil e indiferente, este conta com o tempo para fazê-lo ainda mais inalcançável¹⁰⁶:

CANÇÕES DO MUNDO ACABADO

1

*Meus olhos andam sem sono,
somente por te avistarem
de uma tão grande distância.*

*De altos mastros ainda rondo
tua lembrança nos ares.
O resto é sem importância.*

*Certamente, não há nada
de ti, sobre este horizonte,
desde que ficaste ausente.*

*Mas é isso o que me mata:
sentir que estás não sei onde,
mas sempre na minha frente.*

¹⁰⁶ Especialmente o *tu* que aparece na “Canção” n° 2.

2

*Não acredites em tudo
que disser a minha boca
sempre que te fale ou cante.*

*Quando não parece, é muito,
quando é muito, é muito pouco,
E depois nunca é bastante...*

*Foste o mundo sem ternura
em cujas praias morreram
meus desejos de ser tua.*

*A água salgada me escuta
e mistura nas areias
meu pranto e o pranto da lua.*

*Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar.*

*A mim não fizeste rir
e nunca viste chorar.*

*(Porque o tempo sempre foi
longo para me esqueceres
e curto para te amar.)*

(Vaga música. In: *Obra poética*, 1972, p. 154-155)

Embora os dois poemas constituam universos perfeitamente compreensíveis, independentemente um do outro, o fato de a autora tê-los reunido sob o mesmo título estabelece entre eles uma relação que não é possível ignorar. De fato, são ambos escritos na forma tradicional e ritmada da redondilhas (o que os aproxima da melodia sugerida pelo título) e em ambos as rimas acontecem sempre entre os versos finais de cada dupla de estrofes¹⁰⁷. Além disso, os dois poemas usam o cenário marinho para metaforizar distância e desencontro, muito embora a referência ao mar seja explícita no segundo poema e apenas sugerida no primeiro deles, por metonímia, na menção aos “altos mastros”.

No primeiro poema, chama a atenção o amplo espaço aberto que separa do eu-lírico o ausente *tu* e, justamente, a extrema solidão em que esse *eu* se encontra. O que Bachelard¹⁰⁸ diz sobre a imensidão de certos espaços (e que acima já mencionamos a respeito de outro poema) parece ter sido dito sobre o poema em

¹⁰⁷ Na “Canção” nº 2, com número ímpar de estrofes, têm a mesma rima em *ar* os versos finais das três últimas estâncias: *mar*, *chorar*, *amar*.

questão: quando se aprofunda a solidão do homem, este acaba por confundir os espaços da sua interioridade e o espaço do mundo e, assim, uma vastidão ecoa a outra.

Nesses versos de Cecília é de uma “grande distância” que o eu-lírico espreita o amado ausente. Essa distância, assim adjetivada, ainda se amplia pelo uso do advérbio que a precede (“tão”) e vai, pouco a pouco, verso a verso, dando a dimensão da solidão do eu-lírico.

Embora a primeira estrofe informe a insônia dos olhos em virtude de “avistarem” o *tu* através da distância, fica claro, na estância seguinte, que é a “lembança” do *tu* que o eu-lírico espreita e, não, propriamente, ele mesmo.

A imagem dos “altos mastros” ajuda a compor a extensão da distância que separa o *eu* e o *outro* ao sugerir a altura (“nos ares”) em que o eu-lírico se põe a rondar a lembrança do ausente e, até, a extensão de um mar em que o *eu*, como um velho e experiente marujo, do alto de uma vigia, entre mastros, velas e cordames, espreitasse todo o horizonte à sua frente.

Nítido está, nestes versos, que o interesse do eu-lírico está centrado nessa lembrança, pois todo o “resto”, que não a inclui, é por ele considerado como “sem importância”. Ironicamente, no entanto, são essas desimportâncias que lhe restam, pois na terceira estrofe ele constata que nada há do *outro* a sua frente: “não há nada/ de ti, sobre este horizonte”.

O advérbio (“Certamente”) que abre a terceira estrofe reforça a constatação dessa ausência ao mesmo tempo em que dá a medida da procura do eu-lírico pelo *tu*: a certeza de que “não há nada” só é possível pela vigilante perscrutação do horizonte por ele empreendida e é essa certeza que confirma o fato de o *outro* realmente não estar visível aos olhos do eu-lírico, mas apenas em sua lembrança.

Sendo o *tu* uma lembrança, a “tão grande distância” através da qual o eu-lírico o recupera não é, necessariamente, uma distância espacial, embora possa ser assim entendida pela presença dos “altos mastros”, mas muito possivelmente, também, uma “grande distância” de tempo. No primeiro verso da segunda estrofe o advérbio “ainda”, com seu sentido inequivocamente temporal, também indica isso, bem como o verso final da terceira estrofe (“*desde que ficaste ausente*”) que sugere um tempo, anterior ao ato enunciativo, em que o eu-lírico e o *tu* estiveram juntos.

¹⁰⁸ BACHELARD, op. cit., p. 207.

Fica evidente, então, que o amado *tu* pertence ao passado do sujeito poético, enquanto ao seu presente pertencem os “altos mastros”, a incansável ronda e todo o resto sem importância.

Na última estrofe, ao admitir que não sabe precisamente onde se encontra o *tu* no momento em que enuncia, muito embora o sinta, o eu-lírico revela apenas uma certeza: a de que esse se encontra sempre *à sua frente*: “Mas é isso o que me mata:/ sentir que estás não sei onde,/ mas sempre na minha frente”.

À luz destes versos, a “grande distância” pode significar, sim, o espaço físico que no presente separa o *eu* e o *tu*, mas pode ainda ser lida como o tempo futuro, posterior ao instante da enunciação, que se abre diante do eu-lírico e no qual ele espera poder vislumbrar seu amado, muito embora esteja certo de que o desencontro entre ambos tem um caráter definitivo: “mas *sempre* na minha frente”.

O tom melancólico que percorre todo o poema se explica, sem dúvida, pela “tão grande” solidão em que se encontra o eu-lírico. Mas os devastadores efeitos dessa solidão é o primeiro verso desta última estrofe que indica: “é isso o que *me mata*”. A permanente solidão e a contínua negação do seu desejo sugere ao eu-lírico a impossibilidade de atingir a plenitude, por ele conhecida ou entrevista antes que o *outro* se fizesse ausente. A idéia da morte como negação de tudo ao que se aspira ocorre-lhe, então, como a do devir possível, o único que lhe cabe. A convicção da perpetuidade de seu desencontro com o amado e a desimportância de tudo o que não incluía a lembrança de um tempo em que estiveram juntos – tempo que *dura* dentro de si – equivalem, ao sujeito poético, à chegada, já, da morte e ao fim de todo um mundo anteriormente conhecido e “acabado”.

Resta a infindável procura do eu-lírico pelo amado, do alto dos mastros, e o ar impregnado pela sua lembrança.

Segundo as cosmogonias tradicionais, o ar¹⁰⁹ é um dos quatro elementos primordiais, como a terra, a água e o fogo. É, como o fogo, um elemento ativo, masculino. “Meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias”, o ar caracteriza, no poema, o espaço do inalcançável *tu*, sempre à frente do eu-lírico: “ainda rondo/ *tua* lembrança *nos ares*”.

Quanto ao espaço do *eu*, o poema indica nitidamente os “altos mastros” e, por indução, a embarcação na qual o eu-lírico viaja e de onde espreita o horizonte.

¹⁰⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p.68.

“Imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” – e o eu-lírico escolhe, nitidamente, a direção do *outro* – a nave¹¹⁰ pode também simbolizar um receptáculo, ou útero; de qualquer forma, uma “matriz feminina”, portadora de vida.

A melancólica voz que se dispõe ao canto ao ver “acabado” o mundo dos seus sonhos seria, à luz dessa simbologia, a voz de uma mulher apaixonada e só: tema tradicional da lírica portuguesa, desde a Idade Média, que Cecília, herdeira dessa lírica, reedita em pleno Modernismo brasileiro.

Também a “Canção” nº 2 remete às cantigas de amigo medievais, nas quais uma mulher sofre pela ausência de seu amado, muitas vezes, como é aqui o caso, diante do mar. Ao contrário da “Canção” acima, no entanto, em que não se explicita o sexo do eu-lírico, na “Canção” nº 2, através de um pronome (“tua”) o *eu* se revela claramente feminino e detentor de desejos.

As duas primeiras estrofes desta segunda “Canção” constituem uma espécie de advertência ao *tu*. Provocado pelo uso do imperativo no primeiro verso (“Não acredites”), o tom de advertência não se prende ao momento da enunciação. Os outros verbos empregados na estrofe (*disser, fale, cante*), assim como o advérbio “sempre”, cujo sentido não se prende a um tempo apenas, instalam nos versos a possibilidade de a canção falhar permanentemente ao tentar falar ao amado. Assim, ao longo dos versos, a advertência inicial continua a valer como lembrete ao *tu* de que o que vai sendo dito é sempre menos do que se quer dizer, ou bem mais do que possa aparentar: “Não acredites em tudo/ que disser a minha boca/ sempre que te fale ou cante.// Quando não parece, é muito,/ quando é muito, é muito pouco,/ E depois nunca é bastante...”.

A insuficiência atribuída à canção como porta-voz dos sentimentos do eu-lírico nasce, sem dúvida, do conhecimento que este tem da extensão desses sentimentos diante dos quais, de acordo com a segunda estrofe, tudo o que for dito nunca será bastante.

Apesar disso o eu-lírico parece ainda acreditar que vale a pena cantar em versos o seu triste amor, pois se dispõe, a partir da terceira estância, a lembrá-lo: “Foste o mundo sem ternura/ em cujas praias morreram/ meus desejos de ser tua”. Os verbos desta estrofe, no passado, indicam que toda ela se volta para um tempo anterior ao ato enunciativo (*Foste, morreram*). Desse tempo chega a imagem do *tu*

¹¹⁰ Id., p. 632.

como um “mundo” inóspito ao eu-lírico, já que “sem ternura”, o que teria provocado a morte dos desejos do *eu*: “em cujas praias *morreram/ meus desejos de ser tua*”.

É significativo que os desejos da mulher que fala nos versos tenham morrido “nas praias” desse “mundo”. Tivessem morrido em pleno mar e poderíamos, talvez, daí tirar uma idéia de saciedade, em virtude de ser o mar¹¹¹ símbolo da vida e do coração humano enquanto lugar das paixões. A idéia possível, no entanto, é a de frustração amorosa, pois os desejos morrem “nas praias”, antes de se realizarem na plenitude do mar.

O “mundo acabado” a que se refere o título seria, então, metáfora desse amor entrevisto mas não realizado. No entanto, embora indubitavelmente “acabado” em razão da ausência de reciprocidade e ternura e do tempo decorrido entre o momento passado, que se recorda, e o melancólico presente, dedicado ao canto, o frustrado amor continua a fazer sofrer o eu-lírico.

“A água salgada me escuta”, informa no início da quarta estrofe a voz poética, situando, com este verso, o seu presente e, simultaneamente, o espaço em que se encontra. Frente ao mar e aos seus apelos de profundidade e vida é que a mulher se entrega ao canto – e ao pranto – ouvida pela “água salgada” e pela lua que, solidária, parece prantejar também o frustrado amor do eu-lírico.

Símbolo de periodicidade e renovação e, portanto, ligada ao princípio feminino, a lua¹¹² ainda simboliza a fecundidade. É, por isso, bastante significativa a sua aparição no cenário do poema, pois se identifica, principalmente por ter seu pranto ao dela misturado, à mulher que pranteia e canta o amor que queria pleno e não se realizou.

Imagem, ainda, dessa não realização amorosa é a mistura desses prantos “nas areias”, enquanto o amado ou, pelo menos, a lembrança dele, habita o mar que o eu-lírico não alcança: “Tua voz mora *no mar*” (verso 15).

Os primeiros versos da quinta estrofe situam, uma vez mais, o presente do eu-lírico, ao mesmo tempo em que apresentam fragmentos do seu passado que, pelo seu significado, ficaram vivos em sua memória: “Penso no que me dizias,/ e como falavas, e como te rias...”.

¹¹¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 593.

¹¹² Id., p. 561-2.

Percebe-se, claramente, nestes versos, o presente como tempo lingüístico, relacionado ao ato enunciativo (“Penso”) e o recorte no tempo físico, abrindo-se para o passado, que caracteriza o *tempo crônico* (*dizias, falavas, rias*). Preferimos, baseados em José Luiz Fiorin¹¹³, empregar aqui o adjetivo crônico e, não, cronológico, uma vez que tratamos também de durações e não apenas de sucessões. Embora seja inegável o fato de o passado ter cedido lugar a um novo tempo, não é menos verdade que esse passado tenha *durado* na interioridade do eu-lírico, sendo capaz de, num tempo posterior, ainda emocioná-lo.

Parecem nítidas as recordações que essa mulher apaixonada traz à tona: o que o seu amado lhe dizia, o modo como falava e como se ria. Todo esse substrato do passado parece desmentir a falta de ternura antes proclamada. Mas o último verso desta estrofe, voltando abruptamente do mergulho nesse tempo ido, corta o fluxo das recordações ao afirmar que a voz amada “mora” no mar. O eu-lírico parece se dar conta, nesse verso, de que a voz e o riso do seu amado se tornaram subitamente inacessíveis, ou que nunca mesmo lhe pertenceram ou procuraram consigo estabelecer um relacionamento, nem provocando o riso, nem, tampouco, se dispondo, como a lua, a compartilhar a dor: “A mim não fizeste rir/ e nunca viste chorar”.

Essas dolorosas constatações culminam, na estrofe parentética que finaliza o poema, com a também dolorosa reflexão sobre o sentido do tempo que, essencialmente ambíguo, *passa*, impossibilitando ao eu-lírico a vivência morosa e, simultaneamente, *dura*, perpetuando o esquecimento que afasta de si o amado: “(Porque o tempo sempre foi/ longo para me esqueceres/ e curto para te amar)”.

Segundo Santo Agostinho¹¹⁴ é a *impressão* causada no espírito pelas coisas que passam que se mede quando se mede o tempo e, não, propriamente, as coisas que a suscitaram, nem tampouco o tempo que passa, pois, uma vez que passa, a tendência do tempo é deixar de ser e não se mede o que “não existe mais”, nem o que “não existe ainda”. Ora, assim sendo, relativamente ao poema, a perspectiva do tempo como “longo” ou “curto” nasce da experiência de esquecimento e desamor vivida pela mulher que fala nos versos. Baseada na impressão deixada em sua memória pela vivência do que no tempo foi vivido é que essa mulher atribui ao

¹¹³ FIORIN, op. cit., p. 249.

¹¹⁴ SANTO AGOSTINHO, op. cit., p. 268-76.

tempo a extensão que só existe em sua própria memória. De acordo com Agostinho, a extensão do tempo é uma “extensão da alma”.

Esta nítida reflexão sobre o tempo não aparece no poema que transcrevemos a seguir, muito embora nele se evidencie, como se verá, uma certa travessia no espaço-tempo:

CANÇÃO DA TARDE NO CAMPO

*Caminho do campo verde,
estrada depois de estrada.
Cercas de flores, palmeiras,
serra azul, água calada.*

*(Eu ando sozinha
no meio do vale.
Mas a tarde é minha.)*

*Meus pés vão pisando a terra
que é a imagem da minha vida:
tão vazia, mas tão bela,
tão certa, mas tão perdida!*

*(Eu ando sozinha
por cima de pedras.
Mas a flor é minha.)*

*Os meus passos no caminho
são como os passos da lua:
vou chegando, vais fugindo,
minha alma é sombra da tua.*

*(Eu ando sozinha
por dentro de bosques.
Mas a fonte é minha.)*

*De tanto olhar para longe,
não vejo o que passa perto.
Subo monte, desço monte,
meu peito é puro deserto.*

*(Eu ando sozinha
ao longo da noite.
Mas a estrela é minha.)*

(Vaga música. In: *Obra poética*, 1972, p. 186)

É indiscutível, se se tem em vista o adjetivo e o pronome que se repetem nos tercetos (“sozinha”, “minha”), que a voz que se dispõe ao canto nesta “Canção da tarde no campo” pertence a uma mulher. A solidão em que esta se encontra, o ambiente campesino por ela percorrido e a cadência que os versos redondilhos

emprestam ao poema aproximam-no, também, como as “canções” acima estudadas, das cantigas de amigo medievais. Assim como as cantigas trovadorescas, o poema de Cecília utiliza, ainda, o recurso do refrão. Os tercetos, fundindo repetição e variação, intercalam-se às estrofes de quatro versos: repete-se o verso “Eu ando sozinha”, que enfatiza a solidão do eu-lírico, e a estrutura dos dois versos seguintes, nos quais a mulher se situa no espaço em relação ao que a rodeia e afirma-se, apesar da solidão, possuidora de grandiosos bens. Variam os lugares em que a mulher se encontra (“vale”, “pedras”, “bosques”, “noite”), compondo o espaço tópico por ela percorrido e, simultaneamente, indicando seu movimento no espaço e no tempo. Variam também os índices textuais que informam sua posição no espaço em relação aos lugares percorridos e que compõem o espaço lingüístico do poema: “no meio”, “por cima”, “por dentro”, “ao longo”. Constituem, ainda, variações na estrutura do estribilho, as possessões do eu-lírico (“tarde”, “flor”, “fonte” e “estrela”) que, apresentadas sempre após a conjunção “mas” (esta reiterante), aparecem como compensações para a irremediável solidão.

O estribilho participa, portanto, da própria diegese do poema em estudo, além de funcionar como uma *segunda voz* que marca o ritmo da canção ao mesmo tempo em que dentro dela instala um novo ritmo: os versos redondilhos menores, parentéticos justamente por constituírem uma reflexão paralela, intercalados aos heptassílabos, enriquecem como um contracanto o que se vai *cantando*. Dessa tessitura sonora participam as rimas: o jogo, nos quartetos, entre rimas consoantes e toantes, delicadamente ecoa as belezas e a melancolia da tarde no campo.

Destituído de ações, o primeiro quarteto configura o cenário que se abre diante dos olhos do eu-lírico. Trata-se do campo, já anunciado no título, que se oferece em forma de um caminho a ser trilhado: caminho feito de verdura e de estradas que se sucedem.

“Cor tranquilizadora, refrescante”, o verde¹¹⁵ que caracteriza o campo é símbolo da “esperança, da força, da longevidade”, da “imortalidade” dos ramos verdes que, ao se renovarem a cada primavera, lembram que a terra é mãe fecunda que desabrocha em vida. O verde é, portanto, uma “cor feminina”, símbolo também

¹¹⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 938-43.

do “despertar da vida”, o que faz do campo¹¹⁶ uma espécie de útero, oásis, refúgio ou paraíso.

É para esse refúgio que se abrem as estradas, uma após a outra, conferindo ao espaço descrito, em razão dessa sucessividade, uma grande amplidão. Na trama sonora é o som nasal e aliterante do primeiro verso (“*Caminho do campo...*”) que ajuda a compor a extensão do espaço verde que se oferece aos olhos do eu-lírico.

Há cercas¹¹⁷ delimitando trechos desse amplo espaço: ligadas simbolicamente à idéia de proteção, até por essa simbologia perfeitamente se enquadram no cenário do campo. Uma vez que se apresentam cobertas de flores¹¹⁸, as cercas associam-se também ao simbolismo dessas, que caracterizam a “harmonia” e a “natureza primordial”, identificando-se, ainda, ao “simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico”.

A imagem do campo como um Éden onde a vida perpetuamente se renova, harmônica e protegida, se enriquece com a presença das palmeiras, que podem representar a vida “em perpétua evolução” e, devido à sua verticalidade, em “ascensão para o céu”.¹¹⁹

O último verso desta primeira estrofe focaliza outros aspectos do cenário. A altura das serras e a cor azul que as caracteriza estão ligadas à idéia de transcendência. A profundidade e, simultaneamente, a imaterialidade do azul¹²⁰ sugere a eternidade, o caminho do infinito, enquanto as serras¹²¹, por suas características, além de exprimirem noções de estabilidade e imutabilidade, são consideradas o lugar de encontro do céu e da terra, a “morada dos deuses” e o meio humano de entrar em relação com a divindade. Quanto à água¹²², de rica simbologia e reiterante na poética de Cecília, liga-se, também, à idéia de vida, de purificação, de “regeneração corporal e espiritual”, de fertilidade, pureza, sabedoria, graça e virtude.

Tal como descrito e à luz dessa simbologia, o “campo verde” pode ser interpretado como um espaço quase desvinculado da matéria, no qual a vida pode

¹¹⁶ Id., p. 172 e 939.

¹¹⁷ Id., p. 772.

¹¹⁸ Id., p. 437.

¹¹⁹ Id., p. 84.

¹²⁰ Id., p. 107.

¹²¹ Id., p. 616.

ser fruída em segurança e plenitude, próxima de valores espirituais e de uma pureza, natural e primitiva, só aí encontrada.

Descrito o cenário, a estrofe seguinte centraliza o foco na figura feminina que o percorre – o eu-lírico. Cercada de verde e beleza, ainda assim é solitária a mulher que caminha: “Eu ando sozinha/ no meio do vale./ Mas a tarde é minha”. Chama a atenção, nestes versos, o som oral e tônico da vogal /i/ seguido do som nasalado da oclusiva /n/ (*sozinha*, *minha*), que sugerem o desalento da voz poética ao afirmar e reafirmar (nos tercetos seguintes) a própria solidão. Nas quadras, por outro lado, predominam os sons vocálicos tônicos a fim de sugerir as surpresas e emoções do eu-lírico diante da paisagem que a cada passo descobre.

Leodegário A. de Azevedo Filho¹²³ observa que não se percebe “fácil desejo de comunicação humana na maioria dos poemas de Cecília Meireles” pois, pelo menos esteticamente, a poetisa se mostra sempre inclinada para o isolamento, comunicando-se mais facilmente com a natureza ou através dela, já que nela integra os próprios sentimentos “transfigurados em símbolos de pura transcendência”, como se verifica nesta “Canção da tarde no campo”.

No poema em questão, assim como em poemas aqui já referidos, o vasto espaço que cerca o eu-lírico reflete sua interioridade e a extensão de sua solidão. Estar só no vale é estar distante de tudo que o vale não inclui, é estar absolutamente só, pois as montanhas que o cercam o protegem ao mesmo tempo em que o isolam do mundo. Por outro lado, estar só no vale é estar receptivo às influências celestes uma vez que o vale se abre para o céu¹²⁴. Estar “no meio” do vale é estar totalmente entregue a ele, é participar de sua natureza fecunda, pois ali se unem a terra e a água do céu para dar ricas colheitas, ali se unem a alma humana e a graça de Deus para as revelações e os êxtases místicos¹²⁵. A afirmação do eu-lírico, portanto, de que anda “sozinha/ no meio do vale”, é, sim, uma confissão da própria solidão, mas é, também, a descoberta das possibilidades que a própria solidão lhe oferece: é por estar só, no meio do vale, que a tarde pode ser intensamente fruída: “Mas a tarde é minha”.

¹²² Id., p. 15-7.

¹²³ AZEVEDO FILHO, op. cit. p. 59.

¹²⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 929.

¹²⁵ Id., *ibid.*

O indissolúvel vínculo entre tempo e espaço fica nítido, no poema, no cronotopo da caminhada: ao andar pelo campo, é no espaço e no tempo que o eu-lírico se move. Embora o espaço por ele percorrido seja sempre o do campo, a cada passo se modifica em virtude dos novos aspectos desse cenário que vão sendo alcançados, como as “pedras” ou os “bosques” (versos 13 e 20). Além disso, à medida que o espaço vai sendo palmilhado pelo eu-lírico, a tarde vai se fazendo noite, indicando o tempo gasto (ou investido) na caminhada.

O gerúndio utilizado no primeiro verso da terceira estrofe sugere também certa duração no tempo, relativa ao ato de pisar a terra: “Meus pés vão pisando a terra...”. Ir pisando a terra é ir caminhando por ela, é gastar tempo em palmilhá-la, mas é também entrar em contato com ela e com ela se relacionar. Parece ser isso o que faz o eu-lírico ao identificar com a terra a sua própria vida: “... a terra/ que é a imagem da minha vida”.

Símbolo da feminilidade e da maternidade por sua natureza dócil e submissa, bem como por gerar e alimentar a vida, a terra¹²⁶ é comparada à vida da mulher que por ela caminha. Desse modo, os adjetivos usados na terceira estrofe (“vazia”, “bela”, “certa”, “perdida”) servem para caracterizar ao mesmo tempo a terra e a vida do eu-lírico na qual a beleza se faz presente apesar da solidão (“vazia”), assim como, apesar da beleza, é impossível fugir da solidão (“perdida”).

Acreditamos ser possível relacionar o adjetivo “perdida” à vida de solidão por ser esta enfatizada ao longo de todo o poema, bem como pelo que o quarteto seguinte dirá a respeito de um fugidio *tu* de quem o eu-lírico perpetuamente se desencontra. Não é menos possível, porém, que o adjetivo se refira à passagem da vida em direção à morte, uma vez que a terra dá vida e a sepulta, ao passo que a vida, apesar de “certa”, se *perde* na passagem. Neste sentido, o tempo decorrido durante o passeio pelo campo – a tarde se faz noite – pode ser lido como uma metáfora da vida em seu caminho para a morte, razão para que seja tão pungente o tom desses versos a que o anafórico “tão” imprime intensidade.

O segundo terceto fala de pedras por cima das quais o eu-lírico caminha, o que pode sugerir a idéia de um trecho especialmente difícil, cheio de obstáculos, no caminho do campo (ou da vida). Mas o curioso é que à vida estática e eterna das

¹²⁶ Id., p. 878-79.

pedras¹²⁷ o eu-lírico opõe a efemeridade da flor¹²⁸, símbolo da “instabilidade essencial da criatura”: “Eu ando sozinha/ por cima de pedras./ Mas a flor é minha”.

Ao afirmar a posse da flor, o eu-lírico assume sua natureza bela, frágil e transitória, que terá passado muito antes de algum incidente modificar a posição das pedras ou a sua estrutura. No entanto, a fugaz beleza da flor é o que torna significativo o instante da caminhada no espaço-tempo, a ponto de as pedras ficarem em segundo plano e *sobre* elas caminhar a mulher que possui a flor.

Se no segundo quarteto o eu-lírico compara sua vida à terra que vai pisando, na quadra seguinte compara os próprios passos aos “passos” da lua. Tal comparação se justifica pelo eterno desencontro entre lua e sol e entre o eu-lírico e o *tu* que lhe foge; justifica-se, ainda, por ser a lua¹²⁹ privada de luz própria e não passar de um reflexo do sol, tal como se sente o eu-lírico em relação ao *outro* de quem eternamente se desencontra, segundo sugere o gerúndio no penúltimo verso: “vou *chegando*, vais *fugindo*,/ minha alma é sombra da tua”.

Leodegário A. de Azevedo Filho¹³⁰ identifica neste poema o “sentimento de solidão e de beleza”, a “atitude permanentemente sonhadora” e o “amor idealizado e que não se encontra”. Acreditamos que a idealização amorosa a que o crítico se refere esteja relacionada à posição em que o eu-lírico coloca o *tu*, comparando-o, implicitamente embora, ao sol¹³¹ que vivifica, fonte de luz e de calor que é, enquanto a sua própria alma é metaforizada como “sombra”.

A perpetuidade do desencontro entre o eu-lírico e o *tu* justifica a comparação com a lua (e o sol) e explica o sentimento de solidão que perpassa todo o poema. Quanto à identificação do eu-lírico com a lua (e com a terra, na segunda estrofe), além de demonstrar como se integram os sentimentos do sujeito poético à natureza, remete ao último poema transcrito e comentado, no qual igualmente se verifica a identificação: a “água salgada” mistura “nas areias” o pranto do eu-lírico e o “pranto da lua”.

Na sexta estrofe, a referência aos bosques por dentro dos quais caminha o eu-lírico amplia as dimensões do espaço por ele percorrido, além de relacionar este

¹²⁷ Id., p. 698.

¹²⁸ Id., p. 438.

¹²⁹ Id., p. 561.

¹³⁰ AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 58.

¹³¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 836.

espaço ao ambivalente mistério da floresta¹³² que gera, ao mesmo tempo, devido à sua obscuridade, serenidade e angústia. Andar “sozinha/ por dentro de bosques” é, portanto, estar irremediavelmente só, entregue aos terrores da floresta cerrada (ou da vida), ao seu silêncio e escuridão. Por outro lado, é cercar-se de seus verdes, de sua multiplicidade, de sua majestade e de seus segredos; é descobrir a “fonte”¹³³, símbolo do sagrado, da origem da vida, do gênio, da força, da graça, da felicidade, mas só acessível a quem ousa penetrar os bosques: “Eu ando sozinho/ por dentro de bosques./ Mas a fonte é minha”.

As antíteses que marcam a penúltima estrofe (“longe” e “perto”, “subo” e “desço”), falam da contradição maior vivenciada pelo eu-lírico: apesar de se cercar das belezas que o campo oferece, seu peito é tão “árido”, tão “desolado”, tão “sem habitantes” quanto um “puro deserto”¹³⁴. Olhar “para longe”, para os caminhos do fugidio *tu*, equivale a não se integrar inteiramente ao que “perto” se oferece em forma de campo verde, de estradas, flores, palmeiras, serra, vale, bosques, fonte. Olhar “para longe” é se colocar distante do que “passa perto”; é estar só, portanto, perdido no deserto (imagem também da solidão) do próprio peito.

A estrofe final, demonstrando que a trajetória do eu-lírico se faz no espaço e no tempo, traz as imagens da noite (na qual a tarde se converte) e a da estrela. Simbolicamente, “entrar na noite”¹³⁵ é penetrar o “indeterminado”, as “trevas”. Mas a solitária mulher que canta nos versos afirma caminhar “ao longo da noite”, indicando que vivencia não apenas a obscuridade e o vazio noturnos, mas, também, a fermentação, nas trevas, do vir a ser: a “preparação do dia”¹³⁶.

Símbolo do espírito e, “particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas)”¹³⁷, a estrela que a mulher possui representa também a possibilidade de, espiritualmente, triunfar sobre o tempo ao traspassar a obscuridade (ou a morte) e inaugurar novo dia, novo espaço e novo tempo de luz (ou de vida). Neste sentido, o poema apresenta uma tentativa de resistir à passagem do tempo. À heideggeriana angústia de se sentir impotente (ou “sozinha”) diante do inexorável fluxo das horas (que perpetua o desencontro

¹³² Id., p. 439.

¹³³ Id., p. 445-6.

¹³⁴ Id., p. 331-2.

¹³⁵ Id., p. 640.

¹³⁶ Id., *ibid.*

¹³⁷ Id., p. 404.

amoroso e aproxima do nada da morte), o eu-lírico opõe a beleza do instante que passa e a possibilidade de – enquanto ele dura – nele se sentir pleno.

Essas reflexões não impedem, no entanto, que o poema seja lido, tal como as cantigas trovadorescas, apenas como um canto sobre o desencontro amoroso e a solidão. Em muitos outros poemas, um dos quais apresentado a seguir, é muito mais direta a abordagem que Cecília faz da problemática da fugacidade do tempo e da vida, muito embora conserve sempre a sutileza e a fluidez das imagens.

2.2.3. A FUGA DEFINITIVA

Fogem na distância espaços percorridos, fogem nuvens, rastros, águas, foge o enigmático *tu*, foge a tarde, a noite. Contudo, nesta poética da transitoriedade em que as fugas simbolizam o fluir irrefreável do tempo, a fuga mais radical é, sem dúvida, a da própria vida.

O tempo como fluxo mortal, ou seja, como conflito entre a vida e a morte, aparece com clareza no poema “Cavalgada”, que a seguir transcrevemos. A aceitação da irreversibilidade do tempo humano e, conseqüentemente, da fatalidade da morte, parece ser o que nele propõe a poetisa como condição indispensável para a plenitude do ser humano nos limites de sua finitude. Mesmo que o tempo seja a força destrutiva que arruína toda beleza, todo bem, todo motivo de euforia, mesmo que vivê-lo seja con-viver com o perigo, ainda assim a postura de Cecília parece ser a de enfrentamento sereno e pacífico desta condição. Eis o poema:

CAVALGADA

*Escuta o galope certo dos dias
saltando as roxas barreiras da aurora.*

*Já passaram azuis e brancos:
cinzentos, negros, dourados passaram.*

*Nós, entretidos pela terra,
não levantamos quase nunca os olhos.*

*E eles iam de estrela a estrela,
asas, crinas e caudas agitando.*

*Todos belos, e alguns sinistros,
com centelhas de sangue pelos cascos.*

*Se alguém lhes suplicasse: “Parem!”
- não parariam – que invisível látigo*

*ao flanco impôs-lhe ritmo certo.
Se por acaso alguém dissesse: “Voem!”*

*Mais depressa e para mais longe!”
- veria o que é, no céu, a voz humana...*

*Escuta o galope sem pausa
da cavalgada que vai para oeste.*

*Não suspires pelo que existe
nesses caminhos do sol e da lua.*

Semeia, colhe, perde, canta,

que a cavalgada leva seu destino.

*Ferraduras ígneas virão
procurar onde estás, na hora que é tua.*

*Entre essas patas de aço e nuvem,
estão presos teus campos e teus mares.*

*Irás ao céu num selim de ouro,
sem saberes quem pôs teu pé no estribo.*

*Rodará entre a poeira e Sírius,
com esses ginetes sem voz e sem sono,*

*até vir o mais poderoso
que esmague a rosa guardada em teu peito.*

*Depois, continuarão saltando, mas tão longe
que não perturbarão tuas pálpebras soterradas.*

(Mar absoluto. In: *Obra poética*, 1972, p. 250-1)

O tema da passagem do tempo assume neste poema um aspecto de advertência. Tal aspecto se revela logo no primeiro verso pelo uso do imperativo (“Escuta”) e pela clara referência a uma outra pessoa a quem o eu-lírico se dirige (o leitor?) e a quem continua a se referir ao longo dos dezessete dísticos, a ponto de com ele constituir, na terceira estrofe, um “Nós”. Tal advertência nasce da constatação de que, “entretidos pela terra”, tanto o eu-lírico quanto o *outro* a quem se dirige deixaram de perceber, como teria Heráclito percebido, a maneira como os dias iam passando, veloz e fatalmente. Percebida essa situação, a voz poética trata de remediá-la alertando o *outro* (representante aí de toda a humanidade, uma vez que vivencia uma questão humana) sobre a necessidade de atentar para os dias que fogem a fim de melhor fruí-los, antes que passem definitivamente.

Leodegário A. de Azevedo Filho¹³⁸ considera “marcadamente expressionista” a cosmovisão revelada em “Cavalgada”, muito embora reconheça ser predominante no conjunto da obra da autora a visão impressionista do mundo, nascida da transfiguração dos elementos do mundo exterior e da apresentação renovada dos mesmos através dos sentimentos. No poema em estudo, entretanto, é expressionista a visão de mundo por apresentar imagens que, nascidas da subjetividade, tornam-se “independentes” e “autônomas”. Este dinamismo fica visível na corporificação dos dias em cavalos, embora a adjetivação que a eles se refere continue sendo impressionista por representar, através de variado

cromatismo, esperanças, sonhos, perfeição (“azuis”, “brancos”, “dourados”), bem como os desenganos, a dor e a morte (“cinzentos”, “negros”) que fizeram a tristeza de tantos deles. Dessa fusão de impressionismo e expressionismo saltam os coloridos cavalos que num “galope certo” e ininterrupto saltam as “roxas barreiras” da aurora.

“Já passaram azuis e brancos,/ cinzentos, negros, dourados passaram...”. O fonema /s/, aliterante, sugere aqui a sibilante e ritmada passagem desses “ginetes sem voz e sem sono”, que não descansam nunca e que não parariam, nem alterariam seu ritmo, mesmo que alguém se atrevesse a suplicar, pois “invisível látego ao flanco impôs-lhes ritmo certo”.

Se a primeira estrofe situa no presente esse galope (“*Escuta o galope... saltando...*”), a segunda enfoca o passado (“Já *passaram...*”), o que demonstra o contínuo fluxo dessa passagem que o décimo sétimo verso descreve como “sem pausa”.

O fato de o eu-lírico e seu interlocutor não atentarem para o fluxo ininterrupto da cavalcada se relaciona, segundo a terceira estrofe, ao envolvimento de cada um com as questões terrenas que “entretém” e impedem que se levantem os olhos. Entreter-se “pela terra” parece significar prender-se às lidas da vida, muito embora a própria vida não se deixe prender e, célere, galope “de estrela a estrela”, “asas, crinas e caudas agitando”.

Não sem razão é em direção ao oeste, o lugar onde o sol se põe, que se dirige a cavalcada (nona estrofe), num claro simbolismo de que é para a morte que a seqüência dos nossos dias nos conduz. Neste sentido, as “centelhas de sangue” nos cascos dos cavalos (verso 10) podem referir-se às cores do poente e, simultaneamente, à vida que se esvai levada pelos sinistros cavalos que se misturam aos outros – “todos belos” – que compõem os dias de nossa existência.

A imagem dos cavalos e a espécie de jogo entre luz (dia, vida) e sombra (poente, morte) que ela instala no poema trazem ressonâncias do mito do Carro do Sol¹³⁹ que, puxado por cavalos alados, cruzava os céus de manhã até a noite espalhando a luz pelo universo.

¹³⁸ AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 66-9.

¹³⁹ Apesar de muitos atribuírem a Apolo a direção do Carro, Pierre Brunel afirma ser Hélios o condutor. De acordo com esse autor a confusão talvez se explique pela associação de Apolo à luz e à sombra, motivo pelo

O tom de advertência dos versos iniciais se repete na nona, décima e décima primeira estrofes. Se é impossível reter a cavalgada, o melhor é construir, no tempo, o que for possível, ao invés de se perder inutilmente em suspiros: “Semeia, colhe, perde, canta”, adverte o eu-lírico no vigésimo verso, pois chegará o momento em que nenhum valor e nenhuma propriedade terão qualquer significado, nem poderão impedir que venha o momento da última cavalgada: “Irás ao céu num selim de ouro,/ sem saberes quem pôs teu pé no estribo”.

As patas dos cavalos, contraditoriamente de “aço” e “nuvem” (verso 25), indicam o quanto são implacáveis em sua fugacidade os dias, muito embora possam ser leves e felizes. Ainda que o homem ignore a passagem da cavalgada, será por ela arrastado (“Rodarás”) “entre a poeira e Sírius” (verso 29), ou seja, na terra, sob o céu, até ter a “rosa” guardada em seu peito, evidente símbolo do coração, “esmagada” pelo ginete de “ferraduras ígneas”, o “mais poderoso deles”, do qual não é possível fugir.

O reiterado apelo que marca o poema (“Escuta... Escuta...”) nasce dessa visão da fugacidade das coisas e se explica pela necessidade que sente o eu-lírico de alertar seu semelhante sobre a urgência de se ater ao essencial que lhe preencha a vida, antes que isso se torne impossível.

A imagem da cavalgada, símbolo da sucessão dos dias, indica que vivemos no tempo, que este nos antecede e nos é posterior: “Já passaram... continuarão saltando...”. Nesse sentido, a opção pelas estrofes de dois versos é bastante feliz por sugerir, em parênteses, o ritmo da cavalgada e a inumerável seqüência dos dias que já passaram e que ainda virão.

Como em Heidegger, é grande a percepção do eu-lírico de que é para a morte que ele caminha, mas advertindo os seus iguais da implacabilidade dela, ele “semeia” e “canta”, transformando o tempo possível num tempo significativo, ao invés de se entregar à angústia.

Nota-se que coincidem, no poema, o tempo lingüístico, relativo ao ato enunciativo, e o tempo crônico, real, uma vez que a voz poética solicita ao *outro* que *escute* (presente) o galope dos dias que *saltam* (presente). Ora, escutar e saltar são ações que, no texto, desenvolvem-se no momento em que o *eu* enuncia. Há

qual seja este deus conhecido tanto como *Phoibos*, o “claro”, o “brilhante”, o “puro”, quanto como *Loxias*, o “oblíquo”, o “escuro” (BRUNEL, op. cit., p.72-3).

coincidência, ainda, na referência aos coloridos dias passados, também anteriores ao momento da enunciação, assim como o dia em que virá para o outro “o mais poderoso” dos ginetes também é futuro em relação ao ato enunciativo, muito embora, ao enunciar, a voz poética já o torne presente, pela palavra.

Quanto ao espaço, há no poema tanto um *lugar* humano – a terra – onde é possível ao homem entreter-se com seus campos e mares e ignorar a cavalgada, quanto o *lugar* em que a cavalgada acontece, “de estrela a estrela”, entre as cores do amanhecer (“aurora”) e do poente (“oeste”).

Em virtude de “quase nunca” olharem para o alto é que o eu-lírico e seu interlocutor (a humanidade?) não percebem o galope dos dias que enche o céu. O lugar em que ocorre a cavalgada opõe-se, portanto, à terra, mas, obviamente, uma vez que se trata do espaço imaterial onde correm os dias, também a engloba, constituindo, assim, todo o espaço em que os homens se movimentam: “Entre essas patas de aço e nuvem (espaço da cavalgada)/ estão presos teus campos e teus mares (espaço humano)”.

Ao falarmos em terra e céu e ao localizarmos na terra o eu-lírico, situando-o em oposição aos ares em que voam os cavalos-dias, falamos do espaço tópico enfocado pelo poema, descortinado a partir de pistas lingüísticas que o eu-lírico vai deixando pelo texto ao enunciar, tais como o vocábulo “pela” (verso 5), que estabelece a terra como o lugar em que o eu-lírico se encontra, e a preposição “entre” (verso 25), que informa a estreita relação entre a cavalgada e a vida humana. Estas pistas, configurando no poema um determinado *aqui* em que o eu-lírico se encontra, aí constituem um espaço lingüístico.

É significativo que no verso vinte e quatro o advérbio “onde” deixe claro que as “ferraduras ígneas” virão até onde se encontra o interlocutor do eu-lírico, no instante da sua morte; ou seja, virão até a terra: a simbologia da terra¹⁴⁰ liga-a, duplamente, à vida e à morte, uma vez que nos alimenta, permitindo-nos viver de sua vegetação e, simultaneamente, precisa dos mortos para alimentar a si mesma.

No verso final do poema é inequívoca a imagem da terra como sepultura dos mortos, mas há a sugestão, no verso vinte e sete, de uma vida espiritual que prescinde do corpo já soterrado: “Irás ao céu num selim de ouro...”. Símbolo quase

¹⁴⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 879.

universal pelo qual se exprime a crença em um Ser divino”, o céu¹⁴¹ é também uma “manifestação direta da transcendência” e com freqüência se refere ao “absoluto das aspirações do homem, como a plenitude da sua busca”.

A simbologia dos campos e mares que compõem o cenário da terra habitada pelo homem relaciona-os, respectivamente, à vida e ao trabalho e “ao mundo e ao coração humano enquanto lugar das paixões”¹⁴².

Quanto aos luminares que aparecem no poema, além de simbolizarem a luz e o brilho da vida humana, parecem estar também relacionados à sucessão dos dias, motivo pelo qual o eu-lírico adverte o *outro* quanto a não suspirar pelo que de efêmero e substituível existe “nesses caminhos do sol e da lua”. As estrelas, utilizadas na composição do espaço da cavalgada, além de sugerirem a imaterialidade e a espiritualidade desse espaço, imprimem também ao poema um certo sentido temporal e espacial uma vez que *entre* elas transcorre a veloz cavalgada: “E eles iam de estrela a estrela,/ asas, crinas e caudas agitando...”.

Enquanto, porém, não chega o “mais poderoso” dos cavalos-dias, capaz de esmagar a “rosa” guardada no peito, o que fazer dos dias em fuga, da própria vida em fuga, a fim de torná-la mais significativa e menos ilusória? O poema que enfocaremos a seguir pode muito bem ter nascido de uma reflexão como esta. Vamos a ele.

¹⁴¹ Id., p. 227-30.

¹⁴² Id., p. 592-3.

2.2.4. POESIA E EQUILÍBRIO

REINVENÇÃO

*A vida só é possível
reinventada.*

*Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! Tudo bolhas
que vêm de fundas piscinas
de ilusionismo... — mais nada.*

*Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.*

*Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.*

*Não te encontro, não te alcanço...
Só – no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.*

*Só – na treva,
fico: recebida e dada.*

*Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.*

(Vaga música. In: *Obra poética*, 1972, p. 195-6)

Só a “Reinvenção” possibilita a vida. Eis o conceito inscrito no dístico inicial e retomado no meio e no fim do poema, intercalado à imagens do mundo visível. Ligadas ao movimento dos astros (“*Anda o sol... Vem a lua...*”) e à luz (“mão dourada”) ou treva (“noite escura”) que os acompanha, tais imagens tornam lícito supor que a *reinvenção da vida* de algum modo se relaciona à percepção do fluir do tempo.

Ao apresentarem a imagem do sol, das campinas, das águas e folhas, os versos iniciais do primeiro sexteto instalam no poema uma atmosfera de realidade, possivelmente em virtude de o sol vivificar as coisas com seu brilho, manifestando-as e tornando-as perceptíveis no espaço. Simbolicamente associado às fontes da

vida, assim como as águas¹⁴³ sobre as quais “passeia a mão dourada”, o sol¹⁴⁴ estende-se, ainda, pelas campinas e pelas folhas que, respectivamente, sugerem a extensão do espaço pelo sol alcançado e, como ele, representam a vida e o caráter cíclico da existência: nascimento, maturação, morte e transformação¹⁴⁵.

A imagem do real aí apresentada é desfeita, no entanto, pelos versos seqüenciais do sexteto: “Ah! Tudo bolhas/ que vêm de fundas piscinas/ de ilusionismo... mais nada”. Introduzida pela interjeição “Ah!”, que acusa a fragilidade da imagem do real construída a partir da personificação do sol, a negação dessa realidade é ainda reforçada pela presença do sintagma “mais nada”, recorrente na poética de Cecília. Assim sendo, é como “bolha” que se desfaz, diante da imagem que se lhe sobrepõe, a imagem do passeio do sol pelas campinas.

Símbolos da “impermanência do mundo manifestado”, as “bolhas”¹⁴⁶ – de ar ou de sabão – que subitamente estouram sem deixar vestígios, falam do quanto pode ser ilusório o mundo percebido pelos sentidos, espécie de fonte inesgotável de enganos que a poetisa chama de “fundas piscinas de ilusionismo”.

É possível que o procedimento semântico de negar a realidade do mundo fenomenológico traga ressonâncias da tradição budista, admirada por Cecília, segundo a qual o mundo e os fenômenos da vida são comparados a um efêmero sonho¹⁴⁷. Por outro lado, como percebe Leila Gouvêa¹⁴⁸, as ressonâncias podem ser dos tópicos seiscentistas do *gran teatro del mundo* ou da *vida es sueño*, presentes em autores como o maneirista Calderón de la Barca. Podem ainda ecoar, de acordo com essa estudiosa, o pensamento platônico de um mundo ideal, habitado pelas Idéias, diante do qual a realidade do mundo se reduz a meras sombras¹⁴⁹.

Na estrofe seguinte a repetição da palavra “vida” e, simultaneamente, do som tônico e marcante da vogal /i/ empresta certo entusiasmo à voz poética, parecendo indicar, em virtude disto, que a busca do eu-lírico é mesmo por algo além do real aparente: “Mas a *vida*, a *vida*, a *vida*,/ a *vida* só é possível/ reinventada”.

¹⁴³ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 15.

¹⁴⁴ Id., p. 836.

¹⁴⁵ Id., p. 444.

¹⁴⁶ Id., p. 138.

¹⁴⁷ Id., *ibid.*

¹⁴⁸ GOUVÊA, 2003, p. 72.

¹⁴⁹ Cf. a tese de Leila Gouvêa, *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*, que enfoca o platonismo na obra de Cecília Meireles.

Apresentada quatro vezes apenas nesta estrofe, a palavra *vida* surge ao todo nove vezes no poema. Além dela repetem-se, ao longo dos versos, os vocábulos *só*, *treva* e *tempo*, que aparecem duas vezes cada um, bem como o adjetivo “reinventada”, em torno do qual se constrói o poema, três vezes repetido, e dos verbos *ser* e *vir*, também empregados mais de uma vez.

Paralelamente à repetição no plano lexical, há, ainda, recorrência de versos e mesmo de estrofes. A estrutura dos dois tercetos é praticamente idêntica, variando apenas a conjunção que é adversativa no primeiro e passa a causal no segundo. A força de oposição da conjunção “Mas” faz de todo o primeiro terceto um reforço da negação do real apresentado – e negado – na estrofe anterior. Além disso, sugere certa exaltação dos sentimentos do eu-lírico que, sem se deixar envolver pelo que o circunda, volta-se, expectante, para a vida num sentido mais amplo e pleno. No segundo terceto, o sentido causal da conjunção esclarece as opções do eu-lírico referidas nas estrofes imediatamente anteriores e sobre as quais logo abaixo falaremos: É *porque* a vida “só é possível reinventada” que ele opta pelo equilíbrio “no tempo” e pelo refúgio na “treva”.

O tom de entusiasmo que tais recorrências conferem ao poema – e que sugere a Leila Gouvêa¹⁵⁰ a tradição do poeta em êxtase, retomada de Homero por Platão – contrasta, no plano semântico, com a negação do mundo visível. A este contraste é possível agregar-se o dualismo entre as principais imagens do poema, em torno das quais outras se ajuntam: a primeira delas, já referida, personificando o sol, na segunda estrofe; a segunda personificando a lua, na quarta: “Vem a lua, vem, retira/ as algemas dos meus braços./ Projeto-me por espaços/ cheios da tua Figura....”.

Como no sexteto anterior, em que a imagem do real é apresentada e a seguir desfeita, neste também a imagem da lua, que a princípio sugere ao eu-lírico a possibilidade de libertação, é rejeitada como mentira e associada à obscuridade da noite: “Tudo mentira! Mentira/ da lua, na noite escura”.

Simbolicamente associada à transformação e ao crescimento, a lua¹⁵¹ impulsiona o eu-lírico a projetar-se por espaços distintos daqueles que o rodeiam e cheios da presença de um *outro* que, distante e inalcançável como o *tu* que figura nos poemas de desencontro amoroso de Cecília, torna possível considerar

¹⁵⁰ GOUVÊA, op. cit., p. 73-4.

¹⁵¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 561.

“Reinvenção” como mais um desses poemas. Contudo, a inicial maiúscula utilizada para se referir a esse enigmático *outro* (“*tua* Figura”) coloca-o num plano absoluto que transcende a natureza do eu-lírico, o que faz pensar não em um ser de carne e osso, mas, sim, em uma entidade sobrenatural como a Verdade, a Divindade ou o Ser (ou Deus, como aparece nomeado em muitos poemas da autora). Neste sentido a escolha da palavra “Figura” talvez se explique em virtude de seus significados dicionarizados incluírem o de “forma imaginária que se dá aos seres metafísicos”¹⁵². Neste sentido, ainda, a projeção almejada pelo sujeito lírico equivaleria a um desejo de transcendência, de libertação das “algemas” que, tal como na alegoria platônica da caverna¹⁵³, aprisionam o ser nas trevas “subterrâneas” impedindo-o de reconhecer como “sombra”, apenas, de uma realidade maior, a limitada realidade que o circunda.

Nessa alegoria, com que Platão ilustra a teoria das Formas e das Idéias e revela os obstáculos antepostos à investigação da verdade, cogita-se que se um dos homens *algemados* na caverna fosse conduzido até a luz do sol e contemplasse todo o mundo que essa luz revela, perceberia que vivera iludido pelas sombras da caverna, confundindo-as com toda a abrangência do real. Sair da caverna equivaleria, portanto, a abandonar o ilusório mundo dos sentidos e seus estreitos limites de entendimento e se lançar, como entende Kant¹⁵⁴, nas “asas das Idéias, ao espaço vazio do entendimento puro”.

O caminho da transcendência, no entanto, o eu-lírico percebe como interdito, uma vez que a lua mente e que tudo são “bolhas”. A dupla negativa no primeiro verso da quinta estrofe aponta a frustração do eu-lírico diante da impossibilidade de alcançar o *outro* ou o plano inteligível em que este se encontra: “*Não te encontro, não te alcanço...*”.

Inconformado com a impossibilidade de transcendência o eu-lírico se *equilibra* “no tempo” fruído entre sol e lua, entre dia e noite, desprendendo-se, assim, do “balanço” que leva para “além do tempo” e faz vislumbrar espaços ideais, mas inacessíveis. Inspiração, ritmo ou *élan*, segundo entende Leila Gouvêa¹⁵⁵, esse “balanço” parece chamar para luminosos espaços de que a luz do sol e da lua – que

¹⁵² FERREIRA, 1986, p. 776.

¹⁵³ PLATÃO, 1973, p. 105-9.

¹⁵⁴ KANT apud GOUVÊA, op. cit., p. 75.

¹⁵⁵ GOUVÊA, op. cit., p. 79.

configuram no poema o espaço humano – são apenas pálidos e ilusórios reflexos. Contudo, ao equilibrar-se no transitório e refugiar-se na “treva” (verso 22), que se opõe ao ilimitado antevisto e almejado, o eu-lírico descobre a reinvenção do real como a única possibilidade de existência: “A vida, a vida, a vida”, ou seja, a vida mais que ela mesma, plena apesar de circunscrita ao plano humano, “a vida só é possível reinventada”.

A reiteração deste conceito na estrofe final demonstra a insatisfação do eu-lírico em face do mundo empírico, efêmero e ilusório, ao mesmo tempo em que o coloca na mesma situação de todos os poetas que, desde o século XVIII, libertando-se do princípio clássico de imitação e de qualquer compromisso com o mundo real, propuseram a *reinvenção* desse real como forma de conhecer o sentido oculto das coisas e dos seres, de *desposar* o mistério e *penetrar* o absoluto¹⁵⁶.

Herdeira desse projeto estético, tornado palavra-de-order no Romantismo e burilado no Simbolismo por poetas como Rimbaud¹⁵⁷, que pretendiam “mudar a vida pelo espírito”, Cecília demonstra também perceber o mundo real como “sombra” efêmera de uma superior realidade. É por isto que o eu-lírico do poema em estudo, equilibrando-se na instável corda bamba do tempo (“no tempo equilibrada”), dribla, com seu projeto de arte, a solidão a que está condenado, encontrando na poesia – ou na *reinvenção* – um lugar de troca, onde dar e receber, onde ser, enfim, de forma mais plena.

O poema, tecido em heptassílabos – versos talvez preferidos pela poetisa – com o recurso do quadrissílabo, quatro vezes utilizado, e do trissílabo, empregado uma vez, é formalmente bem simples. As rimas são irregulares e as estrofes variam do dístico ao sexteto, sem qualquer ordem em sua disposição na página. Essa descomplicada construção, no entanto, bem como a deliberada simplicidade da sintaxe e a epigramática economia de palavras, não oculta o ambicioso projeto, no plano semântico, de busca do infinito e do absoluto metafísico que, repetidamente negados ao eu-lírico, só são acessíveis pelo fazer poético.

Muito embora fique evidente que o espaço do eu-lírico é o espaço terreno visitado por sol e lua (“campinas”, “águas”, “folhas”), um certo caráter de inespacialidade reveste o poema – haja vista a imaterialidade dos “espaços” em que

¹⁵⁶ AGUIAR E SILVA apud GOUVÊA, 2003, p. 80.

¹⁵⁷ Id., *ibid.*

o *outro* se encontra – como se sol e lua fossem evocados apenas para atestar a insuficiência do mundo real diante do absoluto buscado.

Relativamente ao tempo, os verbos instalam no poema uma espécie de eterno presente; apenas o já referido movimento dos astros (“*Anda o sol... Vem a lua...*”) fere a atmosfera de intemporalidade que ali predomina.

Se é tão sutil quanto certo o fluxo do tempo, equilibrar-se nele e reinventar a vida não é de certa forma lutar contra o transitório e aparente a fim de alcançar o tempo em que o tempo não flui? Antes, porém, que a projeção aos espaços, o caminho para esse tempo absoluto exige que se experimente da descida e da treva (“Só – na treva,/ fico: recebida e dada”). Morrer, possivelmente, e pela arte permanecer vivo; terminar, mas recomeçar sempre – parece ser este o resultado da reinvenção. “Lutar contra o transitório e seus enganos” visando “à integração mística entre passado e futuro (num eterno presente)”, diz Ruth Cavaliéri¹⁵⁸ acerca deste poema de Cecília, “é uma opção paradoxalmente realista”.

Equilibrado no tempo ou transitando em seu fluxo o eu-lírico dos poemas de Cecília está sempre atento à fuga das horas que são sempre insuficientes para o amor e, céleres, aproximam do nada da morte. Ao enfocarmos, a seguir, os poemas da portuguesa Sophia, procuraremos observar se neles estas características também se fazem presentes. Antes, porém, de passarmos ao estudo dos poemas selecionados, contextualizaremos a escritora e sua obra em seu momento histórico, além de ressaltarmos as peculiaridades da obra em questão.

¹⁵⁸ CAVALIERI, op. cit. p. 55.

3. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: *O TEMPO DE SER*

O itinerário poético de Sophia esboça-se com nitidez desde a publicação de *Poesia*, em 1944. Ali aparecem, ainda “incipientes”, como atesta Maria de Lourdes Belchior¹⁵⁹, “quase todos os elementos que vão constituir-se como característicos do seu mundo”.

Em *Poesia* e nas obras que imediatamente lhe seguiram, os temas de Sophia já apontavam para um renascimento resultante de um retorno à pureza inicial das coisas, o que continuou a ser feito de um modo cada vez mais claro nas obras mais recentes.

É possível que as destruições materiais e morais que a Segunda Grande Guerra trouxe ao mundo, bem como a desolação que tomou Portugal ao longo da ditadura tenham provocado na poetisa a urgência de redescobrir a vida em sua essência, subvertendo o caos a que chegou o mundo moderno e no qual se via inserida. É redentor, portanto, desde o início, o caráter que assumem os versos de Sophia. Se já não são absolutos os valores sociais, torna-se necessário empreender uma busca do estável, do eterno, do incorruptível.

Nesse jogo entre o eterno e o mutável a escritora volta-se para a natureza, procurando, através da palavra poética, re-ligar o homem aos elementos que antecedem sua presença no mundo. Assim é que o mar, a terra e o sol, nomeados poeticamente, aparecem como caminhos para o reencontro do homem consigo mesmo e com o seu verdadeiro lugar num mundo destroçado e sedento de reconstrução¹⁶⁰.

É purificadora a função que o mar assume em sua poesia. Além dele a praia, a casa e os jardins estruturam a perfeição, pureza e harmonia que a poetisa procura.

Ao longo de toda a obra da autora, não apenas a poética, a presença constante do mar metaforiza o espaço da alma, aberto e infinito, em oposição ao espaço fechado da cidade que aprisiona o homem e o perde. A vida na cidade, marcada pela rotina e pelo “tempo dividido” configura, para a poetisa, a vivência de um tempo de ruptura que se dá num espaço de ausência, exterior ao homem e aos seus mais profundos anseios e valores. Estar no tempo é, para Sophia, ter perdido a unicidade interior e se separar do eterno, é estar perdido no “tempo dividido”, para utilizar uma expressão tópica da poetisa¹⁶¹. Se a tragédia do homem antigo era

¹⁵⁹ BELCHIOR, 1986, p. 80.

¹⁶⁰ ALMEIDA, 1992, p. 50-1.

¹⁶¹ *No tempo dividido* é o título de um dos livros de poesia da autora, publicado em 1954.

gerada pelas grandes paixões, no homem moderno é desencadeada pelos aborrecimentos em função da vivência de um tempo fragmentado que continuamente lhe frustra ao impedir seus anseios de perfeição ou plenitude e sua comunhão com o essencial.

Embora Sophia fuja dos “labirintos da subjetividade” para se ligar aos “contornos do visível e do concreto”¹⁶², pressentindo não um mistério oculto além das coisas, mas o mistério das próprias coisas, do próprio real, cede a certos momentos de melancolia. Mesmo que quase nunca recorra à palavra em si mesma, a melancolia deriva, na poetisa, da consciência de ter perdido o tempo primitivo, “o passado imemorial e anterior a toda razão humana” que contrasta com um presente “em que o próprio tempo, como tal, parece ter morrido”¹⁶³. Mas a tarefa do poeta diante da melancolia é reagir, ainda que de forma serena, e procurar conferir sentido, através da sua palavra, ao tempo e ao espaço que o circundam. Ao esvaziar a palavra dos sentidos distorcidos que a foram encobrendo no decorrer dos tempos, ao atualizá-la ou reconstruí-la é que o poeta refaz, no poema, o universo. É nesse universo-poema re-construído que o homem se encontra e se relaciona verdadeiramente com as coisas que compõem o real que, interiorizado e transfigurado, manifesta-se poeticamente nos muitos apelos às sensações visuais, táteis e auditivas que habitam os poemas de Sophia. Convocados pelo sensível olhar da escritora, os quatro elementos primordiais do universo – terra, água, ar e fogo – marcam-lhe os versos, como se verá, em forma de jardim, flor, árvore, rio, fonte, mar, vento, brisa, luz e sol.

¹⁶² AMARAL, 1999.

¹⁶³ Idem.

3.1. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E O MOMENTO HISTÓRICO

Na época em que Sophia nasceu foram criadas várias leis populares, como a do inquilinato e a das oito horas de trabalho, que vieram coroar os movimentos reivindicatórios operários acontecidos em fins de 1910 e inícios de 1919. Acentuava-se, nesse momento, embora lentamente em comparação com as mudanças que iam acontecendo nos países capitalistas mais desenvolvidos, o predomínio demográfico das cidades litorâneas e a importância econômica do setor industrial. Ao mesmo tempo, medidas repressivas descontentavam o operariado, muito embora ele houvesse participado da revolução que acabara por instalar a República, em 1910, e, através dela, tivesse conseguido se organizar em sindicatos e obtido o direito à greve. Essas tensões políticas e sociais enfraquecem o regime republicano parlamentar que, em 1926, vem a ser substituído por uma ditadura militar. A partir de 1933 institucionaliza-se um Estado de moldes fascistas.

Na década de 1930, os acontecimentos internacionais mais significativos para Portugal são a crise econômica desencadeada em 1929, a nazificação da Alemanha e a Guerra Civil Espanhola, mudanças através das quais se prepara a Segunda Guerra Mundial. Internamente, acentuam-se as tendências econômicas, sociais e demográficas que já estavam em evolução. A quarta parte da população já se concentrava em Lisboa e no Porto, mas a concentração monopolista e latifundiária não correspondia ao relativo atraso dos meios de produção.

O evidente atraso econômico, técnico e cultural do país, reforçado pelos índices de emigração e o colonialismo “de tipo oitocentista, insustentável a prazo e universalmente condenado”¹⁶⁴, faz com que a ideologia até então dominante, que perpetuava a concentração do capital à custa de assalariados e rendeiros e do cultivo de mitos como o da regeneração do país pelas virtudes agrárias provincianas, seja criticada pelo Neo-Realismo de 40, que corresponde à emergência do marxismo entre o proletariado fabril e até mesmo rural.

O movimento revolucionário que culminou com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, desencadeou-se num momento em que se vislumbrava uma das mais graves crises da história nacional e, talvez, por isso mesmo, tenha gerado

¹⁶⁴ SARAIVA & LOPES, 1985, p. 1009.

“expectativas messiânicas”¹⁶⁵ relativas à libertação das opressivas cadeias da ditadura.

O movimento de resistência, no entanto, só poderia responder de modo insatisfatório aos desmedidos anseios nele projetados. As transformações mais radicais empreendidas após o 25 de Abril, como a descolonização, a nacionalização dos monopólios nacionais, reforma agrária, forte presença sindical e intervenções estatais, além de não chegarem até a instauração de uma economia socialista planificada, entram em conflito com os propósitos de recuperação econômico-social integrada nos grandes centros de concentração capitalista.

Se já é complexo o panorama local, inserido no quadro de uma Europa devastada pela Segunda Guerra e, conseqüentemente, agitada por mudanças decisivas no pensamento ocidental moderno, é possível imaginar o estado conturbado do país, herdeiro de uma das mais notáveis tradições artístico-culturais, mas sob o jugo de estruturas político-sociais anacrônicas de dominação.

Como era de se esperar, tal complexidade se reflete nos movimentos artísticos da época, convulsionados e contraditórios, como é o caso do Presencismo e do Neo-Realismo, estéticas simultâneas e de programas nitidamente divergentes.

Inserida nesse contexto, Sophia participa da revista *Cadernos de poesia*, cujas primeiras publicações datam de 1940 e cuja produção se mantém, com intervalos, até meados de 1953. Pautando-se pelo lema “A poesia é só uma”, o grupo que se reuniu em torno dos *Cadernos* tentou uma síntese de paradigmas estéticos divergentes que, polidos em suas arestas mais evidentes, pudessem chegar a um termo conciliador. A unidade resultante, porém, foi contraditória: “Poesia como modo transcendente de conhecimento, mas capaz de gerar cultura; autonomia da arte, mas não a ponto de desvinculá-la da vida”¹⁶⁶.

A dialética aproximação/afastamento na relação entre o poeta e a realidade constitui uma complexa questão que deve ser entendida dentro do quadro histórico da ditadura. Exercido em Portugal por tempo tão prolongado, esse regime aviltador dos direitos humanos fundamentais provocou, especialmente nos espíritos mais sensíveis, como é o caso dos poetas, uma espécie de repulsa ao contexto social.

¹⁶⁵ CUNHA, 1992, p. 2.

¹⁶⁶ Id., p. 4-5.

Se a arte desse período tem, por um lado, o propósito de intervenção social – e foi este o objetivo perseguido pelos neo-realistas – por outro, defende um ideal universalista de arte, distante de preocupações com circunstâncias históricas, consideradas “impurezas” – esta a vertente defendida pelo tradicionalismo da *Presença*.

É a conciliação desses extremos que o grupo dos *Cadernos de poesia* irá buscar desde o início. Apesar das diferenças de soluções, Sophia se identifica plenamente com esses ideais estéticos e humanos ao trilhar uma exemplar trajetória contra qualquer forma de radicalismo e intolerância, o que permite divisar em sua poesia, de acordo com Maria Izabel Cunha¹⁶⁷, uma “força-motriz determinante”: “o propósito, sem dúvida utópico, de harmonização dos contrários”.

Nas obras iniciais de Sophia nota-se a quase ausência do elemento urbano e a presença constante da natureza, o que indica que a escritora, consciente do caos a que chegou o mundo moderno e da urgência da redescoberta da vida, volta-se para os elementos da natureza numa verdadeira retomada das origens, num jogo entre o eterno e o mutável.

Certa de que há um mundo original de essências e valores imutáveis, Sophia procura-o na natureza, especialmente a marítima, e na antiguidade grega, em cuja arte encontra valores perdidos como a inteireza, a harmonia e a justiça, que lhe permitem vislumbrar uma possível aliança entre o homem e o mundo natural.

Não é por uma mera questão de estilo, nem por visar, como os neoclássicos, o embelezamento estético, que se manifesta o interesse de Sophia pela Grécia antiga – e até pelas raízes do cristianismo¹⁶⁸. Tampouco se justifica pela tentativa de reverenciar o passado remoto ou lamentar sua extinção. O interesse de Sophia se prende ao intenso desejo de “iluminar o presente”¹⁶⁹, retirando da época remota os argumentos e a lição de vida imprescindíveis a uma rigorosa visão crítica do momento atual. Essa perspectiva inevitavelmente coloca o eu-lírico em confronto com o aqui e agora do mundo e indica o plano coletivo que essa poesia pode atingir.

¹⁶⁷ Id., p.8.

¹⁶⁸ A vertente grega da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, tratada com maior densidade em *Geografia* (1967) e *Dual* (1972), mas presente em toda a obra, encontra-se de maneira explícita ou implícita em permanente diálogo com o cristianismo. A esse respeito consultar a tese de doutoramento de Maria Izabel Cunha, *Luzes e Sombras: metáforas de ambivalência na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. São Paulo, FFLCH/USP, 1992.

São palavras da própria Sophia:

*Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser*¹⁷⁰.

Seus versos constroem, portanto, uma relação com o mundo a fim de transportar-nos a um saber imemorial, ligado à imutabilidade do mar, a fim de resgatar o sentido da sacralidade do ser que o “tempo dividido” corrompeu.

Rosângela de Almeida¹⁷¹ considera que a opção pela oralidade dos versos, que leva a escritora a organizar vários deles em redondilhas, indica que sua poesia é clássica apenas na intenção, mas contemporânea na forma.

De fato chama a atenção em toda a obra da autora de *Poesia* aquilo que Joaquim Manuel Magalhães chama de “vocalização epigramática” de Sophia¹⁷². A falta de “esbanjamento” da poetisa a faz utilizar um léxico bastante concentrado e até “premeditadamente repetitivo”, como percebe Eduardo Prado Coelho¹⁷³.

“A poesia de Sophia Andresen foi sempre, com efeito, uma poesia que se exibiu como irmã pobre de meios”, afirmou Alexandre Pinheiro Torres¹⁷⁴ por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1962, atribuído ao *Livro Sexto*. “Pobre, e claro, dessa pobreza externa que apavora o poetastro (...) E verdade: uma pobreza arquitetada: a pobreza que se dá ao luxo de exhibir um verdadeiro mundo por trás dos bastidores”.

A experiência da angústia política e social de Portugal durante a ditadura e do mundo ocidental do pós-guerra poderia ser a razão para que a poetisa tenha procurado uma linguagem “direta e despojada” a fim de exprimir múltiplos temas do cotidiano. Assim entende Helena Santos¹⁷⁵, mas a própria Sophia,¹⁷⁶ em entrevista a Eduardo Prado Coelho, depois de citar João Cabral de Melo Neto e as mesmas “vinte palavras” com que o poeta brasileiro afirma escrever, admite ser muito repetitiva por natureza. “As palavras têm que ser exatamente as palavras que

¹⁶⁹ CUNHA, op. cit. p. 243.

¹⁷⁰ Palavras proferidas pela escritora, em 11 de Julho de 1964, no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído a *Livro sexto*. In: ANDRESEN, 1998, p.8.

¹⁷¹ ALMEIDA, op. cit., p. 46.

¹⁷² MAGALHÃES, 1999, p. 71.

¹⁷³ COELHO, 1986.

¹⁷⁴ TORRES, 1964.

¹⁷⁵ SANTOS, 1882.

¹⁷⁶ ANDRESEN apud COELHO, op. cit.

conquistamos”, diz ela, “quer dizer, não são só as palavras que sabemos, são as palavras que viveram e viverão conosco”.

A poetisa nasceu no Porto, em 1919, na Quinta do Campo Alegre, numa casa grande, cheia de irmãos, primos, tios e avós, rodeada de um parque enorme onde se podia caçar. O nome Andresen veio-lhe do bisavô paterno, Jan Henrik, dinamarquês chegado ao Porto no século XIX e bem sucedido em negócios de navegações e vinhos. Quando tinha três anos uma criada lhe ensinou a *Nau Catrineta* e, mesmo antes de aprender a ler, o avô Thomaz, do culto e aristocrático lado Mello Breyner, ensinou-a a recitar Camões e Antero. Já aos doze anos escrevia mais do que lia. Concluiu o colégio aos dezessete anos, numa época de intensa produção poética e estudou Filologia Clássica na Faculdade de Letras de Lisboa, embora não tenha concluído o curso.

Ao se casar com o advogado e jornalista Francisco Sousa Tavares, Sofia fixa-se em Lisboa, passando a dividir a sua atividade entre a poesia e o ativismo político contra a ditadura de Salazar. As duas atividades não são, entretanto, excludentes: se por um lado chega a organizar em sua casa, em segredo, vendas de obras de arte em favor dos presos políticos, sua poesia se ergue como uma voz de liberdade, especialmente no *Livro Sexto*. Mesmo após A Revolução de Abril de 1974, a sua intervenção cívica é uma constante, tendo sido Deputada à Assembléia Constituinte pelo Partido Socialista.

Sophia teve cinco filhos e começou a escrever Literatura Infantil para distraí-los quando estavam doentes. Publicou oito contos para crianças, três ensaios, *Contos exemplares* (1962) e *Histórias da terra e do mar* (1984), escritos numa prosa bastante próxima da poesia, e mais de vinte livros de poesia, além de várias traduções.

O Grande Prêmio de Poesia, acima mencionado, foi apenas o primeiro de uma longa lista. Entre eles destacam-se o Prêmio Vida Literária (1994), também da Associação Portuguesa de Escritores, o Prêmio Camões (1999), considerado a maior distinção para um escritor de Língua Portuguesa e que lhe foi oferecido pelo conjunto da sua obra, o Prêmio Max Jacob (2001), prestigiado galardão literário francês, pela primeira vez atribuído a um autor de outra nacionalidade e o importante Prêmio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana (2003), atribuído pelo Patrimônio Nacional de Espanha e pela Universidade de Salamanca: sua última

grande consagração, a que já não pode comparecer. No dia 12 de Julho de 2004, dez dias após sua morte, a escritora receberia, juntamente com outros noventa e nove escritores de todo o mundo, a Medalha de Honra do Presidente do Chile, a propósito do centenário de Pablo Neruda. Já hospitalizada, é possível que Sophia nem ao menos tenha tido conhecimento desta distinção que só a título póstumo lhe foi concedida.

A “humaníssima”¹⁷⁷ obra poética que Sophia nos legou é das mais importantes de toda a Literatura Portuguesa. José Carlos de Vasconcelos¹⁷⁸ considera que a dignidade de tom e dicção dessa poesia só tem paralelo na própria dignidade que marcou a vida de Sophia como escritora, como cidadã e como mulher.

A “pureza” de seus versos, bem como sua “nitidez” e “claridade”, fazem com que o nome de Sophia seja entendido como sinônimo de “poesia pura”¹⁷⁹, aquela que é a arte e a “casa do ser”, “substância do tempo, busca da justiça, espaço de verdade e liberdade”¹⁸⁰.

Apesar de ter visto sua obra ser reconhecida e o seu nome ser considerado “nobelizável”¹⁸¹, Sophia sempre afirmou não saber muito bem como definir a poesia¹⁸². Impressão por certo ligada ao encontro que teve com a poesia na infância:

*Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento natural, que estavam suspensos, imanescentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.*¹⁸³

Esse encontro deixou na escritora a noção de que “fazer versos é estar atento” e de que “o poeta é um escutador”¹⁸⁴. Não foi diferente com Sophia.

¹⁷⁷ VASCONCELOS, 2004, p. 7.

¹⁷⁸ Id., ibid.

¹⁷⁹ Já discurremos brevemente sobre a “poesia pura”, no item 2.2. desta tese, ao comentarmos as peculiaridades das obras selecionadas de Cecília Meireles, uma vez que a poesia da poetisa brasileira também chegou a ser assim considerada.

¹⁸⁰ VASCONCELOS, op. cit., p. 7.

¹⁸¹ Sophia vence Sofia. In: *Jornal de Letras*, nº 853, 11 de junho de 2003.

¹⁸² COELHO, 1986.

¹⁸³ Arte poética IV. In: ANDRESEN, 1999, p.166.

¹⁸⁴ Id., ibid.

3.2. POESIA, DIA DO MAR E CORAL: PECULIARIDADES

A primeira impressão que os poemas de Sophia costumam suscitar, observa Maria Apolônia¹⁸⁵, sobretudo os de *Poesia* (1944) e *Dia do mar* (1947), é de “deslumbramento” e “fascínio” pelo “esplendor” e “magnificência do real”. A pluralização de adjetivos, nessas obras, pinta o quadro de uma natureza vibrante em que “tudo parece tocado de infinito, tudo busca a harmonia e a perfeição”¹⁸⁶.

Presença marcante, “obsessiva mesmo” na obra de Sophia, a natureza aí aparece como um espaço idealizado, de amplitudes infinitas, como se despido de traços idealizáveis e reduzido à formas essenciais: céu, mar, terra, árvores, lua, brisa, jardins¹⁸⁷.

Essa ênfase no exterior sugere, a princípio, um acentuado interesse pelo não-eu, muito embora sem demora se perceba a estreita ligação entre a natureza eleita como motivo de canto e a subjetividade do enunciador desses versos.

Tanto em *Poesia* quanto em *Dia do mar* a beleza virginal do mundo e as amplas dimensões com que este é retratado servem para configurar a profunda interioridade da pessoa poética. Por enxergar como estranho e hostil o meio urbano em relação aos seus anseios mais secretos, a voz que canta nesses versos escolhe as formas da natureza como metáforas da própria busca por um “espaço/tempo sem rupturas e sem contrastes”¹⁸⁸, como se seu desejo fosse voltar a origem dos tempos e dos espaços e recuperar a presença de Deus (ou dos deuses) e um mundo absoluto, mítico e puro. Esse desejo, segundo Mircea Eliade¹⁸⁹, geralmente revela a sede de absoluto de quem o nutre, “sede do sagrado e nostalgia do Ser”.

A visão plástica da perfeita integração entre homem e mundo, entre sujeito e objeto, que parece ser o objetivo final de Sophia, constrói-se com um léxico que privilegia os elementos naturais, com um leve amaneiramento na sintaxe, que não chega a prejudicar a clareza do sentido, com rimas consoantes perfeitas, versos decassílabos, preferencialmente, com ligeiras variações para o eneassílabo e o

¹⁸⁵ APOLÔNIA, 1988, p. 30.

¹⁸⁶ SAMPAIO apud APOLÔNIA, op. cit., p. 32.

¹⁸⁷ CUNHA, 1985, p. 17.

¹⁸⁸ Id., p. 22.

¹⁸⁹ ELIADE apud CUNHA, op. cit., p. 22.

endecassílabo, bem como pela brevidade da composição e pela linguagem “marcadamente metafórica”¹⁹⁰.

A localização espacial é quase sempre precisa nesses versos, com o emprego constante do adjunto adnominal de lugar, muito embora o espaço retratado não seja nenhum a que o homem se prenda por vínculos histórico-culturais e, sim, um espaço idealizado, cósmico, amplo. Já o tempo atual é praticamente ausente, em coerência com uma estética que se quer próxima da experiência mítica, o que exige um afastamento da vida cotidiana. Compondo essa atmosfera mítica, a contagem do tempo não é histórica, cronológica, mas marcada por poderes fantásticos ou pelo ritmo dos fenômenos naturais. Trata-se, muitas vezes, de um tempo cíclico, inesgotável, sempre presente.

Certas reflexões, no entanto, na parte final de *Dia do mar*, indicam que a “técnica ilusionista” de dissolução do *eu* na natureza começa a mostrar sinais de desgaste. “Ao sentimento de onipotência que inundava a personalidade e que a confirmava sob a forma de um *outro* ideal”, justapõe-se, considera Maria Izabel Cunha¹⁹¹, “uma contraparte reflexiva”: a subjetividade tateia os próprios contornos e se reconhece parte de um processo histórico inalienável. Desenha-se, nesse estágio da poesia de Sophia, certo impulso para se posicionar de forma mais objetiva e humana diante da realidade.

A questão social, porém, só será frontalmente assumida em fase posterior. Em *Coral* (1950), terceiro livro de Sophia e fecho de um ciclo inicial, embora a realidade social-urbana esteja praticamente ausente, talvez por se mostrar insuportável em sua caoticidade, busca-se um equacionamento espacial mais real entre *eu* e não-eu. Não chega a ocorrer aí, propriamente, o confronto entre o poeta e o mundo dos homens, mas tal confronto aparece latente. A interioridade do sujeito poético aparece, nessa obra, simbolizada em espaços menos amplos que os espaços anteriormente descritos. São espaços vazios – o quarto, a casa, o muro – ainda sem a presença humana. O enunciador dos versos não percebe mais o espaço de fora em contatos sensoriais diretos, mas filtrado por limites que o lado de dentro impõe. Nesse sentido, a imagem da janela, reiterante nessa obra, remete à tensão

¹⁹⁰ CUNHA, op. cit., p. 19.

¹⁹¹ CUNHA, op. cit., p. 132.

do *eu* dividido entre a atração ainda exercida pelo lado de fora e o que passa a ser uma “exigência ética”¹⁹²: o compromisso com o lado de dentro.

Tal divisão impulsiona o sujeito poético para um terceiro espaço: o do texto. Na última parte de *Coral* a preocupação com a forma perfeita representa a tentativa – assumida de forma irreversível – de atingir o Absoluto pela palavra uma vez que o tempo e o espaço míticos estão perdidos para o sujeito lírico e este se recusa ao espaço/tempo históricos.

Na abordagem, a seguir, dos poemas retirados dessas obras iniciais em que é constante a presença do mar¹⁹³, é bem possível que vez ou outra uma dessas questões venha inevitavelmente à tona. Vamos a eles.

¹⁹² Id., p. 181.

¹⁹³ É de se notar, nessa fase, os títulos *Dia do mar* e *Coral*.

3.2.1. A TRANSITORIEDADE E O SER

A poesia de Sophia procura (re)estabelecer uma íntima comunhão entre o homem e o mundo. Em virtude disto, busca o remoto tempo das origens¹⁹⁴, liberto da divisão e da fragmentação que o dissolve através dos séculos. No entanto, embora valorize o tempo puro, indiviso e absoluto, no qual se encontram e se completam os elementos da natureza e os sentimentos humanos, é da vivência de um tempo fragmentado e fugaz que nasce essa poesia. É nítida, portanto, nesses versos, a percepção da brevidade e da fluidez das horas, quase sempre acompanhada de alguma melancolia. Alguns poemas, porém, como é o caso do que se transcreve a seguir, focam um instante que “dura” na interioridade do ser, ainda que se esconda no passado mais remoto. A memória permite a sobreposição de tempos e freqüentemente reúne ao presente da vida humana tempos já vividos, aos quais ainda se somam expectativas futuras.

NOITE

*Mais uma vez encontro a tua face,
Ó minha noite que eu julguei perdida.*

*Mistério das luzes e das sombras
Sobre os caminhos de areia,*

*Rios de palidez em que escorre
Sobre os campos a lua cheia,*

*Ansioso subir de cada voz,
Que na noite clara se desfaz e morre.*

*Secreto, extasiado murmurar
De mil gestos entre a folhagem*

Tristeza das cigarras a cantar.

*Ó minha noite, em cada imagem
Reconheço e adoro a tua face,
Tão exaltadamente desejada,
Tão exaltadamente encontrada,
Que a vida há-de passar, sem que ela passe,
Do fundo dos meus olhos onde está gravada.*

(Poesia. In: *Obra poética I*, 1998, p. 16)

Ao se dirigir à noite, no primeiro dístico, o sujeito poético confessa ter julgado que esta se perdera no irrecuperável domínio do já vivido. Considerando-se apenas

a natureza da noite, não há como avaliar a que distância esse momento passado se encontra do instante em que o *eu* enuncia. Se algo se sabe sobre as noites é que elas duram entre um ocaso e uma alvorada e, sendo assim, a distância entre a vivência da noite e o reencontro com ela poderia ser apenas o espaço de um dia. No entanto, o eu-lírico parece se dirigir a uma noite específica, anteriormente conhecida e amada. Uma noite interiorizada, desejada de forma exaltada demais – como ele reconhecerá na última estrofe – para ser uma noite como outra qualquer, facilmente substituível.

O pronome “minha”, no segundo verso, estabelece essa interiorização, vinculando noite e eu-lírico e separando a noite reencontrada (“Mais uma vez”) como uma noite pessoal, amada como uma pessoa, a ponto de nela o eu-lírico reconhecer uma “face”.

O desenho dessa face, nas estrofes seguintes, se colore com imagens ricas de apelos visuais e auditivos: há caminhos na noite inundados de sombra e luz e campos enluarados em que a folhagem murmura e as cigarras cantam. Estela Lamas¹⁹⁵ observa que o espaço na poética de Sophia é o ilimitado espaço da natureza que se desdobra em vastos “plainos, descampados, searas”. Trata-se, segundo essa escritora, de um espaço em que o ser, liberto dos preconceitos humanos, das instituições e das teias que a humanidade teceu à sua volta através da técnica e do progresso, pode colocar-se em contato direto com a natureza e fundir-se com o cosmos.

Esse espaço que permite o encontro do ser com as coisas, com o universo, é o espaço ideal para uma poética que valoriza o tempo que não é passado, nem presente, nem futuro, mas, sim, o tempo que perpassa o ser através do que este ouve, vê, cheira, sente. Só assim, interiorizados, retratos de uma experiência vivida, tempo e espaço têm sentido e se tornam reais para o *eu* que enuncia esses versos.

Isto se observa no poema em estudo uma vez que nele o eu-lírico se refere a um reencontro, no presente, com uma noite “perdida” no passado; ou, talvez, mais propriamente, à vivência de uma noite que perdura em sua interioridade, independentemente do momento real em que ocorreu. Observa-se, ainda, pelo espaço que se recorta na noite e que se oferece aos sentidos do eu-lírico,

¹⁹⁴ LAMAS, 1998, p. 39.

¹⁹⁵ Id, p. 41-2.

consubstanciando-se¹⁹⁶ com o seu ser e fazendo-o aspirar pelo infinito que a sua vastidão metaforiza.

“Rica em todas as virtualidades da existência”, a noite “simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida”, explicam Chevalier e Gheerbrant¹⁹⁷. Neste sentido, reencontrar a noite seria redescobrir o caminho para o princípio das coisas, colocando-se em contato com a própria vida que se forma em beleza de imagens e sons.

O duplo aspecto da noite, de trevas “onde fermenta o vir a ser, e o de preparação do dia, de onde brotará a luz da vida”¹⁹⁸, fica visível, no poema, nas “luzes” e “sombras” que ali coexistem (verso 3). Talvez por se apresentar como “mistério”, talvez por ajudar a compor um cenário amplo e desabitado (“caminhos de areia”), a coexistência de luzes e sombras remete ao texto bíblico que relata o princípio de todas as coisas:

*Disse Deus: “Haja luz”. E a luz apareceu. Deus ficou satisfeito e separou a luz da escuridão. Assim, Ele deixou a luz brilhar um pouco e depois escureceu de novo. Deus chamou “dia” à luz e à escuridão chamou “noite”. O dia e a noite juntos formaram o primeiro dia.*¹⁹⁹

No Gênesis, a separação da sombra e da luz, originalmente confundidas, marca a origem dos tempos e dos espaços, enquanto no poema de Sophia a presença de ambas sobre os mesmos “caminhos de areia” parece servir a uma tentativa, obsessiva na escritora²⁰⁰, de retorno a essa origem e a uma perdida unidade.

Os versos de Sophia estão repletos da presença da luz. Este símbolo do mundo celeste e da eternidade²⁰¹ e até mesmo da devoção cristã da poetisa²⁰², já que o próprio Cristo falou de si mesmo como “Luz do mundo” e “Luz da vida”²⁰³, é presença tão marcante nessa poética a ponto de se manifestar de diferentes formas. Carlos Ceia²⁰⁴ fala da “luz múltipla” que invade os versos de Sophia e que aparece “em cena” em variações de uma mesma realidade: “luz solar, luz diurna,

¹⁹⁶ Id., *ibid.*

¹⁹⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 640.

¹⁹⁸ Id., *ibid.*

¹⁹⁹ Gênesis 1: 3-5. In: *A Bíblia Viva*.

²⁰⁰ CEIA, 1996, p. 89.

²⁰¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 570.

²⁰² CEIA, *op. cit.*, p. 87 e 96.

²⁰³ João 8: 12. In: *A Bíblia Viva*.

luz noturna, luz do poente, luz da aurora, luz do fogo”. Em exemplos quase inumeráveis a luz noturna se manifesta, como no poema “Noite”, sob o signo da dualidade “luz/trevas”. “Porque é um estado antecipatório”, explica Carlos Ceia²⁰⁵, a noite é para Sophia, muitas vezes, “como uma promessa de luz”. Por isto se fundem luzes e sombras, como na segunda estrofe do poema em estudo, de tal forma que a luz penetra as trevas e as fecunda.

Talvez seja interessante observar, ainda sobre a segunda estrofe, que a areia, símbolo, no poema, da extensão dos caminhos em virtude da quantidade de seus grãos²⁰⁶, pode também ser relacionada, pelo prazer que proporciona a quem experimenta andar sobre ela, a uma “busca de repouso, de segurança, de regeneração”²⁰⁷, sentido que não se distancia da procura empreendida em busca da unidade e do retorno às origens.

Na estrofe seguinte, a luz ainda está presente na bela imagem do luar, ali transformado em “rios de palidez” através dos quais a lua cheia “escorre” “sobre os campos”. “Astro de eleição nos poemas de Sophia”²⁰⁸ e símbolo de renovação, de transformação e de crescimento²⁰⁹, a lua aparece nestes versos em sua forma mais plena, inundando os campos com a luz que reflete e sugerindo a possibilidade de um eterno recomeço.

O uso repetitivo do som alveolar das fricativas surdas e sonoras /s/ e /z/, na segunda e na terceira estrofes, sugere o movimento e/ou a velocidade da luz que se espraia sobre os caminhos: “Mistério das luzes e das sombras/ Sobre os caminhos de areia,// Rios de palidez em que escorre/ Sobre os campos a lua cheia”.

Transformado em “rios de palidez” o luar rouba ao rio o sentido simbólico de existência humana e de curso da vida²¹⁰, enquanto os campos sobre os quais “escorre”, figuras do Paraíso “ao qual os justos têm acesso após a morte”²¹¹, sugerem um vasto espaço para a vivência de deleites num tempo – perdido ou por vir – em que o próprio tempo não tem importância.

²⁰⁴ CEIA, op. cit., p. 87.

²⁰⁵ Id., p. 103.

²⁰⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 79.

²⁰⁷ Id., *ibid.*

²⁰⁸ CEIA, op. cit., p. 101.

²⁰⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 561.

²¹⁰ Id., p. 780-1.

²¹¹ Id., p. 172.

Nas três estrofes seguintes a atenção do sujeito lírico se volta para os sons que na noite se fazem ouvir. Ele se refere, embora sem identificar a autoria dessas vozes, se humanas ou não, ao “ansioso subir de cada voz”. É a ansiedade que as caracteriza que irá sugerir que pertencem a seres humanos. Esses seres, porém, não são focalizados diretamente no retrato que da noite se tece e até suas vozes, que compõem momentaneamente o retrato, elevando-se (“subir”), se desfazem e morrem na “noite clara”. Há, ainda, um sinestésico, “secreto” e “extasiado” “murmurar/ De mil gestos entre a folhagem”, que pelo segredo, pelo êxtase e pelos “mil gestos”, pode indicar um furtivo encontro erótico no lugar, talvez, menos iluminado na noite (“entre a folhagem”). Neste sentido, é importante considerar o simbolismo da vegetação, ligado ao caráter cíclico da existência e às possibilidades de germinação e de crescimento a partir do grão, do germe²¹². Por outro lado, é bem possível que o “secreto” e “extasiado murmurar” de gestos se refira à atividade noturna de insetos, como a cigarra, nomeada na sexta estrofe: “Tristeza das cigarras a cantar”.

Apresentado em um monóstico, entre os cinco dísticos iniciais e a sextilha final, o canto das cigarras casa-se à imagem da noite descrita por serem esses insetos símbolos da alternância de sombra e luz, em virtude da sua capacidade de permanecerem ocultos e perceptíveis ao mesmo tempo, pelo silêncio em meio à folhagem e pelo seu estridular²¹³.

Embora o zunir da cigarra simbolize muitas vezes o “cantar patético e desagradável dos maus poetas”, Carlos Ceia²¹⁴ percebe que Sophia o identifica à plena vivência do estar-no-mundo, o que não apenas dinamiza o ser e o coloca em êxtase, mas, simultaneamente se transforma “em energia vital para todos os seres vivos”. Talvez seja por este dinamismo que o canto da cigarra imprime aos seres que o ouvem e ao ambiente em que se faz ouvir, que este inseto seja um dos “animais de estimação do mundo iluminado de Sophia”²¹⁵, convocado neste poema com a finalidade de povoar a noite e imprimir-lhe sonoridade no plano semântico, o que se evidencia, no plano da enunciação, pela alternância de sons vocálicos,

²¹² Id., p. 933.

²¹³ Id., p. 240.

²¹⁴ CEIA, op. cit., p. 98-9.

²¹⁵ Id., *ibid.*

átonos e tônicos, nas estrofes quatro, cinco e seis, nas quais predomina o apelo auditivo.

As imagens que compõem a “face” da noite são apresentadas em estrofes muito breves, equivalentes a rápidos *flashes* daquilo que se oferece aos atentos sentidos do enunciador dos versos. A estrofe final, no entanto, deixa de focalizar recortes da noite para glosar o mote inicial – a idéia de reencontro com a noite – e, assim sendo, é maior que as anteriores.

O vocativo que abre a sextilha, já utilizado na primeira estância, marca o instante, no poema, em que o eu-lírico deixa de focalizar a noite e passa a se dirigir a ela, revelando-lhe seus sentimentos. A revelação destes sentimentos, bem como o possessivo “minha”, reiterado, reforça a profunda identificação, nítida, já, na primeira estrofe, entre sujeito lírico e noite, o que sugere um contato entre ambos anterior ao momento em que a noite *acontece*.

Este contato anterior fica claro pelo fato de as imagens da noite serem reconhecidas uma a uma pelo eu-lírico (“em cada imagem”) e, mais do que isto, adoradas por ele. A repetição do advérbio “exaltadamente” e a intensidade, por ele revelada, do desejo pela noite e do próprio reencontro com ela, não deixam dúvidas quanto à importância da recuperação de um momento que se julgava perdido.

Posto em trânsito, na sucessão das noites e dos dias, o eu-lírico descobre um momento ao qual se apegar e através do qual garantir uma espécie de permanência: a duração, no tempo, através da noite cristalizada no fundo dos olhos. A noite iluminada transita num tempo sem margens, tal como o sentia Santo Agostinho: ela pertence ao passado do *eu* que enuncia, mas é tão vívida em sua memória a ponto de se fazer reencontrar no presente, no instante mesmo da enunciação. A noite do presente é a noite do passado. Além disso, ao se apropriar da noite “com os olhos e pelos ouvidos”, como faria o Caeiro²¹⁶, ao experimentá-la, tendo experimentado-a, já, no passado, ao vivenciá-la, enfim, o eu-lírico torna-a tão significativa que a projeta num tempo futuro, posterior ao da enunciação, no qual ele mesmo pode já não estar presente, mas ao qual estará indissoluvelmente ligado através da noite.

Cronotopo criado pelo discurso, *na* e *pela* enunciação, a noite torna-se retrato – eternizado no poema – de tempos e espaços presentes, passados e futuros.

²¹⁶ Poema V de “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro. In: PESSOA, op. cit., p. 208.

No poema a seguir o motivo de canto é o momento presente – o “Dia de hoje” – apresentado em sua brevidade e perfeição:

DIA DE HOJE

*Ó dia de hoje, ó dia de horas claras
Florindo nas ondas, cantando nas florestas,
No teu ar brilham transparentes festas
E o fantasma das maravilhas raras
Visita, uma por uma, as tuas horas
Em que há por vezes súbitas demoras
Plenas como as pausas dum verso.*

*Ó dia de hoje, ó dia de horas leves
Bailando na doçura
E na amargura
De serem perfeitas e de serem breves.*

(Dia do mar. In: *Obra poética I*, 1998, p. 90)

O tom evocativo dos versos iniciais de cada uma das estrofes remete à evocação da noite feita no poema que acima estudamos. Aqui, no entanto, é o dia que se evoca e que se detalha em cores e sons.

A claridade desse dia, referida no primeiro verso (“horas claras”), relaciona este poema a tantos outros da autora em que a luz se faz presente. “Luz diurna”, neste caso, a compor, junto de outras manifestações luminosas nessa poética, a “luz múltipla” a que Carlos Ceia²¹⁷ se refere.

A voz poética que convoca o dia, através de reiterados vocativos, a ser motivo de seu canto, não chega a falar de si mesma como pessoa individualizada, que se situa num determinado espaço-tempo e diz “eu” a fim de se distinguir dos *outros*. No entanto, escolhe cantar o instante mesmo em que enuncia, revelando ao leitor o seu presente e o espaço que se oferece aos seus olhos.

“Ondas” e “florestas” compõem o cenário desse sujeito poético que, sem apresentar-se de forma explícita, organiza em torno de si o cronotopo do dia.

O verso “Florindo nas ondas, cantando nas florestas” parece inverter, sinestesticamente, os sentidos em jogo em cada uma das imagens. O florir parece mais próprio das florestas, em virtude da profusão de flores que essas podem oferecer à visão, enquanto o canto parece melhor se associar às ondas, pelo seu contínuo rumorejar. No entanto, talvez seja a espuma das ondas – comparada a

“líquidos bordados”²¹⁸ – que o poema retrate como um florir que incessantemente se reconstrói, razão para que aí se empregue o gerúndio (“florindo”). Assim também o canto se associa às florestas sugerindo o contínuo vento por entre a ramagem das árvores (“cantando”), o mistério e a vida ali existentes.

Tendo em vista que o dia²¹⁹ simboliza a sucessão da própria vida em seu nascimento, crescimento, plenitude e declínio, é sugestivo que a voz poética enfoque a claridade das horas e sua incessante atividade ao florir ondas e ao encher de canto as florestas, pois parece com isto querer indicar a vida em seu momento mais pleno. Florestas e ondas ligam-se também à simbologia da vida; as florestas²²⁰ por vincularem terra (onde mergulham as raízes) e céu (que tocam com suas copas) e as ondas²²¹ por sugerirem, em virtude de seu contínuo movimento, mudanças nas idéias, nas atitudes, no comportamento, na própria existência.

O terceiro verso do poema menciona o “ar” desse claro dia, no qual “brilham transparentes festas”. “Meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias”, o ar²²² tem seu sentido espiritual e etéreo realçado no poema pelo brilho e pela transparência das “festas” que o animam e que sugerem, pelo seu conteúdo semântico, a profusão de cor, som e perfume que o ar veicula.

Brilho e transparência realçam, ainda, a luminosidade do próprio dia que tem suas horas visitadas pelo “fantasma das maravilhas raras” (verso 4), cuja presença espectral apenas reforça o sentido espiritual até aí impresso ao dia.

O conteúdo semântico da expressão “maravilhas raras” casa-se ao sentido das “transparentes festas” que “brilham” no ar desse dia, informando ao mesmo tempo a beleza (“maravilhas”) e o milagre único de cada instante (“raras”).

Como sucessão o tempo aparece no poema não apenas pela referência feita às horas, mas, principalmente, por enfatizar a passagem delas (“uma por uma”). Os versos que finalizam a primeira estrofe, entretanto, indicam que há certos momentos mais significativos (ou plenos) que outros e que por essa razão sugerem ao ser que os vivencia uma demora maior, uma espécie de pausa no fluxo ininterrupto das horas, comparada, em sua plenitude, à pausa “dum verso”.

²¹⁷ CEIA, op. cit., p. 87.

²¹⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 658.

²¹⁹ Id., p. 336.

²²⁰ Id., p. 439.

²²¹ Id., p. 658.

²²² Id., p. 68.

Simulacro da vida humana em sua passagem, o ritmo não apenas alimenta a poesia, possibilitando-lhe a existência, mas a encaminha, através da alternância de momentos átonos e tônicos, para o “abrupto silêncio”²²³ final, simulacro da morte. Neste sentido, as pausas no verso são “plenas” não apenas por comporem o ritmo, mas por proporcionarem uma espécie de adiamento do fim e, ao mesmo tempo, de aproveitamento do que se vai cantando. Assim também com as horas que subitamente demoram, propiciando – em sua duração – a inteira vivência das “maravilhas raras” que oferecem.

A estrutura do verso que inicia a segunda e última estrofe é praticamente idêntica à do primeiro verso do poema, variando apenas o vocábulo que qualifica as horas que aparecem “claras” na primeira estância e são “leves” na segunda. A claridade, relacionada, como já comentamos, à luz²²⁴, simboliza a vida, o mundo celeste e a eternidade. Sentido bastante próximo ao da simbologia da leveza²²⁵, ligada à busca por uma vida superior, livre da angústia. Estes sentidos simbólicos integram-se ao canto da voz poética em sua preocupação de exaltar o “dia de hoje”, figura da vida humana para a qual se aspira as qualidades da leveza e da claridade.

Imagem da leveza, o bailado das horas, no nono verso, acontece em meio ao paradoxo que as caracteriza – o estranho misto de “amargura” e “doçura” – em virtude de sua brevidade e perfeição.

O gerúndio em “Bailando”, assim como nos dois outros verbos do segundo verso, apresenta o tempo como duração, segundo o pensamento de Bergson, pois se é certo que as horas passam, não é menos correto que elas duram enquanto passam, compondo o quadro de completude e beleza (“perfeição”) que a voz poética se apressa a fixar em versos.

Todo o poema valoriza os sons vocálicos abertos e tônicos, inclusive nas rimas, a fim de criar a atmosfera festiva do dia. Já o som nasalado da consoante /n/ nos verbos no gerúndio reforça, ao encompridar as palavras, o sentido de continuidade dessa forma nominal dos verbos, ao passo que o som da consoante fricativa /s/, presente em todo o poema (horas, claras, festas, raras, plenas, leves, breves, etc.), sugere o canto e o bailado das horas.

²²³ BOSI, op. cit., p. 128.

²²⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 570.

²²⁵ Id., p. 547.

Não há no poema índices textuais que informem a existência de um *antes* ou *depois* do instante da enunciação. Assim sendo, o presente do texto se alonga em direção ao passado e ao futuro onde se encontram os dias já experimentados como presente e aqueles que aguardam o instante em que presente se tornarão. Isto faz deste poema o canto de um eterno e fugidio presente, diante do qual nada resta ao ser que o vive senão cantá-lo.

O amplo espaço focalizado – o da natureza – é o espaço tópico sobre o qual fala a voz poética, o que faz supor que seja essa natureza o “aqui” a partir do qual se faz ouvir a voz poética, muito embora não haja índices textuais que permitam situar precisamente o que está perto ou longe. Do quadro pintado salta o claro dia em florestas e ondas e suas horas bailam, breves e por isto amargas, perfeitas e por isto doces.

No poema que transcrevemos a seguir, ao contrário, são nítidos os índices textuais que separam o instante da enunciação de um tempo posterior a este, apenas antevisto.

Poema de abertura de *Coral* e único sem título nesta obra, o que faz com que o chamemos pelo verso inicial, “Depois da cinza morta destes dias” é uma composição bastante breve – uma setilha em decassílabos. Estas características, aliadas à imagem de uma natureza nevoenta e de um *eu* que com ela se confunde, conferem ao poema um tom de epígrafe, pois embora vá se tornando mais nítida ao longo do terceiro livro de Sophia a separação entre a natureza e o eu-lírico, em muitos poemas é ainda profunda a identificação entre ambos, o que leva o sujeito poético a afirmar que suas mãos “mantêm as estrelas” ou que o seu coração “sustenta o ritmo das coisas”²²⁶. Além disso, a luminosa natureza apresentada nas duas primeiras obras da autora aparece em *Coral*, como nesse poema de abertura, povoada de nevoeiros. Há nesta obra “estranhos pássaros” de “gritos sobreagudos e selvagens”²²⁷, muros, terror e o espanto de viver um tempo que “perdeu a sua forma”²²⁸, um tempo que “cai contado”²²⁹, que assola o mundo, esse “lugar de

²²⁶ “As minhas mãos”. In: *Obra poética I*, 1998, p. 164.

²²⁷ “Ouve”. In: *Obra poética I*, p. 199.

²²⁸ “Intervalo”. In: *Obra poética I*, p. 198.

²²⁹ “Acordo”. In: *Obra poética I*, p. 179.

imperfeição”, esse “sítio tão frágil”²³⁰ onde o amor se oculta “como um medo”²³¹ e onde só a solidão é completa.

Eis o poema:

[DEPOIS DA CINZA MORTA DESTES DIAS]

*Depois da cinza morta destes dias,
Quando o vazio branco destas noites
Se gastar, quando a névoa deste instante
Sem forma, sem imagem, sem caminhos,
Se dissolver, cumprindo o seu tormento,
A terra emergirá pura do mar
De lágrimas sem fim onde me invento.*

(Coral. In: *Obra poética I*, 1998, p. 159)

No primeiro verso do poema o vocábulo “destes” é índice do tempo lingüístico, do instante em que ocorre a enunciação. Tendo em vista que o vocábulo nasce da contração da preposição *de* e do pronome demonstrativo *este*, que “designa pessoa ou coisa presente e próxima de quem fala”²³², os “dias” aos quais se refere constituem o presente do eu-lírico, apresentado em nevoentas imagens a partir desse verso inicial. Entretanto, o advérbio “Depois”, que abre o poema, anuncia que a atenção do enunciador dos versos está voltada para o devir, para um tempo posterior ao da enunciação, o que os verbos no futuro do subjuntivo e no futuro do indicativo vêm confirmar. É a pureza sonhada para a terra nesse tempo por vir que, contrastando com a “cinza morta” dos dias que correm, atrai para o futuro os olhos do eu-lírico.

Figura daquilo que resta após a extinção do fogo (ou da vida), a cinza²³³ simboliza a “nulidade” da vida humana em virtude de sua “precariedade”. No poema essa imagem sugere, especialmente por se associar ao adjetivo “morta”, a passagem dos dias que o eu-lírico vive e o quão pouco significativos esses lhe parecem, o que o faz ansiar pelo porvir.

No verso seguinte, o vocábulo “destas” aproxima do eu-lírico as “noites” que indica, caracterizadas por um “vazio branco” semelhante à “névoa” do preciso instante da enunciação (“deste” – verso 3).

²³⁰ “Terror de te amar”. In: *Obra poética I*, p. 178.

²³¹ “Passam os carros”. In: *Obra poética I*, p. 171-2.

²³² FERREIRA, op. cit., p. 718.

²³³ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 247.

Situado nas duas extremidades da gama cromática, o branco²³⁴ significa “ora a ausência, ora a soma das cores”. No poema em estudo parece ser símbolo de um mundo onde “nada foi realizado ainda” ou, talvez, de um mundo “onde todas as cores (...) se tenham desvanecido”, idéias que facilmente se ajustam à imagem do dia transformado em “cinza morta”.

Com relação à névoa²³⁵, é interessante que simbolize uma transição no tempo, o momento em que as formas ainda não se distinguem ou o momento de indeterminação em que “as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas, precisas”. O instante de névoa é descrito no poema exatamente como “sem forma, sem imagem, sem caminhos” – um período transitório que fatalmente se dissolverá como se dissolvem os nevoeiros, “cumprindo o seu tormento”, ou sua sina.

Tendo em vista que o poema foi publicado por Sophia em 1950, época em que imperava a ditadura de Salazar, é bem possível que o nevoento instante que ele focaliza tenha sido escolhido como imagem do momento opressivo em que foi gestado. Neste sentido, o conteúdo semântico do vocábulo “tormento” se aplica à sugestão das cadeias da ditadura, cerceadora da liberdade, enquanto a anáfora, no quarto verso (“Sem... sem... sem...”), intensifica a idéia de impossibilidade de vida plena nesse momento conturbado – momento de “cinzas mortas”, de dias irrecuperavelmente perdidos, de noites das quais fugiram as cores (da alegria?); noites brancas e vazias de significado.

Não se pode perder de vista, porém, que as imagens de brancura e vazio, embora constituam o presente do sujeito lírico, são mencionadas a fim de ressaltar um tempo futuro em que o instante de névoa tiver se dissolvido (versos 3 a 5) e tiver se gastado o “vazio branco” das noites: “Quando... quando...”. É para esse futuro que o eu-lírico olha, é para ele que conduz a sucessão “destes dias” e “destas noites” que importam menos que aquilo que virá.

Nesse tempo não chegado é que, tal qual Vênus ao sair das águas²³⁶, “A terra emergirá pura do mar...” (verso 6). A pureza, nesse verso, opondo-se às imagens

²³⁴ Id., p. 141-3.

²³⁵ Id., p. 634.

²³⁶ Aludimos aqui ao famoso quadro de Botticelli (1444-1510), *O nascimento de Vênus*, no qual a deusa é representada numa pose recatada, escondendo castamente o corpo nu com as mãos, no momento em que sai do mar (CUMMING, s/d, p. 22-3).

nevoentas²³⁷, sugere a luminosidade e a beleza dessa aparição futura, próximas, talvez, da fulgurante beleza da deusa e de seus “olhos de luz”²³⁸.

A esperança e, ao mesmo tempo, a certeza do aparecimento dessa terra “pura”, “depois” do instante de névoa, revela a busca do eu-lírico por um mundo perfeito e incorruptível que, instalado, faça esquecer o *antes*, o “mar/ De lágrimas sem fim” no qual se vê mergulhado e no qual, para não submergir, é obrigado a se inventar, ou a reinventar-se, como talvez dissesse a Cecília.

O mar do qual emergirá a terra renovada é, curiosamente, feito das muitas lágrimas (“sem fim”) do próprio eu-lírico: “mar/ De lágrimas sem fim onde me invento”. Estranha simbiose essa, que indica o quanto se confunde o sujeito poético com o tempo que vivencia: o nevoeiro e o vazio que caracterizam esse tempo simultaneamente provocam sua indistinção e as lágrimas do eu-lírico em razão dela, enquanto o esperado futuro de pureza para a terra surge dessas lágrimas que inundam o presente.

Inventar-se em meio às lágrimas, em meio aos dias e às noites, é, portanto, caminhar, mesmo “sem caminhos”, em direção ao amanhã. Os nevoeiros, acredita-se, costumam preceder “as revelações importantes”²³⁹. Inventar-se em meio à névoa é, assim, ludibriá-la e preludiar o que virá.

Embora a passagem do tempo fique evidente no poema, pelo que até aqui se considerou, é importante observar que o período de imprecisão parece arrastar-se indefinidamente em virtude das várias imagens usadas para caracterizá-lo, do número maior de versos dedicados a essa caracterização e do próprio ritmo desses versos. Os cinco primeiros, usados para apresentar o nevoento presente, são pontuados por vírgulas que tornam lenta a leitura, sugerindo a lentidão do próprio tempo, o que a anáfora, já mencionada, ainda reforça. Os versos finais, ao contrário, não utilizam vírgulas ao focalizarem o esperado futuro e seu ritmo ágil é garantido também pelo *enjambement*.

²³⁷ Talvez seja interessante observar, ampliando a analogia com Vênus (Afrodite, para os gregos), que a deusa, uma das mais importantes da Antiguidade e símbolo do amor, da beleza e do riso, nasce após trágicas circunstâncias. Urano (o céu) e Gaia (a terra) haviam se unido para produzir os primeiros seres humanos, os Titãs. Um dos seus filhos, porém, Cronos (o Tempo), castrou seu pai com uma foice e atirou seus genitais no mar. Da espuma daí resultante é que nasceu Vênus. No canto direito da tela de Botticelli, *O nascimento de Vênus*, uma ninfa avança para receber a deusa. É uma das quatro Horas, espíritos que personificavam as estações do ano. Seu manto branco esvoaça ao vento, bordado de flores entrelaçadas, numa representação da primavera, estação do renascimento e da renovação (CUMMING, op. cit.).

²³⁸ HOMERO apud BRUNEL, op. cit., p. 23.

²³⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 635.

Embora com ritmo lento, os primeiros versos do poema referem-se ao tempo como sucessão, como passagem, enquanto a agilidade dos versos finais parece antever um tempo sem rupturas, um tempo que apenas é e no qual pode também ser o ser que nele se encontra. A busca por esse tempo inteiro será observada mais claramente na análise dos próximos poemas.

É preciso ainda observar, sobre o poema em estudo, que não há ali um espaço lingüístico constituído, nem mesmo um espaço tópico claramente definido se considerarmos que os nevoentos caminhos, ou a ausência deles, são imagens apenas do presente do eu-lírico. Acreditamos, entretanto, que os dias cinzentos e as noites brancas podem também ser lidos como os espaços pelos quais circula o enunciador dos versos, um espaço-tempo que a cada sílaba se revela, informe ou gloriosamente puro.

3.2.2. ETERNIDADE E TEMPO

O poema “Se” – revelador, em sua pequena extensão, do estilo “concentrado” de sua autora – expressa em seus versos a dor do ser em virtude da passagem do tempo, bem como a “luta” pelo ser empreendida a fim de tornar eterno o que passa.

SE

*Se tanto me dói que as coisas passem
É porque cada instante em mim foi vivo
Na luta por um bem definitivo
Em que as coisas de amor se eternizassem.*

(Poesia. In: *Obra poética I*, 1998, p. 38)

Escolhida como título do poema, a conjunção condicional que abre o primeiro verso insere ali, como uma possibilidade que se concretizou, a idéia da dor que domina o sujeito lírico. Ligada, como dissemos, à consciência da passagem do tempo (“que as coisas passem”), a dor, cuja intensidade é explicitada pelo advérbio “tanto”, explica-se em razão da história de vida do enunciador dos versos, revelada após a conjunção “porque” e seu sentido causal: “É porque” toda a vivência do eu-lírico se deu “na luta por um bem definitivo” que a passagem das “coisas”, especialmente as “de amor”, provoca a dor que poderia não existir caso tais “coisas” se “eternizassem” ao invés de passarem.

A dor pertence, portanto, ao presente do eu-lírico, ao momento da enunciação (“dói”), enquanto a “luta” pelo “definitivo” ocupa cada um de seus instantes passados (“cada instante em mim foi vivo”) indicando o compromisso de toda uma vida. Se considerarmos, porém, a brevidade com que o instante se precipita no passado, veremos o momento da enunciação não apenas como o presente de dor, mas, simultaneamente, como mais um dos instantes vividos, consumidos pelo desejo do eterno.

A “luta” do eu-lírico por um “bem definitivo” lembra muito a angustiosa projeção no futuro, a que Heidegger se refere, empreendida pelo ser em busca da plenitude. Empregar “cada instante” na “luta” por um bem futuro é, na expressão de Almir de Andrade²⁴⁰, se “temporalizar”; é contar com o tempo para alcançar o que o devir reserva. Ao se temporalizar, no entanto, o ser – e, no poema em questão, o eu-lírico

²⁴⁰ ANDRADE, op. cit., p. 143.

– acaba criando a própria história, desenrolando-a *do* tempo e *no* tempo e, assim, ironicamente, vive a própria temporalidade, por mais que anseie pelo definitivo.

O que faz a eternidade, segundo Santo Agostinho²⁴¹, é o fato de os anos de Deus, que a habita, existirem simultaneamente, sem fluírem nem passarem, ao passo que para os homens os anos “só existirão todos quando não mais existirem”. Fundamentando-se no pensamento do Apóstolo Pedro²⁴², Agostinho explica que os anos de Deus “são como um só dia” e que esse dia “não é uma repetição cotidiana, é um perpétuo hoje”, porque não cede lugar ao amanhã e nem sucede ao ontem. “Teu hoje”, diz o pensador dirigindo-se a Deus, “é a eternidade”. Para o eu-lírico do poema de Sophia, entretanto, imagem do ser humano e, como tal, inserido num tempo também humano, os instantes vividos (“cada instante”) marcam apenas a passagem do tempo e o distanciam do objetivo de eternizar as “coisas de amor”, revelando-lhe apenas – e provocando toda a dor que marca o seu presente – a contraditória essência deste mundo em que o sol nasce e não dura, em que a escuridão sucede a luz, em que há “firmeza somente na inconstância”²⁴³.

O desejo do eu-lírico, no entanto, de eternizar as “coisas de amor”, motiva-o à “luta” e seu engajamento acaba por tornar significativa sua existência. “Fonte ontológica de progresso” na medida em que une os seres, enriquece-os e os faz crescer, tornando-os ao mesmo tempo, cada vez mais “eles-próprios”, o amor²⁴⁴ “atualiza as virtualidades do ser”. Apesar da dor em virtude do que passa, o ser “dura” em meio à passagem e através da luta impulsionada pelo amor e para ele, confere valor a essa duração – o da própria vida: “cada instante em mim foi vivo...”.

Levando-se em conta o quadro sócio-político em que foi gestado este poema, bem como a simbologia do amor²⁴⁵ como o “deus primeiro”, que assegura a “coesão interna do Cosmo”, é possível que as “coisas de amor” a que o eu-lírico se refere estejam relacionadas ao sonho de uma sociedade livre e feliz, enquanto a dolorosa vivência de um tempo fragmentado equivaleria ao período da ditadura. Neste sentido, a despreocupação do eu-lírico em descrever o espaço que o circunda estaria relacionada ao desencanto com o que o rodeia.

²⁴¹ SANTO AGOSTINHO, op. cit., p. 267.

²⁴² 2 Pedro 3: 8. In: *A Bíblia Viva*.

²⁴³ GUERRA, 1993, p. 60.

²⁴⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 46-7.

²⁴⁵ Id., *ibid.*.

Publicado em 1944, quando a autora tinha vinte e cinco anos, *Poesia* reúne poemas por ela escritos desde a adolescência, justamente no período em que se institucionalizava em Portugal um Estado de moldes fascistas. É possível que o poema “Se”, entre esses, reflita a instabilidade daquele momento e o desejo de uma ausente coesão, muito embora a poetisa não tivesse ainda encontrado o tom exato para os seus cantos de liberdade. Por outro lado, tendo em vista sua juventude no período da criação desses versos, não é improvável que o anseio de eternizar as “coisas de amor” indique apenas a valorização deste sentimento em um mundo de valores tão passageiros.

Seja como for, é interessante observar como o fonema vocálico /ɔ/, de timbre aberto, fere os ouvidos na palavra “dói”, sugerindo a intensidade da dor experimentada pelo sujeito poético. Assim também a repetição do som fechado da vogal /i/ no vocábulo “def~~in~~it~~ivo~~”, especialmente em sua forma tônica, na quarta sílaba, sugere, por ser marcante, o que não pode passar, enquanto a extensão da polissílaba “eterniz~~as~~sem”, o som aberto eônico de sua vogal /a/ e os sons das fricativas /z/ e /s/, que alongam ainda mais a palavra, sugerem o sem fim da eternidade.

No poema a seguir, a idéia de “suportar” como sendo “o tempo mais comprido” e a referência às “muitas coisas” que não se quer ver podem também estar relacionadas ao sufocante²⁴⁶ período anterior ao 25 de Abril. Tendo em vista que a existência tem para a escritora uma dimensão sagrada, não é de se admirar que seus poemas revelem seu horror a tudo que distancia o ser humano dessa dimensão, a tudo que o coloca abaixo de sua dignidade de criatura vocacionada para participar do divino²⁴⁷, a tudo que corrompa sua pureza ou tolha sua liberdade:

CHAMO-TE

*Chamo-Te porque tudo ainda está no princípio
E suportar é o tempo mais comprido.*

*Peço-Te que venhas e me dês a liberdade
Que um só dos Teus olhares me purifique e acabe.*

Há muitas coisas que eu não quero ver.

²⁴⁶ Maria Armanda Passos se refere ao período da ditadura em Portugal como um momento de “sufocação e falsidade” (PASSOS, 1999).

²⁴⁷ PASSOS, op. cit.

*Peço-Te que sejas o presente.
Peço-Te que inundes tudo.
E que o Teu reino antes do tempo venha
E se derrame sobre a terra
Em Primavera feroz precipitado.*

(Coral. In: *Obra poética I*, 1998, p. 188)

Maria Armanda Passos²⁴⁸ se refere aos versos de “Chamo-te” como uma “prece-poema”, uma vez que neles a voz poética se ergue em direção a Deus. Embora Este interlocutor não seja nomeado de forma explícita, o uso de maiúsculas nos pronomes a Ele relacionados, a onipotência que O caracteriza e a referência, na estrofe final, ao Seu “reino” – a lembrar os versos iniciais da oração do “Pai Nosso” – indicam que se trata do Deus bíblico, o mesmo a quem Agostinho se dirige em suas reflexões sobre o tempo e que afirma habitar a eternidade.

No primeiro verso do poema a conjunção causal indica a existência de um motivo para o canto (ou prece) que o eu-lírico dirige a Deus: É *porque* “tudo ainda está no princípio” e “suportar é o tempo mais comprido” (verso 2) que o sujeito poético decide evocar (“Chamo-Te”) o Todo-Poderoso. O que vem a ser esse “tudo” que principia não é mencionado, mas o conteúdo semântico do verbo suportar e sua associação à idéia de um tempo imensurável, que se arrasta, sugere, como acima dissemos, a desolação do eu-lírico diante do quadro (político-social?) que se oferece aos seus olhos.

Tal como numa prece, na segunda estrofe o eu-lírico dirige a Deus um pedido: “que venhas e me dês a liberdade”. Ora, pedir a presença de Deus só se justifica se o pedinte acredita estar o Divino distante de si e do contexto em que se insere, assim como ansiar pela liberdade e pedir para tê-la são anseios e pedidos de quem não a tem. Neste sentido, o “tudo” que “ainda” principia e que é preciso “suportar”, pode ser entendido como a vivência de um estado de coisas que cerceiam a liberdade (a ditadura?) e que desagradam a Deus ou nada tem a ver com Sua essência.

Inserido nesse espaço-tempo de ausência divina e de liberdade é que se encontra o sujeito poético que implora ainda por “um só” dos olhares de Deus, suficiente para purificá-lo, possivelmente do contato indesejado com “tudo” aquilo que tem de “suportar”: “Que um só dos Teus olhares me purifique e acabe”.

O verbo acabar, no final deste verso, sugere a possibilidade de o sujeito poético ser consumido pelo olhar divino e, assim, deixar de ser. Desse modo, a ansiada liberdade não seria dádiva a ser obtida nesta vida, mas ocuparia um espaço-tempo bem distante das “muitas coisas” que compõem o presente do eu-lírico (“Há”), as quais ele não quer ver e das quais já se distancia ao se envolver no canto que dirige a Deus: o único verso que trata dessas “coisas” – sem detalhá-las, como se além de não querer vê-las o eu-lírico também evitasse falar sobre elas – constitui um monóstico entre estrofes de números diferentes de versos, o que visualmente o separa dos demais. A separação, no entanto, vai além do meramente visual: o tom evocativo dos dísticos (“Chamo-Te”, “Peço-Te”), que sugere a prece e o contato do sujeito lírico com a divindade, está ausente do monóstico. Neste, há apenas a constatação da existência das tais “coisas” e a afirmação peremptória da vontade do eu-lírico em relação a elas: “eu não quero ver”. Quanto ao verbo acabar, é possível que se relacione, por outro lado, ao “tudo” que ainda principia e às “muitas coisas” que o eu-lírico não quer ver. Um só dos olhares divinos seria suficiente para purificar o enunciador dos versos e acabar com tudo aquilo que é preciso “suportar”. Dessa forma, a liberdade não seria usufruída apenas após o completo desaparecimento do ser, mas, sim, após o desaparecimento completo de tudo aquilo que a impede.

Enquanto nas estrofes iniciais é de forma um tanto contida que o sujeito lírico se dirige a Deus, tal qual o crente numa oração tradicional – e essa contenção se mostra até na brevidade dessas estâncias – os cinco versos da estrofe final vêm como um jorro de incontido desejo: “Peço-Te... Peço-Te...”, reitera anaforicamente o eu-lírico, indicando, com a repetição, a intensidade e a urgência de seu pedido.

Nos dois primeiros versos da última estrofe, o pedido do eu-lírico de que o Invocado *seja* “o presente” e que *inunde* “tudo”, equivale a pedir que o Tempo e o Espaço por ele habitados sejam dominados pela presença divina, o que possibilitaria a vivência de um espaço-tempo de liberdade e de pureza: o reino divino instalado “antes do tempo”, derramado “sobra a terra/ Em Primavera feroz precipitado”.

Os verbos inundar (verso 7) e derramar (verso 9), normalmente associados à imagem da água, aparecem aqui relacionados a Deus (“Peço-Te que inundes tudo”)

e ao Seu reino (“E se derrame sobre a terra...”). Um dos símbolos do Espírito Santo²⁴⁹, a água²⁵⁰ também simboliza a “regeneração corporal e espiritual”, a fertilidade, a pureza, a sabedoria, a graça e a virtude. Apresentar a Deus e ao Seu reino com verbos que remetem à água que inunda e se derrama é, portanto, uma forma de sugerir o valor e o alcance daquilo que se anseia.

Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia²⁵¹ afirma acreditar que “uma educação católica cristã predispõe para a política na medida em que nos responsabiliza”. “Quem ouve dizer desde pequena que ‘se Me abandonaste quando eu tinha fome, se Me abandonaste quando eu tinha sede não Me encontrarás no reino dos céus’ é necessariamente posta perante uma exigência em relação aos outros”, afirma a poetisa. Exigência que talvez explique os dois lados que Eduardo Prado Coelho²⁵² percebe em sua poética: “uma certa dimensão ritual, quase intemporal” e uma “tensão política” que “poderia estar em contradição com isso, mas que está sempre presente”. Parece ser este o caso do poema em estudo, no qual é evidente uma dimensão espiritual, muito embora esta esteja, ou pareça estar, estreitamente ligada ao desejo utópico²⁵³ de uma terra transformada e livre.

A imagem da Primavera, no verso final, a personificar o reino divino instalado na terra, sugere essa transformação. Antinomia de declínio, a Primavera²⁵⁴ surge como renovação, “época primeira”, “aurora” de um mundo novo e de um tempo ainda não vivido.

A ausência de vírgula entre os vocábulos “feroz” e “precipitado” imprime maior agilidade ao reino que “antes do tempo” vem se derramar sobre a terra. Quanto à ferocidade atribuída a esse reino, pode ser associada à justiça divina que, finalmente, se instala na terra, inundando-a e purificando-a.

Carente de marcas lingüísticas que o identifiquem no poema, o espaço conta com o vocábulo “coisas” (verso 5) para fixar seu aspecto tópico. Utilizado de forma recorrente pela autora em sua poética, esse vocábulo por si só não chega a caracterizar o espaço da vivência do eu-lírico, mas é justamente sua indefinição que

²⁴⁹ AGUIAR, 2002, 14-34.

²⁵⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 15.

²⁵¹ ANDRESEN apud COELHO, op. cit.

²⁵² COELHO, op. cit.

²⁵³ Empregamos aqui a idéia de utopia no sentido em que a percebe Jacinto do Prado Coelho: não o impotente desejo de que algo impossível se realize, mas, sim, a “força” desse desejo e sua “capacidade incalculável de transformação” (PRADO COELHO, 1985, p. 14).

²⁵⁴ FERREIRA, op.cit., p. 1392.

sugere o repúdio do sujeito que enuncia às coisas que o rodeiam e que o fazem desejar purificar-se.

São marcas do tempo lingüístico os verbos no presente do indicativo, que caracterizam o momento em que o *eu* enuncia. Os verbos no presente do subjuntivo, por outro lado, expressam o momento incerto em que a prece será atendida. Esses verbos, estendendo-se entre o instante em que o eu-lírico invoca a Deus (“Chamo-Te”) e a vinda do Seu reino sobre a terra, ali instauram o tempo crônico que, “durando”, passa.

Para o eu-lírico, o tempo sem Deus é o “mais comprido”, ao passo que o reino divino que antevê, por poder se instalar independentemente de qualquer contagem de tempo (“E que o Teu reino *antes do tempo* venha”) lembra as considerações de Santo Agostinho sobre a eternidade, esse tempo sem margens em que Deus habita.

Muito embora o mundo exterior ao homem possua também um tempo de ser e também se temporalize, a eternidade, no poema a seguir, está para a natureza assim como a finitude está para o ser humano. Flagrada em suas formas essenciais, de amplitudes infinitas, a natureza revela ali a busca da autora por um espaço-tempo original, absoluto, puro e incorruptível, que se oponha à finitude humana:

CÉU, TERRA, ETERNIDADE

*Céu, terra, eternidade das paisagens,
Indiferentes ante o rumor leve,
Que nós sempre lhes somos. Vento breve,
Heróis e deuses, trágicas passagens,
Cuja tragédia mesma nada inscreve
Na perfeição completa das imagens.*

*Todo o nosso tumulto é menos forte
Do que o eterno perfil de uma montanha.
Cala-se a terra ao nosso amor estranha
— Talvez um dia embale a nossa morte.*

(Poesia. In: *Obra poética I*, 1998, p. 53)

“Céu”, “terra”, “paisagens” – cenários abertos para os quais o poema convida – caracterizam-se por sua “eternidade”, ao passo que o ser humano é apenas “rumor leve” ao qual são “indiferentes” as formas da natureza.

Por “encontrar-se *em cima*” em relação ao lugar humano, o céu²⁵⁵ simboliza os “poderes superiores ao homem”, a perenidade, a sacralidade, “aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar”. A terra²⁵⁶, por outro lado, apesar da humildade – etimologicamente ligada ao húmus – e da docilidade com que se submete ao homem, tem o poder de sustentá-lo em todo o curso de sua existência. As paisagens, portanto, descortinadas entre terra e céu, se impregnam da infinidade e da força criadora desses elementos e se oferecem aos olhos humanos sob a marca da eternidade, diante da qual os homens são reduzidos a um “rumor leve”, expressão que sugere, pelo significado do vocábulo “rumor”, ligado ao burburinho provocado pelo deslocamento das coisas²⁵⁷, a brevidade da vida humana e sua passagem. No terceiro verso, o fonema /s/, aliterante, sugere de forma sibilante, o “leve” “rumor” humano: “nós sempre lhes somos”.

Embora se refira aos homens, o advérbio “sempre” (verso 3) fixa não apenas a duração humana no tempo, mas, ainda, a eternidade das referidas paisagens que, “indiferentes”, assistem a sucessão dos fatos que constroem a história dos homens: as “trágicas passagens” dessa história e os “heróis e deuses” que a compõem (verso 4) nada acrescentam à “perfeição completa das imagens” (verso 6). Ao contrário, são apenas “vento breve”, expressão sugestiva da efemeridade da vida humana em virtude do simbolismo do vento²⁵⁸ que o relaciona à instabilidade e à inconstância.

Para durar no tempo a ponto de se tornar perceptível às paisagens, a vida humana conta com a totalidade dos homens – entre os quais o eu-lírico se inclui – que sucedendo uns aos outros em sua passagem, “duram” desde sempre: “nós sempre lhes somos”.

Segundo os versos finais da primeira estrofe, nem mesmo as tragédias humanas são capazes de alterar, com um sinal de sua passagem, ou duração, as paisagens que se desdobram em imagens por si só perfeitas (“perfeição completa”). Esta idéia é reforçada na segunda estância, na qual se afirma que o “tumulto” humano (“nosso”) “é menos forte/ Do que o eterno perfil de uma montanha”, sendo incapaz, portanto, de sobrepor-se a ele ou de aproximar-se de seu caráter “eterno”.

²⁵⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 227.

²⁵⁶ Id., p. 878-9.

²⁵⁷ FERREIRA, op. cit., p. 1528.

²⁵⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 935.

O simbolismo da montanha²⁵⁹ vincula-se às noções de estabilidade, de imutabilidade e até de pureza. A verticalidade, que a aproxima do céu, torna-a uma espécie de ponto de encontro entre o céu e a terra e faz dela participante do simbolismo da transcendência, distanciando-a do “tumulto”.

Essa distância, ressaltada desde o início do poema pela indiferença que as paisagens concedem aos homens, bem como pela impotência destes comparada à perfeição daquelas (“... nada inscreve/ Na perfeição completa das imagens”), é reiterada uma vez mais nos últimos versos, nos quais a estranheza da terra em relação aos homens se mantém mesmo diante do maior sentimento humano – o amor: “Cala-se a terra ao nosso amor estranha/ – Talvez um dia embale a nossa morte”.

A possibilidade de a terra “um dia” embalar “a nossa morte” ressalta a finitude do homem e de tudo que a ele se relaciona – suas tragédias e seu amor – frente à eternidade da natureza. Além disto, revela outro importante aspecto de seu simbolismo: identificada com a função maternal, a terra²⁶⁰ dá à luz todos os seres e os sustenta, mas também os sepulta, recebendo-os novamente em seu seio.

O “talvez” que abre o verso final do poema parece se referir mais a essa possibilidade de a morte significar aconchego para o homem, do que apenas significar a eventualidade da morte. Por esta razão, certamente, é que a autora utiliza o verbo embalar, relacionado ao acalanto e ao movimento ritmado para fazer adormecer²⁶¹. Não parece haver dúvida de que “um dia” a morte se fará presente, mas, sim, uma certa expectativa – que certamente livra o sujeito poético da angústia pelo que lhe reserva o devir – de que a estranheza da terra em relação ao homem se dissolva (dissolvendo-o) nesse embalo.

Fim de todas as possibilidades humanas, como Heidegger percebe, a morte sepulta não apenas o homem, mas também os seus “heróis” e os seus “deuses”. Faz cessar todo o “tumulto” para só restarem as “paisagens”. Diante delas, no momento em que enuncia, o sujeito poético reflete serenamente – o ritmo dos decassílabos e a sonoridade das rimas atestam isto – sobre a própria finitude.

Intui-se que o eu-lírico se encontra diante das paisagens, sob o céu, sobre a terra. Mas não há indícios lingüísticos que o situem em relação a esses elementos

²⁵⁹ Id., p. 616.

²⁶⁰ Id., p. 879.

²⁶¹ FERREIRA, op. cit, p. 629.

da natureza. O amplo espaço exterior descrito, porém, revela a interioridade do eu-lírico, sua ânsia de “eternidade” e de “perfeição”.

Os verbos no presente marcam o tempo lingüístico, o instante da enunciação. Mas é futuro, em relação ao ato enunciativo, o incerto dia em que a terra embalará a morte do eu-lírico e de seu(s) interlocutor(es). As referências ao presente e ao futuro – e ao passado: a história humana resumida num verso (verso 4) – constroem um tempo que convence como realidade: um tempo crônico, que “dura” a ponto de constituir uma história, mas que, fugaz, “passa” ligeiro em direção ao que será.

3.2.3. A FUGA DEFINITIVA

Inseparável do tempo, o ser que o vivencia experimenta a cada instante que foge a contínua transformação do que era no que já não é; do que não é ainda, nem foi, no que será. A própria vida lhe foge, o ser percebe, e lhe fugirá definitivamente ao confundir-se no nada da morte. Posta no horizonte do ser, a morte acaba por contagiar a existência histórica do homem: ou angustia-o por impedir-lhe de alcançar a plenitude de suas possibilidades, ou instiga-o, por isto mesmo, a tornar pleno cada instante vivido, mesmo em fuga.

Marcado pela reflexão sobre o momento em que o ser avista esse “horizonte último”²⁶², o poema “Quando” considera a continuação das coisas exteriores ao ser, sua duração maior em relação à finitude humana:

QUANDO

*Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
Continuará o jardim, o céu e o mar,
E como hoje igualmente hão-de bailar
As quatro estações à minha porta.*

*Outros em Abril passarão no pomar
Em que eu tantas vezes passei,
Haverá longos poentes sobre o mar,
Outros amarão as coisas que eu amei.*

*Será o mesmo brilho a mesma festa,
Será o mesmo jardim à minha porta.
E os cabelos doirados da floresta,
Como se eu não estivesse morta.*

(Dia do mar. In: *Obra poética I*, 1998, p. 145)

A opção da autora pelo tempo verbal que marca o primeiro verso (“Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta...”) ali mesmo situa o que se enuncia em um tempo diferente daquele em que ocorre a enunciação. Todas as considerações tecidas após esse verso se referem a um momento posterior à morte do eu-lírico, o que equivale a dizer que não é um futuro pessoal o que ele antevê, mas, sim, o futuro das coisas que no presente o cercam e que permanecerão após a completa desintegração do seu ser.

²⁶² ANDRADE, op. cit., p. 138.

Logo no segundo verso, e em oposição à negatividade semântica do verbo apodrecer, surgem as imagens positivas do jardim, do céu e do mar, que constituem o espaço-tempo do eu-lírico (“hoje”) e que continuarão a existir mesmo sem a sua presença. Ainda em oposição à imagem da morte o poema apresenta o “brilho” e a “festa” da natureza (verso 9), da primavera (“Abril”), do pomar (verso 5), da floresta de “cabelos dourados” (verso 11).

A segunda estrofe deixa claro, entretanto, que em substituição ao eu-lírico, já extinto, “Outros (...) passarão no pomar” e “amarão” as coisas antes por ele amadas, como os “longos poentes sobre o mar”. Embora fosse possível à autora a opção pelo tempo presente no emprego dos verbos do sexto e do oitavo versos, uma vez que no momento em que enuncia o eu-lírico *passa* pelo pomar e *ama* as coisas que o cercam, a escolha do passado (“tantas vezes *passei*”, “coisas que eu *amei*”) sugere que de tal modo o eu-lírico se integra em sua visão do futuro que percebe as coisas que o rodeiam como se delas se despedisse, como se ele mesmo quase já não se percebesse ao fitá-las. Ao mesmo tempo, a afirmação de que no passado o eu-lírico *passou* pelo pomar e *amou* essas coisas indica que tais coisas, pomar, jardim, poentes e mar, em um momento anterior ao da enunciação já faziam parte da vida do eu-lírico. Esta última consideração certamente amplia o valor que para o eu-lírico têm as coisas às quais se refere, uma vez que elas aparecem quase como constituintes de sua personalidade e, portanto, como essenciais ao seu ser. Contudo, ainda que precise do jardim à sua porta, do céu e do mar, e por mais que estes ajudem a compor a sua existência, é grande a consciência do eu-lírico de que essa natureza tem uma existência exterior à sua que continuará a existir quando ele já não for.

Símbolo do Paraíso terrestre em que, no “frescor do dia”²⁶³, Deus costumava conversar com Adão, o jardim²⁶⁴ sugere “frescor, sombra, refúgio”: um “mundo em miniatura”, imagem da natureza em seu estado original, anterior ao pecado, livre da desordem e do caos. Uma vez que sobrevive ao enunciador dos versos, o jardim enfatiza a expectativa deste de que a estabilidade e a harmonia possam ser valores eternos, desde que cultivados.

²⁶³ Gênesis 3: 8. In: *A Bíblia Viva*.

²⁶⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 512-3.

O céu e o mar, que também continuarão a existir nesse tempo posterior ao eu-lírico, exprimem a noção de uma ordem cósmica que transcende o homem. O céu²⁶⁵, por simbolizar os “poderes superiores” ao homem e vincular-se ao sagrado; o mar²⁶⁶, por ser imagem da dinâmica da vida, o “lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos”.

O bailado das estações²⁶⁷, nos versos finais da primeira estrofe, remete aos concertos de Vivaldi²⁶⁸, *As quatro estações*, além de lembrar o movimento cíclico do tempo que o renova e perpetua. Atento a esse ritmo, o eu-lírico sabe que as estações continuarão a bailar (“igualmente”) depois que o seu corpo “apodrecer”. No “hoje” do texto, porém, momento em que enuncia, as “quatro estações” se fazem presentes à sua porta e é próxima e real a possibilidade de apreciar o seu bailado.

Comumente representada por “guirlandas de flores”²⁶⁹, a primavera é sugerida no poema pelos vocábulos “Abril” e “pomar” que indicam, respectivamente, o auge da estação no hemisfério norte e a profusão de flores, cores e perfumes que ela traz. Não sem razão é a estação escolhida para “bailar” no pomar, nesse tempo futuro, em que o eu-lírico já não existirá: provando que a primavera é renovação, renascimento, “Outros... passarão no pomar” por onde “tantas vezes” o eu-lírico andou.

Sobre os “longos poentes” que se estenderão sobre o mar nesse tempo por vir, é interessante lembrar que integram, em sua fusão de luz e sombra, o universo luminoso de Sophia. Neste universo, a contemplação dos poentes sobre o mar é um dos temas nucleares²⁷⁰, especialmente em *Dia do mar*, livro em que figura o poema em estudo. “O mar dos ‘longos poentes’”, escreve Carlos Ceia²⁷¹, “é o lugar privilegiado para observar o mundo, que escurece cada vez mais à medida que a noite vai avançando, mas haverá sempre reflexos de luzes noturnas sobre as águas salgadas”.

Embora se diga que a tarde coroa o dia, Carlos Ceia lembra que, para Sophia, “a tarde e o entardecer, o ocaso, o crepúsculo ou o poente, qualquer que seja a variante, constituem uma ameaça de regresso aos terrores da noite”. Neste sentido,

²⁶⁵ Id., p. 227-8.

²⁶⁶ Id., p. 592.

²⁶⁷ Id., p. 401.

²⁶⁸ Antonio Vivaldi (1678-1741).

²⁶⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 401.

²⁷⁰ CEIA, op. cit., p. 108.

e pensando na noite como simbolismo da morte²⁷², é possível que a presença dos “longos poentes sobre o mar” nesse tempo posterior à enunciação e ao eu-lírico, sirva para lembrar aos “outros” que habitarão esse espaço-tempo, que também para eles chegará um tempo de não-ser.

Cronotopo em que lutam dois limiares de existência, o poente lembra “sangue e guerra, calor e morte”²⁷³. O dia morre. O ocaso traz memórias e melancolia. No caso desta poética, uma melancolia moderada que, no poema “Quando”, se percebe pela idéia da permanência das coisas amadas após o desaparecimento do eu-lírico e pela duração e/ou extensão dos poentes (“longos”) a sugerir infindáveis futuras partidas.

Uma das palavras preferidas do concentrado vocabulário de Sophia, o vocábulo “coisas”²⁷⁴, no oitavo verso, resume o cenário até aí descrito: jardim, céu, mar, pomar, poentes. Pela abrangência do termo, este sugere também detalhes do cenário e da vida do eu-lírico que escapam à análise, além de abarcar o fragmento de espaço que a última estrofe revela.

Nessa estância final, o jardim volta a ser mencionado e lingüisticamente situado no espaço do enunciador dos versos: “à minha porta”. Esta proximidade confere intimidade ao espaço, ampliando o já revelado amor do sujeito poético (“amei”) pelas coisas que o envolvem.

Em virtude de as árvores intermediarem a terra, onde mergulham as raízes, e a abóbada do céu, que elas “tocam” com sua copa, as florestas²⁷⁵ constituem um “verdadeiro santuário”. Seu silêncio, sua multiplicidade, suas cores, seus cheiros e sons, remetem, sinestesticamente, ao mundo intocado que antecedeu a presença do homem. Sua associação, no penúltimo verso, à cor dourada, sugerindo o brilho das folhas, reforça o simbolismo das árvores como um caminho celestial²⁷⁶. O dourado²⁷⁷ é “reflexo da luz celeste”, “símbolo da renovação periódica da natureza”, além de caracterizar certa tonalidade das folhas no outono, o que caracteriza, no poema, a presença de mais uma das “quatro estações”.

²⁷¹ Id., *ibid.*.

²⁷² CHEVALIER & GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 640.

²⁷³ CEIA, *op. cit.*, p. 107.

²⁷⁴ A palavra aparece, inclusive, no título de um dos livros da escritora, *O nome das coisas*, de 1977.

²⁷⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 439.

²⁷⁶ CEIA, *op. cit.*, p.125-6.

²⁷⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 669.

Na última estrofe a anáfora reforça a idéia de que tudo permanecerá absolutamente igual após a morte do eu-lírico: “Será o mesmo... Será o mesmo...”. Indica, ainda, junto do último verso, uma espécie de espanto do eu-lírico, nascido da constatação de que as coisas intensamente amadas continuarão a existir como se ele ali ainda estivesse: “Como se eu não estivesse morta”. Este sutil espanto, no entanto, se dissolve em meio às palavras “brilho”, “festa” e “dourados”, que dão a medida da discreta (ou nostálgica?) alegria da voz poética ao constatar a permanência das coisas amadas.

A voz que se eleva nestes versos pertence, indubitavelmente, a uma mulher (“e eu for morta”; “se eu não estivesse morta”). É o único *eu* declaradamente feminino entre os poemas selecionados, muito embora seja perceptível em todos eles certa suavidade e doçura próprias da feminilidade.

Parece fácil à mulher que canta a constatação da própria finitude, pois a serenidade com que ela a encara é revelada até pelo ritmo lento que os versos longos imprimem ao poema. Essa serenidade, porém, nasce de um desprendimento da vida possível apenas pela certeza da vivência plena do presente, bem como pela convicção de que a permanência da Natureza será referência para o homem de qualquer tempo, nítido sinal de um absoluto que nos transcende e nos convence de nossa pequenez.

Também a obra de arte se reveste de um caráter de permanência, no mínimo curioso se se levar em conta que é fruto da criação do homem em sua efemeridade. A atenção de Sophia, em virtude disso, volta-se para a poesia e a descobre como uma espécie de fio mágico que faz sair do labirinto, liberta, transforma, ordena. A poesia, entende a escritora, descobre o mundo essencial e leva o homem a comungar com ele; transforma-se em “morada e oficina”²⁷⁸ do ser.

²⁷⁸ FRIEDRICH, 1991, p. 90.

3.2.4. POESIA E EQUILÍBRIO

Por ter encontrado a poesia ainda na infância, muito antes de saber ler, Sophia acreditava que os poemas não fossem escritos por ninguém, que existiam em si e por si mesmos, imanentes à natureza, à vida e ao mundo. Daí sua atração pela poesia oral, pelos recitadores das ruas das cidades; daí sua noção de que é preciso silêncio e atenção para “ouvir” o poema, para apreendê-lo quando “aparece”²⁷⁹ (re)velando o mundo e o próprio ser.

“O nascer do poema”, explica Sophia²⁸⁰, “só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível (...) ao ser e ao aparecer das coisas”. Feito por si mesma em “zonas sonâmbulas” da própria interioridade, ou feito em si por aquilo que em si se inscreve, o poema nasce, segundo a poetisa²⁸¹, de uma atenta e silenciosa “perseguição do real” e se converte nas teias que o aprisiona.

No poema “Quem como eu” silêncio e urdidura se fazem presentes:

QUEM COMO EU

*Quem como eu em silêncio tece
Bailados, jardins e harmonias?
Quem como eu se perde e se dispersa
Nas coisas e nos dias?*

(Dia do mar. In: *Obra poética I*, 1998, p. 122)

A pergunta que abre o poema e lhe serve de título revela simultaneamente o isolamento do sujeito poético e uma ânsia de encontro, um desejo de encontrar um igual: “Quem como eu...?”.

Uma vez que só outra pergunta responde a essa primeira indagação, torna-se evidente que tecer “bailados, jardins e harmonias” não é tarefa comum, o que explica o tom de orgulho que a pergunta inicial também revela.

Tendo em vista que na realidade “bailados, jardins e harmonias” não se tecem, acreditamos que a urdidura a que o sujeito poético se entrega seja o artesanal trabalho do poeta com a palavra. Isto explica o isolamento do sujeito poético e o “silêncio” que envolve a atividade que desempenha.

²⁷⁹ Arte poética IV. In: ANDRESEN, 1999, p. 166-7.

²⁸⁰ Id., *ibid.*.

²⁸¹ ANDRESEN, 1998, p. 7-9.

Os vocábulos “bailados” e “harmonias”, que compõe essa trama, se relacionam ao artefato poético graças a sua ligação com o movimento e a música, pois também o verso vive do ritmo. São suas idas e vindas (“bailado”) no espaço do papel e no tempo que constroem o poema; é o encadeamento dos sons que carrega, sua suavidade e sonoridade, que constrói a harmonia que o caracteriza.

Quanto aos “jardins”, que podem sugerir o espaço tópico em que se encontra o eu-lírico, são na realidade, partes da urdidura poética e podem se relacionar, em razão da beleza que evocam e da multiplicidade das cores que agregam, às variadas imagens que habitam os poemas. Constituem, por outro lado, imagens importantes no universo poético de Sophia²⁸², simbolizando, como observamos anteriormente, o mundo ordenado, primordial.

A segunda indagação do poema intensifica, com uma abertura idêntica à da pergunta anterior (“Quem como eu...?”), a idéia de isolamento do sujeito poético e de procura por um *outro* que lhe seja semelhante (“como eu”). Aí também se encontra o mesmo tom de orgulho por se distinguir dos demais, muito embora este pareça diluir-se diante da idéia de dispersão do eu-lírico e se impregnar, em razão dela, de uma certa melancolia: “Quem como eu se perde e se dispersa/ Nas coisas e nos dias?”.

Os verbos, no presente, indicam possíveis ações de um ser que o eu-lírico desconhece. A comparação, no entanto, que este estabelece entre essas ações e aquelas que ele mesmo vivencia (“como eu”), deixa claro que o ato de tecer “bailados” e a dispersão do *eu* são experiências que marcam o instante da enunciação. Assim sendo, a urdidura dos “bailados” pode ser entendida como uma forma de o eu-lírico compensar o próprio desaparecimento “nas coisas e nos dias”, ou de tornar significativo o instante vivido (daí o orgulho que as indagações revelam). Se o *eu* se “perde” no espaço (“Nas coisas”) e no tempo (“nos dias”), ficam os “jardins”, os “bailados” e as “harmonias”. Escrever poemas, em vista disso, seria uma forma de o sujeito poético equilibrar-se em meio à passagem, de não se “perder” de todo e de participar da reconstrução do mundo num tempo que lhe é posterior.

²⁸² Na obra de Sophia, o maior número de referências ao jardim se encontra em seus dois primeiros livros, *Poesia e Dia do mar*.

Num poema²⁸³ de um livro de 1977, *O nome das coisas*, Sophia fala sobre o sonho de “construir o mundo justo” e sobre a tarefa que o poeta se impõe de recomeçar “sem cessar a partir da página em branco”, em busca “De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”. Este seria, segundo a escritora, seu “ofício de poeta para a reconstrução do mundo”.

O poema a seguir, que nasce também de uma procura, focaliza outro recomeço de Sophia, a partir do branco da página, em direção ao poema imanente, espelho da perfeição do universo:

QUE POEMA...

*Que poema, de entre todos os poemas,
Página em branco?
Um gesto que se afaste e se desligue tanto
Que atinja o golpe de sol nas janelas.*

*Nesta página só há angústia a destruir
Um desejo de lísura e branco,
Um arco que se curve – até que o pranto
De todas as palavras me liberte.*

(Coral. In: *Obra poética I*, 1998, p. 233)

A pergunta que inicia o poema funciona como uma espécie de mote em torno do qual se estruturam, à guisa de resposta, os versos seguintes. Essa indagação se relaciona à busca que a poetisa empreende pela gênese do poema²⁸⁴, pela palavra imanente e mágica que possa ordenar o mundo e libertar o ser. É o desconhecido poema, “de entre todos os poemas”, que a voz poética procura e por ele é que interpela a “página em branco”.

No que respeita à disposição espacial dos versos, chama a atenção a apóstrofe, que constitui o verso mais curto do texto. Normalmente ligada de modo accidental à gênese do poema, mas transformada em interlocutora do sujeito poético, a “página em branco” “passa a figurar como elemento essencial da estrutura do poema” e “base da comunicação que o texto descreve”²⁸⁵. Deste modo, todo o poema pode ser visto como um diálogo entre o artista e a matéria de seus

²⁸³ “A forma justa”. In: *Obra poética III*, 1999, p. 238.

²⁸⁴ Os ensaios *Arte Poética I, II, IV e V*, escritos por Sophia e referidos na bibliografia desta tese, dão mostras do interesse da poetisa pela gênese do poema.

²⁸⁵ APOLÔNIA, op. cit., p. 134.

versos, pois o sujeito poético se volta para o “vazio silencioso”²⁸⁶ da página (“branco”) no afã de nela imprimir o poema ideal. O diálogo que precede toda criação em arte constitui, assim, no poema em estudo, o próprio corpo do texto.

Há uma espécie de tensão que acompanha o desejo de plasmar o poema ideal. Isto é sugerido pelo início *in abrupto* do texto e confirmado pela afirmação do quinto verso de que na “página em branco” “só há angústia a destruir”. Trata-se, possivelmente, já que a própria poetisa menciona o poema em estudo como exemplo de uma certa maneira de escrever, de uma estranha sensação de “jogo com o desconhecido”. Ouçamo-la:

*Algumas vezes surge não um poema, mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o “in-dito”, a possibilidade. O branco do papel se torna hipnótico.*²⁸⁷

A repetição de vocábulos ao longo dos versos (“poema”, “poemas” (verso 1); “página”, “página” (versos 2 e 5); “branco”, “branco” (versos 2 e 6)) e a alternância de movimentos átonos e tônicos que os percorre sugerem essa tensão por penetrar o desconhecido. No terceiro verso a gradação sonora culmina num movimento ascendente (“tanto”) que intensifica a força do “gesto” que aí aparece e que expressa o desejo do sujeito poético de se entregar à “hipnose” do papel, visto que deve se *afastar* e se *desligar*.

O afastamento e o desligamento buscados nesse “gesto” remetem a um certo “esvaziamento da subjetividade”²⁸⁸ que Sophia acreditava ser essencial ao processo de criação. Em resposta ao crítico Eduardo Prado Coelho sobre as condições que julgava necessárias à escrita, a poetisa refere-se ao “vazio” que o poeta deve criar em seu torno e dentro de si a fim de imergir completamente no fazer do poema:

*Eu tinha uma amiga que me dizia sempre: “Como é que escreves num quarto tão pequeno, sem nada, sem cortinas, sem tapete, quando tens uma casa tão bonita virada para o sol?” Eu disse: “Mas quando eu escrevo não vejo nada senão outra coisa! (...) Quer dizer, é preciso vazio e isto é fundamental a todo escritor, penso eu. E ao lado desse vazio exterior é necessário um vazio interior.”*²⁸⁹

²⁸⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 142.

²⁸⁷ Arte poética IV. In: *Obra poética III*, 1999, p. 176.

²⁸⁸ APOLÔNIA, op. cit., p. 136.

²⁸⁹ ANDRESEN apud COELHO, 1986, p. 61.

Ainda que “se afaste”, entretanto, e “se desligue”, o “gesto” não é inteiramente vazio, nem nega a interioridade do artista. Revela-a, ao contrário, como energia criadora capaz de atingir “o golpe de sol nas janelas” (verso 4).

Uma das variantes da “luz múltipla” que ilumina os versos de Sophia, a luz solar aparece no poema intensificada pela presença das “janelas” que recebem o impacto da luz e espelham seu brilho (“golpe”). Os raios do sol²⁹⁰, símbolos das “influências celestes – ou espirituais”, constituem o alvo do “gesto” que só se afasta e se desliga a fim de tocá-los. À luz desta simbologia, portanto, o poema almejado deve espiritualizar, vivificando-a, a realidade que filtra e manifesta.

A estrofe seguinte revela que a “angústia” ligada ao processo de criação, possivelmente em razão do ideal de poema buscado, é destruída nesse mesmo processo: “Nesta página só há angústia a destruir”.

Em edição anterior²⁹¹ a que utilizamos, o poema em estudo²⁹² apresenta um monóstico entre os quartetos que aqui transcrevemos. Ei-lo: “Nesta página só há angústia a descobrir”. Este verso – em algum momento abolido pela autora – sugere que a construção do poema envolve a *descoberta* de palavras que se manifestem carregadas de angústia a fim de expressarem uma realidade também angustiante. Posto imediatamente antes do verso “Nesta página só há angústia a destruir”, estabelece uma polaridade entre “descobrir” e “destruir” que comprova o que acima sugerimos: que a angústia experimentada pelo sujeito poético é destruída durante a construção do poema.

Os verbos “descobrir” e “destruir” manifestam ações do poeta na elaboração do poema e se caracterizam por sua forma absoluta de atuação: “só há...”. Além disso, por se encontrarem lado a lado, constituem um paralelismo que reforça a imperiosa presença da angústia na estrutura do poema.

Esse paralelismo não existe no poema conforme a edição de 1998, que utilizamos, o apresenta. Excluído, no entanto, o monóstico, permanece a sugestão de que a formação do poema é um processo catártico que liberta da angústia inerente à contínua busca pela expressão essencial.

Os substantivos “lisura” e “branco” (verso 6), que constituem também o “desejo” do sujeito poético, evocam a depuração formal e o equilíbrio que se

²⁹⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 836.

²⁹¹ *Coral*. Lisboa: Portugalia, s/d.

²⁹² Nessa edição anterior o poema aparece com o título “Página em branco”.

almejam para o poema. Maria Apolônia²⁹³ percebe que o primeiro deles “descreve a isenção de asperezas, a maciez e a ausência de ornatos”, ao passo que o segundo “anuncia o esplendor e a clareza” dos momentos de “deslumbramento perante o real”, bem como a “organização simétrica e a límpida musicalidade dos poemas”.

No penúltimo verso, a imagem do arco que se curva evoca a tensão inerente ao ato criador e, simultaneamente, a modulação dos versos que constroem o texto. Isto prefigura, de acordo com Maria Apolônia²⁹⁴, uma das marcas peculiares de Sophia: a “densidade de seus poemas”.

Uma vez que se ajusta à realidade do poema, é curiosa a simbologia do arco²⁹⁵ que o apresenta como um “ato criador” que busca a “perfeição”. Também o poema, especialmente sob a ótica de Sophia, deve visar o estabelecimento da “ordem do mundo”. Se o tiro com arco é a um só tempo “função nobre, função de caçador” e “exercício espiritual”, pois só o “guerreiro de coração puro” acerta o alvo à primeira tentativa, não é menos espiritual, ou menos nobre, o exercício de procurar – como numa caçada – as palavras precisas, de até mesmo “lutar” com elas, como diria Carlos Drummond de Andrade²⁹⁶. Afinal, alcançadas, e devidamente aprisionadas no verso, as palavras libertam o ser: “até que o pranto/ De todas as palavras me liberte”.

A angústia que habita a “página em branco” se esvai tão logo as palavras são encontradas, enquanto o “pranto” que elas vertem – nítida metáfora do conteúdo de dor que expressam – liberta o sujeito poético. Da euforia por essa libertação dá mostras o som vocálico, aberto e tônico /ɛ/, que faz terminar *num crescendo* o poema: “me liberte”. Momento singular este, em que se fundem o espiritual e o físico: a dor que nasce na interioridade do poeta é materializada pela palavra poética.

Não é nítida a localização temporal expressa pelos verbos do poema. A maioria deles, no subjuntivo, expressa ações que tanto podem se realizar no presente quanto no futuro. A presença, no entanto, do único verbo no presente do indicativo – haver, no quinto verso, que registra a presença da angústia (“há”) – sugere que ainda que as ações não estejam se realizando no instante da

²⁹³ APOLÔNIA, op. cit., p. 138.

²⁹⁴ Id., p. 139.

²⁹⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 74.

²⁹⁶ “O lutador”. In: ANDRADE, 1987, p. 94.

enunciação, devem por força se realizar a qualquer instante: o “gesto”, a destruição da “angústia”, a tensão no “arco”, a libertação. No penúltimo verso, entretanto, a preposição “até” sinaliza as ações mencionadas como fatos paralelos ao ato enunciativo, ficando apenas a libertação nos domínios do devir: “*até que... me liberte*”.

Quanto ao espaço, a menção ao “golpe de sol nas janelas” é tudo que se encontra a fim de caracterizá-lo. Trata-se, obviamente, de um espaço menos amplo que aqueles encontrados nos poemas anteriormente enfocados. Talvez um quarto – despido de ornamentos como aquele no qual a poetisa se refugiava para escrever – cujas janelas se abrissem para o sol num evidente simbolismo da interioridade do sujeito poético e da atração que o lado de fora representa.

Por se abrirem para o ar e a luz, as janelas²⁹⁷ são símbolos de receptividade. No poema elas recebem o “golpe de sol” e, inundadas de luz, sugerem ao eu-lírico a dimensão do “gesto” que devem esboçar.

No quinto verso a fusão da preposição *em* e do pronome demonstrativo *esta* (“Nesta”) é índice do espaço lingüístico do poema. O “aqui” do texto é justamente a “página em branco” junto da qual se encontra o eu-lírico, como um guerreiro com seu arco, a perseguir palavras e a destruir angústias.

Apresentadas até aqui as maneiras poéticas com que Cecília e Sophia enfocam em seus versos o tempo e o espaço, procuraremos, no capítulo a seguir, ressaltar similaridades e diferenças entre esses enfoques a fim de com elas tecer um quadro que ilustre a importância dessa temática na poética dessas escritoras, bem como a importância dessas escritoras ao darem voz às grandes questões de seu tempo.

²⁹⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p.512.

**4. CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN:
TEMPO, ESPAÇO E POESIA**

O que Nelly Novaes Coelho²⁹⁸ afirma sobre a poesia de Cecília bem poderia ser dito a respeito também da poética de Sophia: poesia “centrada no *ser humano*, no destino humano e não, particularmente, no *ser-mulher*”. Segundo a estudiosa, o que leva Cecília a conservar-se “perfeitamente ‘sintonizada’ com as forças contemporâneas” é antes uma preocupação de “natureza existencial” (que busca a realização do ser centrado em si e em harmonia com o mundo) do que ética (que busca a realização do ser que, em desencontro consigo e com o mundo, desafia corajosamente os valores desse mundo). Ao silenciarem a respeito dos apelos do corpo feminino – tema escolhido, já no período entre-séculos, por outras escritoras²⁹⁹ – Cecília e Sophia dão voz à angústia humana diante do ininterrupto fluxo do tempo.

Embora as autoras partam de pontos de vista próprios, e por isto diferenciados, a leitura de suas obras denota os profundos liames que as permeiam, em virtude, talvez, de terem escrito numa mesma época marcada por correntes estéticas e literárias similares.

Neste capítulo o que pretendemos é destacar as semelhanças entre as poetisas, que a análise trouxe à luz, bem como as diferenças que garantem a singular perspectiva poética de cada uma delas.

A melancolia que transparece nos versos de Cecília está estreitamente relacionada à inexorabilidade do tempo, que aproxima da morte o ser humano e frustra suas possibilidades de realização amorosa. O *outro* desejado pelo eu-lírico parece ter a substância fugaz do tempo, pois parece “mais fácil” se debruçar nas nuvens e sentir passar as estrelas “do que prendê-lo à terra” e lhe alcançar os passos. Nessa poética a distância é o cronotopo que separa o eu-lírico e o ausente *tu*. Distância espacial e temporal que esvazia os horizontes e “mata” o enunciador dos versos ao colocar sempre adiante de si, num lugar indefinido, o objeto de seu desejo. “Vou chegando, vais fugindo”, diz a voz que canta a “Canção da tarde no campo” e relata suas experiências no espaço e no tempo – também a tarde é cronotopo que se desdobra em campos e vales e, desdobrando-se, se confunde com a noite. Para o eu-lírico dos versos de Cecília, “as horas todas passam”, deixando atrás de si um tempo “despovoado”, do qual a Felicidade se ausentou.

²⁹⁸ COELHO, 2000, p. 116.

²⁹⁹ Cf. o artigo de Nelly Novaes Coelho sobre os “500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil”. In: *Literatura, arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

Pelo caráter pessoal desses versos em que o eu-lírico confessa seu desejo, sua solidão e seu pranto, infere-se que é também pessoal a Felicidade buscada, muito embora seja possível identificar no poema “Cavalcada” uma preocupação com a felicidade possível para o *outro* (como ser humano) no tempo que lhe cabe: “Semeia, colhe, perde, canta,/ que a cavalcada leva seu destino”.

Nos versos de Sophia, entretanto, ainda que seja possível reconhecer certo caráter pessoal (por se tratar, obviamente, do discurso de um ser que diz “eu” ao falar de si mesmo) é mais coletiva do que pessoal – e sem dúvida não-romântica – a felicidade buscada. A poetisa fala de suas tentativas de eternizar as “coisas de amor”, mas esse amor não se dirige, textualmente, como acontece nos versos de Cecília, a uma amado ausente e inacessível. A dor que a escritora portuguesa revela nos versos selecionados em momento algum parece nascer da impossibilidade de realização amorosa, mas tão somente da vivência do tempo que impede a construção de um “bem definitivo”. Tendo em vista a história de engajamento político da escritora, esse “bem” pode ser entendido como uma sociedade justa e feliz, livre da ditadura e das névoas desse período histórico português. Na construção desse “bem definitivo” o eu-lírico do poema “Se” empenha a própria vida (“cada instante”), revelando, ao mesmo tempo, a sede de eternidade que outros poemas deixam também entrever.

Assim, enquanto em Cecília o eu-lírico canta seus desencontros com o amado (“vou chegando, vais fugindo”) e a indiferença dele (“A mim, não fizeste rir/ e nunca viste chorar”) a ponto de provocar-lhe o desejo de sublimação através do canto (“Não me interessam mais... também vou morrer de cantar”), em Sophia o eu-lírico invoca um *Outro* diferente. Distante, mas acessível, absoluto e divino. Entretanto, até mesmo a espiritualidade, nos versos de “Chamo-te”, parece estar a serviço de uma causa coletiva. Embora o clamor que ali se eleva parta de um ser que acha difícil suportar a vivência de um tempo que o macula, é para a terra como um todo que implora a vinda do reino divino.

Ainda que seja irreversível a passagem do tempo e englobe todos os seres e coisas em seu fluxo, cada ser a vivencia como experiência única que lhe imprime determinadas marcas que o tornam diferente dos outros seres e de si mesmo. O ser se dispersa no tempo e, ao dispersar-se, caminha para a morte, pois tornar-se diferente do que era é, em certo sentido, ser outro, ou não ser. Assim, Cecília

observa os vários rostos que, substituindo uns aos outros (des)constroem o ser que através deles existe; assim, Sophia prevê o desaparecimento do próprio corpo num tempo em tudo semelhante ao presente que vivencia. À pergunta que a poetisa portuguesa deixa escapar, quase como se não cresse haver para ela resposta – “Quem como eu se perde e se dispersa/ Nas coisas e nos dias?” – Cecília bem poderia responder: “Eu”. O poema “Discurso”, da autora de *Viagem*, fala justamente da dispersão do ser no tempo e da impossibilidade de reconhecer trajetórias e rastros nos caminhos percorridos. Deste modo, sem esperanças de identificar o lugar a que chegou ou mesmo quem é, transformado pelo tempo, o ser que canta deixa transparecer o mesmo desejo revelado pela pergunta de Sophia: o de encontrar alguém igual (“como eu”), o de ser aceito e amado, o que poderia justificar sua fugaz existência: “Se eu nem sei onde estou,/ como posso esperar que algum ouvido me escute?// Ah! se eu nem sei quem sou,/ como posso esperar que venha alguém gostar de mim?”.

A melancolia que ambas as poetisas demonstram sentir frente a fluidez do tempo parece, comparativamente, um tom acima nos poemas de Cecília, em razão, talvez, de sua percepção da passagem como independente da concordância do ser (“Irá ao céu... sem saberes quem pôs teu pé no estribo”) ou mesmo de sua consciência dela (“entretidos... não levantamos quase nunca os olhos”). Visto como um tirano que impede a vivência do amor e promove o esquecimento (“o tempo sempre foi/ longo para me esqueceres/ e curto para te amar”), o tempo provoca choro, pena e “susto imenso” ao transformar o ser em outro, diferente do seu sonho. A angústia revelada por esta poética que focaliza o ser em meio à transitoriedade, se assemelha à angústia referida por Heidegger, nascida da impossibilidade de realização plena do ser no tempo, em virtude de a morte habitar o horizonte de suas possibilidades. Assim, dividido entre o que é possível ser “a cada instante” e o que “a cada instante” se perde, o eu-lírico dos poemas de Cecília se entrega às lágrimas (“Chorais, olhos de mil figuras”) ou procura resistir à passagem valorizando o instante e o espaço que o rodeia: a tarde, a flor, a fonte, a estrela. Esta segunda alternativa é a opção de Sophia. Consciente da brevidade das horas e da contraditória mistura de “doçura” e “amargura” que as caracteriza, a escritora apegase ao “dia de hoje” e canta-lhe as “maravilhas raras” – suas ondas, suas florestas, seu “ar”. Fica evidente, no entanto, que só são “raras” as “maravilhas” do

dia porque o ser que as vivencia é um ser-para-a-morte. Diante de sua finitude são eternas as paisagens, “eterno” o “perfil de uma montanha”, ainda que a natureza também tenha o seu próprio tempo de ser e de durar no tempo. Experimentar as “horas claras” do dia, ou o “mistério das luzes e das sombras” noturnas, é tornar vívido o vivido, a ponto de ser recuperado a qualquer tempo pela memória: “a vida há de passar, sem que ela passe,/ Do fundo dos meus olhos onde está gravada”.

A opção pelo instante presente, ainda que não exclua os sonhos de futuro (“Venho de longe e vou para longe” – Cecília; “A terra emergirá pura do mar” – Sophia) valoriza, nas duas escritoras, a possibilidade de – em meio à passagem – “durar” no tempo. Assim, enfatizando o momento do canto (“E aqui estou, cantando”), do choro (“com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo”), da procura pelo outro (“ainda rondo/ tua lembrança nos ares”), da fruição das paisagens (“campo verde”, “vale”, “pedras”, “bosques”, “montes”, “caminhos de areia”, “folhagem”, “mar”, “jardins” e “poentes”), das formas da noite e do dia, Cecília e Sophia demonstram a sabedoria do pensamento de Salomão, que acreditava haver um tempo certo (ou uma duração) para a vivência de cada coisa no tempo.

A valorização do instante, em Cecília, através do canto (“E aqui estou, cantando”), é o meio encontrado pela poetisa para harmonizar o conflito entre vida e morte, entre durar e passar, pois a canção, durando no tempo, abrandando o sentimento de insegurança (“nem sei onde estou”, “nem sei quem sou”) diante da finitude. Por esta razão, o conselho ofertado a quem se dispõe a ouvir o canto não é outro senão o de que também se ponha a cantar: “Semeia, colhe, perde, canta”. Reinventar a vida, através do canto, é a única forma encontrada para se equilibrar em meio à mutação das horas e até dos espaços que, fluidos, desfazem-se como “nuvens” ou como “bolhas”, símbolos também da eterna metamorfose de tudo.

“Oceano”, “mares”, “fonte”, “piscinas”, “lagos”. A imagem da água, que compõe a maioria dos cenários poéticos de Cecília, simboliza, pelo seu “ritmo”, assim como a imagem do vento, a figura do poeta que, cantando, fixa o instante para em seguida perdê-lo: “Um poeta é sempre irmão do vento e da água”.

Nos espaços que o eu-lírico dos poemas de Cecília percorre – sempre muito amplos, a sugerirem a extensão da solidão do próprio sujeito, segundo a lição de Bachelard – os elementos da natureza parecem escolhidos para sugerirem a inconstância dos caminhos e da vida. São cenários que as “ervas”, “folhas” e

“pedras” marcam ou ocultam, iluminados quase sempre pela lua – símbolo, também, em virtude de suas fases, da inevitável transição: “Os meus passos no caminho/ são como os passos da lua”.

Cecília canta, Sophia tece. A urdidura, na poetisa portuguesa, de “bailados, jardins e harmonias”, equivale ao canto ceciliano como forma de se equilibrar no espaço-tempo e se libertar da dispersão “nas coisas e nos dias”: “até que o pranto/ De todas as palavras me liberte”. Em Sophia, entretanto, ainda que sejam também muito amplos os espaços, os elementos da natureza que os compõem parecem ser escolhidos a fim de sugerirem uma estabilidade que o eu-lírico sabe não lhe pertencer. “Continuará o jardim, o céu e o mar”, afirma a poetisa no poema “Quando”. Mas ali mesmo e em outros poemas acrescenta diversos elementos que considera também duradouros: “as quatro estações”, o “pomar”, os “poentes”, a “floresta”, os “caminhos de areia”, as “paisagens”, a “montanha”. Até a lua – utilizada por Cecília como símbolo de transitoriedade – serve, na poética de Sophia, para compor um universo luminoso e estável, imagem de um mundo ancestral, de um espaço-tempo indiviso e absoluto.

A experiência da passagem do tempo não deixa incólume o ser. Há choro em Cecília (“Chorai, olhos...”), há dor em Sophia (“... me dói que as coisas passem...”). A transformação, porém, dessa dor e desse choro em poesia aproxima as duas poetisas, ainda que ao experimentarem a angustiante sensação da passagem do tempo se sentissem absurdamente sós, o que simbolizam através dos caminhos amplos e vazios que descrevem: “campos”, “campinas”, “paisagens”, “horizonte”, “estrada depois de estrada”.

A brevidade das estrofes de Sophia, o ritmo curto dos versos de Cecília e a melodiosa cadência dos versos de ambas aproximam os cantos que elevam do anseio do ser humano de todos os tempos pela palavra exata para dizer da angústia de sua finitude e da beleza do instante vivido. Neste sentido, ambas comprovam o pensamento de Theodor Adorno³⁰⁰ sobre a lírica não se esgotar na subjetividade, pois “quanto mais adequadamente” dão sinal de si, “mais validamente” corporificam o “Todo”. Nesses cantares avulta a figura da cigarra que até no plano semântico vem imprimir-lhes sonoridade. Cantam tristes as cigarras

³⁰⁰ ADORNO, op. cit., p.199-200.

nos versos de Sophia (“tristeza das cigarras a cantar”), canta triste o eu-lírico do poema de Cecília decidido a, tal qual as cigarras, também “morrer de cantar”.

5. CONCLUSÃO

A leitura dos versos de Cecília e Sophia coloca o leitor diante de duas vozes irmanadas pela reflexão sobre o destino do homem no espaço-tempo. Ainda que a escritora brasileira focalize a problemática da vivência do amor diante da inconsistência dos caminhos e dos instantes, enquanto a portuguesa se deixa envolver pela “luta” por um espaço-tempo ancestral, indiviso e sagrado, seus cantares soam uníssonos e “puros” por valorizarem a magia do ritmo e revelarem a profundidade do ser em seus aspectos oníricos ou místicos. Neste sentido, até mesmo os espaços descritos ou sugeridos nos poemas apontam para os cenários interiores do enunciador dos versos, indicando sua solidão, seus valores e expectativas, muito embora representem, como espaços que são, possibilidades de busca, de encontro, de exteriorização do ser em relação ao que o rodeia e aos outros, ou a um *outro/Outro* especial. Semelhantemente, o tempo, ao representar aquilo que o ser é, o que busca e espera, no seu “tempo certo” – como Salomão diria – de ser, buscar ou esperar, expressa a interioridade do ser, exteriorizando-o, simultaneamente, ao possibilitar-lhe a travessia no espaço-tempo que outros com-partilham.

Desse modo, ao focalizarem o ser inserido no tempo e no espaço, desnudando-lhe as mais recônditas angústias e esperanças relativas à vivência do fluxo ininterrupto de todas as coisas, as poetisas criam versos que não se prendem a um só lugar ou tempo, mas que, ao contrário, iluminam a verdade do homem em qualquer tempo ou lugar.

Tendo em vista que as reflexões sobre a temporalidade efervesciam no momento em que Cecília se consagrava como escritora, bem como que essas reflexões constituem a essência de sua obra poética, é bem possível que tenham sido elas, juntamente com toda a musicalidade e aparato imagético de seus versos, a chamarem a atenção da poetisa Sophia – desde os primeiros versos interessada também pelo sentido do tempo – para a obra da escritora brasileira. Também em Sophia os versos se constroem e as imagens se organizam em torno do fluir do tempo e da ânsia pelo eterno que, por sua enormidade, reduz o homem a sua pequenez e, ao mesmo tempo, amplia o universo de seus sonhos.

No encontro realizado, entre as duas escritoras, chamam a atenção os suaves bailados tecidos por Sophia e o sereno e contínuo canto de Cecília. Estes se espalham por espaços e tempos sempre renovados, impondo ao discurso crítico, enfim, o silêncio. Afinal, como diz Sophia³⁰¹ em seu ensaio sobre a poética de Cecília, “falar dum poeta é

³⁰¹ ANDRESEN, 1956, p. 351.

como querer apanhar água com as mãos. Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge. Só em poesia se pode falar de poesia”.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. BÁSICAS

6.1.1. De Cecília Meireles

Viagem. In: *Obra poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

Vaga música. In: *Obra poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

Mar absoluto. In: *Obra poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

6.1.2. De Sophia de Mello Breyner Andresen

Poesia. In: *Obra poética I*. 4ª. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

Dia do mar. In: *Obra poética I*. 4ª. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

Coral. In: *Obra poética I*. 4ª. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

6.2. COMPLEMENTARES

6.2.1. De Cecília Meireles

6.2.1.1. Poesia

Obra poética. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

6.2.1.2. Outras

Cecília e Mário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

6.2.2. De Sophia de Mello Breyner Andresen

6.2.2.1. Poesia

Obra poética II. 4ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

Obra poética III. 3ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

6.2.2.2. Outras

A poesia de Cecília Meireles. In: *Cidade Nova*. Coimbra, 1956, IV série, nº 6, p. 341-52.

Arte poética I. In: *Obra Poética III*. 3ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999, p. 93-4.

Arte poética II. In: *Obra Poética III*. 3ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999, p. 95-6.

Arte poética IV. In: *Obra Poética III*. 3ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999, p. 166-9.

Arte poética V. In: *Obra Poética III*. 3ª. ed. Lisboa: Caminho, 1999, p. 349-50.

Palavras ditas por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*. In: *Obra Poética I*. 4ª. ed. Lisboa: Caminho, 1998, p. 7-9.

Poesia e Revolução. In: *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 77-80.

6.3. CRÍTICAS

6.3.1. Sobre Cecília Meireles

ANDRADE, Mário de. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p. 37.

_____. Cecília e a poesia e *Viagem*. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL. 1972, p. 71-5 e p. 161-4.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A poesia de Cecília Meireles. In: *Cidade Nova*. Coimbra, 1956, p. 341-52, IV série, nº 6.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. Prosa de poeta. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial, out. 2001, p.56-8.

BOSI, Alfredo. Cecília Meireles. In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 515-8.

- BUENO, Luis. Cecília Meireles: o impasse da eternidade. In: *Folha de São Paulo*, "Mais!", 4. nov. 2001.
- CANIATO, Benilde Justo L. O cronotopo do encontro: abordagem lingüístico-estilística de *Crônica Trovada*, de Cecília Meireles. In: DUARTE, Constância Lima. *Mulher & Literatura: Anais do V Seminário Nacional*. Natal, RN: Ed. da UFRN, 1995, p. 277- 86.
- CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: *Livros sobre a mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- CAVALCANTE, Djalma. Passagem para a Índia. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial, out. 2001, p.52-5.
- CAVALIERI, Ruth V. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- CÉSAR, Constança M. O orientalismo de Cecília Meireles. In: *Revista de Letras*. Campinas, SP: PUCCAMP, 1996, p. 246-53.
- COELHO, Nelly N. Cecília Meireles. In: *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711- 2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 113-6.
- _____. O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles. In: *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1964, p. 7-26.
- _____. O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COUTO, José Geraldo. A poeta vai à guerra. In: *Folha de São Paulo*, "Mais!", 04 ago 1996.
- CUNHA LEÃO. Um caso de poesia absoluta. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p. 40-2.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- _____. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p. 57-68.
- _____. Poesia do sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p. 13-36.
- GOTLIB, Nádia B. Nem ausência, nem desventura: ser poeta (a poesia de Cecília Meireles). In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 53. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 115-22.

- _____. Portugal em Cecília. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial, out. 2001, p.62-3.
- GOUVÊA, Leila. V. B. A capitania poética de Cecília Meireles. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial, outubro de 2001, p.42-7.
- _____. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. Tese de Doutorado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.
- GUIMARÃES, Carmen S. Em asas de alegoria. In: *Estado de Minas*, "Pensar". Belo Horizonte, 27. jul. 2002.
- LAMEGO, Valéria. Crônica de uma vida. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial, out. 2001, p.48-51.
- _____. *A farpa na lira. Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. A musa contra o ditador. In: *Folha de São Paulo*, "Mais!". 04 ago.1996.
- MARQUES DA ROCHA. Memória de Cecília Meireles. In: *Jornal de Letras*, nº 33. Rio de Janeiro: Folha Dirigida, mai. 2001, p. 12-3.
- MELLO, Alessandra. Lirismo absoluto. In: *Estado de Minas*, "Cultura". Belo Horizonte, 14 de outubro de 2001.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- PAES, José Paulo. Poesia nas alturas. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PIMENTEL, Osmar. Cecília e a poesia. In: *Folha de São Paulo*, 06 nov. 1943.
- PUZZO, Miriam Bauab. *A condição feminina na Literatura Brasileira: Cecília Meireles e Adélia Prado*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.
- RANGEL, Pe. Paschoal. Permanência de Cecília. In: *O Lutador*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora O Lutador. 11 artigos, publicados entre 21 jan. 2002 e 30 abr. 2002.
- SCHUARTZ, Miriam Silvia. *O mistério e a medida: Um estudo de metamorfose na poesia de Cecília Meireles*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: Mackenzie, 2002.
- SILVA, SÉRGIO A. Poesia e história. In: *Cult*, nº 51. São Paulo: Lemos Editorial,

out. 2001, p.59-61.

ZAMBOLLI, José Carlos. *A poeta ao espelho: Cecília Meireles e o mito de Narciso*.

Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

6.3.2. Sobre Sophia De Mello Breyner Andresen

ALEGRE, Manuel. Perto da pulsação inicial. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 16 jun. 1999.

ALMINO, João. A literatura da cisma. In: *Folha de São Paulo*, 26 set.1999.

ALMEIDA, Rosângela de Fátima Silva de. *A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen como re-nomeação das coisas*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FLCH/USP, 1992.

AMARAL, Fernando Pinto do. A aliança quebrada. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 16 jun. 1999.

APOLÔNIA, Maria Ascensão Ferreira. *A transfiguração do real na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (de 1940 a 1960)*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 1988.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. In: *Colóquio/Letras*, nº 89. Lisboa, jan. 1986.

BUESCU, Helena Carvalhão. Poesia e realidade. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 21 mar. 2001.

CALOU-SE UMA VOZ MAIOR DA POESIA PORTUGUESA. In: *Jornal de Letras*, 07 jul. 2004, p. 5-6.

CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996.

COELHO, Eduardo Prado. Uma personalidade, um tempo, uma obra. In: *ICALP Revista*, nº 6, Instituto Cultura e Língua Portuguesa, ago./dez., 1986, p.60-74.

CUNHA, Maria Izabel Bastos. *Entre o espelho do mundo e o espelho do texto: Introdução à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.

_____. *Luzes e sombras: metáforas de ambivalência na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Tese de Doutorado, xerocopiada. São Paulo: FLCH/USP, 1992.

- FERREIRA GOMES, D. Antônio. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. 9ª. ed.. Lisboa: Portugália, s/d.
- GASTÃO, Ana Marques. Geômetra, luminosa e suspensa de tudo. In: *Diário de notícias*, 01mar. 2001.
- HOMENAGEM A SOPHIA DE MELLO BREYNER EM PARIS. In: *Lusitano*, Lisboa, 17 de mar. 2001.
- LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. *Sophia de Mello Breyner Andresen: da escrita ao texto*. Lisboa: Caminho, 1998.
- LANGROUVA, Helena Conceição. Mar-Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: poética do espaço e da viagem. In: *Revista Brotéria*. Lisboa: mai./jul. 2002.
- _____. Sophia de Mello Breyner: uma leitura de *Grades*. In: *Revista Brotéria*. Lisboa: 1982.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A afirmação silabada. In: *Jornal de Letras*, 21 de jul. 2004, p. 10-1.
- LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. 4ª. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1975, p. IV-VII.
- LOURENÇO, Frederico. Uma Grécia própria. In: *Jornal de Letras*, 21 jul. 2004, p. 12.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Rima pobre: Poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Presença, 1999.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira. A dignidade do ser. *Jornal de Letras*, Lisboa, 21 jul. 2004, p. 13-4.
- _____. Sophia de Mello Breyner Andresen: O culto da memória. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 26 nov. 2003, p. 39.
- MONIZ, Antônio. Sophia. In: *Para uma leitura de sete poetas contemporâneos*. Editorial Presença, p. 100-15.
- PASSOS, Maria Armada. O poeta por trás da poesia. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 16 jun.1999.
- PEIXOTO, Maria Helena Fioravante. *Sophia: a tecelã do mundo – uma leitura da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertação de Mestrado, xerocopiada. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.
- PINTO, Maria João. Presidente da República emociona Sophia ao elogiar a sua

- obra. In: *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 nov. 1999.
- QUEIRÓS, Luís Miguel. Homenagem a Sophia inaugurou ciclo da Porto 2001. In: *Público*, Lisboa, 04 de março de 2001.
- RÉROLLE, Raphaëlle. La douce nostalgie de Sophia de Mello Breyner. *Le Monde*. Paris, 26 de março de 1999.
- SANTOS, Helena. Sophia de Mello Breyner Andresen: uma leitura de Grades. In: *Revista Brotéria*, nº 2, vol. 114, fev. 1982.
- SARAIVA, Antônio José, LOPES, Oscar. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *História da Literatura Portuguesa*. 13^a. ed. Porto: Porto Editora, 1985, p. 1096, 1098-9, 1168-9.
- SEIXAS, Maria Alzira. Ética da poesia. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 21 mar. 2001.
- SOPHIA PREMIADA. In: *Diário de notícias*, Lisboa, 06 dez. 1998.
- SOPHIA, PRÊMIO CAMÕES. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 16 jun. 1999.
- SOPHIA VENCE SOFIA. In: *Jornal de Letras*, nº 853, Lisboa, 11 jun. 2003.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Elogio de Sophia Andresen. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 19 jul. 1964.
- UM PRÊMIO PARA SOPHIA, *Diário de notícias*, Lisboa, 27 mai. 1998.
- VASCONCELOS, José Carlos de. Atenção às coisas concretas – Excerto de entrevista. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 21 jul. 2004, p. 14-5.
- _____. Sophia. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 07 mar. 2001.
- _____. Sophia. In: *Jornal de Letras*, Lisboa: 07 jul. 2004.
- VIEIRA, Alice. Evocação. *Jornal de Letras*, Lisboa, 21 jul. 2004, p. 12.
- VOZES E OLHARES NO FEMININO. In: *Jornal de notícias*, Lisboa, 04 mar. 2001.

6.3.3. Sobre o Tempo e o Espaço

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. de Alfredo Bosi [et al.]. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ANDRADE, Almir de. *As duas faces do tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, São Paulo: Edusp, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. de Marcelo Coelho. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1994.

- _____. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARAHONA, Maria Alzira. Introdução. In: *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1968, p. 9-44.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Trad. de Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- BURKE, Peter. Uma história cultural do tempo. In: *Folha de São Paulo*, "Mais!". São Paulo, 13 de out. 2002.
- DUROZOI, Gerard., ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FRANCA, Pe. Leonel. L. *Noções de História da Filosofia*. 15^a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- INGARDEN, Roman. O espaço apresentado e o espaço da representação. In: *A obra literária*. 3^a. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965, p. 244-52.
- _____. Modos diversos de orientação espacial das objetividades apresentadas. In: *A obra literária*. 3^a. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965, p. 252-5.
- _____. O tempo apresentado e as perspectivas do tempo. In: *A obra literária*. 3^a. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965, p. 255-65.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MONDIN, Battista. *Curso de Filosofia: Os filósofos do ocidente*. Trad. de Benôni Lemos. 6^a ed. São Paulo: Paulus, 1981.
- NUNES, Bedito. *Passagem para o poético: Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. Trad. de Breno da Silveira. 3^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martim Claret, 2002.
- SZAMOSI, Géza. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s/d.

6.4. GERAIS

- ABDALA JUNIOR., Benjamin. *Literatura, História e Política*, São Paulo: Ática, 1989.
- A BÍBLIA VIVA. Vários tradutores. 8ª. ed. São Paulo: Mundo Cristão, 1995.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Lírica e sociedade. In: *Os pensadores*. Trad. de José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- AGUIAR, Marcelo. *As faces do Espírito*. Belo Horizonte: Betânia, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 3ª ed., vol.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. 3ª. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993, p. 211-362.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortência dos Santos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de João Bernardo da Costa. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Elementos de metodologia*. São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 2001.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura Comparada*. In: *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH - USP, 1996.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva [et al.]. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COELHO, Nelly N. *Literatura & Linguagem: a obra literária e a expressão lingüística*. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

- _____. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil. In: *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 87-123.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. A. Lorencini & A. Arnichand. São Paulo: Cultrix / USP, 1974.
- COUTINHO, Eduardo. , CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco: 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FRANÇA, Paulo. *Panorama bíblico*. Atibaia, SP: IBPV, s/d, p. 10 – Apostila xerocopiada.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GLEASON JUNIOR, H. A. Fonética articulatória. In: *Introdução à lingüística descritiva*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1985, p. 253-272.
- GUERRA, Gregório de Matos. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974, p. 161.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1973.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 13ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. Análise de texto poético. In: *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 40-82.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PLATÃO. *A República*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1973.
- PRADO COELHO, Jacinto. Literatura e utopia. In: *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa: Europa-América, 1985, p. 13-24.
- PROENÇA, Cavalcanti M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Ed. da Organização Simões, 1955.
- REZENDE, Jussara Neves. “*Charneca em flor*” e “*Meu glorioso pecado*”: nos

domínios de Eros. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1967.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.).
História das mulheres no Brasil. 2^a. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-42.