

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

RODRIGO SCHULZ FERREIRA

Léxico e Estilo em *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2020

RODRIGO SCHULZ FERREIRA

Léxico e Estilo em *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F3831 Ferreira, Rodrigo Schulz
Léxico e Estilo em *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles / Rodrigo Schulz Ferreira Ferreira ; orientadora Elis de Almeida Cardoso. - São Paulo, 2020.
134 f

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Cecília Meireles. 2. Olhinhos de Gato. 3. Léxico. 4. Estilo. 5. Prosa.
I. Cardoso, Elis de Almeida, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do (a) aluno (a): **RODRIGO SCHULZ FERREIRA**

Data da defesa: **26/06/2020**

Nome do Prof. (a) orientador (a): **Elis de Almeida Cardoso Caretta**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/07/2020



(Assinatura da orientadora)

Nome: Rodrigo Schulz Ferreira. Título: Léxico e Estilo em *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus pais. À minha preciosa mãe, pelas palavras afetuosas de sempre e pelo incansável suporte. Ao meu pai [*in memoriam*] por ter me ensinado a lutar. À minha estimada irmã, que sempre me ouviu quando pensei que não fosse suportar a missão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Severino Daniel Ferreira [*in memoriam*] e Rita de Cássia Schulz Ferreira, que sempre me incentivaram a estudar e buscar minha realização profissional, além de nunca medirem esforços para que pudesse lograr êxito na vida e na profissão. Sem eles, nada seria possível. Sem todos os esforços dos meus pais, essa etapa não teria sido alcançada. Mãe, minha mãe, *diamante-safira-pérola*, por ser a mãe mais incrível do mundo;

À Daniella Schulz Ferreira, irmã e amiga, por me ensinar diariamente o valor da vida, das pessoas e das relações humanas. Pelas palavras que me guiaram sempre pelo caminho de luz e de alegria. Você, *irmã-mãe*, é meu porto seguro. Admiro sua bondade e sua infinita disposição para ajudar as pessoas. Deus não poderia ter me emprestado um coração mais valioso que o seu;

À professora Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta cuja admiração cresce desde a graduação (no extinto UNIBERO). Ela acreditou no meu esforço e me permitiu a realização de uma etapa importantíssima na minha vida: voltar a sentir o prazer das letras e do conhecimento. Pela carinhosa, responsável e incansável orientação, o meu eterno agradecimento! “*Há pessoas que nos falam e nem as escutamos; há pessoas que nos ferem e nem cicatrizes deixam. Mas há pessoas que, simplesmente, aparecem em nossa vida e que marcam para sempre*” (Cecília Meireles);

À professora Dra. Ana Elvira Luciano Gebara pelas ricas sugestões no Exame de Qualificação e pelas aulas tão agradáveis e impecáveis na graduação. A admiração pelas obras de Cecília Meireles foram intensificadas por meio de suas aulas;

À professora Dra. Norma Seltzer Goldstein, por ter me acolhido em sua casa para um café literário, que ficará registrado para sempre. Pelas palavras carinhosas e incentivadoras no Exame de Qualificação e pelo trabalho minucioso de revisão do relatório.

À Flávia Mazzucca, pelos desenhos tão delicados, a Gabriel Bassotto, pela ajuda na formatação dos desenhos, ao Eric J. Johnson e à Angela Bernardes Johnson, pela revisão impecável do *abstract*.

Lua Adversa

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

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

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

(...)

(MEIRELES, 2001).

RESUMO

FERREIRA, Rodrigo Schulz. Léxico e Estilo em *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles. 2020. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Nesta dissertação pretendemos analisar algumas escolhas lexicais feitas por Cecília Meireles na prosa *Olhinhos de Gato*. O objetivo é verificar como as escolhas lexicais nos remetem às memórias de infância de OLHINHOS DE GATO, personagem central da obra. Como uma câmera que tudo registra, a narradora, onipresente e onisciente, detalha minuciosamente alguns objetos da casa além das roupas e acessórios de *Mãos de prata*, mãe da menina. A narrativa contempla a natureza e as relações humanas, algumas efêmeras; outras, eternas. Ao descrever esses pertences e relatar algumas de suas aventuras, Cecília Meireles evidencia, por meio de escolhas lexicais pontuais, como fora sua infância. A poeta, por meio de OLHINHOS DE GATO, narra memórias doces e amargas. As escolhas lexicais, precisamente feitas por Cecília Meireles, têm papel fundamental: além de descreverem as memórias, inserem o leitor em uma época. Objetivamos, portanto, verificar como essas escolhas lexicais são importantes para relatar eventos passados e, primordialmente, dar às memórias da menina uma carga subjetiva latente, capaz de despertar sensações e envolver o leitor em uma atmosfera mágica. Para melhor compreender de que forma o estilo da obra pode ser sentido/observado por meio das escolhas lexicais, usaremos, como parte da fundamentação teórica, CRESSOT (1947), LAPA (1991), MONTEIRO (1991), CÂMARA JR. (2004), MARTINS (2012). Embora nossas análises estejam centradas nas escolhas das unidades léxicas, notamos, também, o uso reiterado do sufixo – *inho*, que, passa, portanto, a ser um traço de estilo da obra. Em todos os capítulos da narrativa, as memórias são revividas por meio de descrições detalhadas. A dissertação é estruturada em quatro capítulos. O primeiro é de cunho teórico e os outros três são dedicados às análises. No primeiro, abordamos a questão de estilo, estilística e o estilo da obra. No segundo, discorremos sobre a criação de personagens, abrindo o capítulo com uma discussão teórica e, em seguida, analisando as escolhas lexicais feitas para descrever as três personagens que sustentam a narrativa. No terceiro capítulo, voltamo-nos às escolhas lexicais usadas para descrever os objetos deixados pela mãe e aqueles que compõem a casa. Por fim, no quarto capítulo, falamos sobre as escolhas lexicais sinestésicas. Mostraremos, por meio das análises, que o leitor é tocado pela habilidade que Cecília Meireles tem para escolher as palavras e, mais, pela exímia capacidade de explorar diferentes recursos de linguagem e de discurso para envolver o leitor nas tramas daqueles anos de infância, eternizando memórias, evidenciando sentimentos e resgatando uma época.

Palavras-chave: escolhas lexicais, Cecília Meireles, *Olhinhos de Gato*, memórias de infância, estilo.

ABSTRACT

FERREIRA, Rodrigo Schulz. Lexicon and Style in *Olhinhos de Gato*, by Cecília Meireles. 2020. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This dissertation analyzes the lexical choices made by Cecilia Meireles in the prose *Olhinhos de Gato*. The purpose is to verify how the lexical choices take the reader to the memories of OLHINHOS DE GATO's (the main character) childhood. The omnipresent and omniscient narrator describes the house's objects, pieces of furniture, clothing, and belongings left by *Mãos de prata*, the girl's mother. The narrative portrays nature and human relationships; whereas some of these feelings are ephemeral, others are eternal. When the narrator describes these possessions and relates them to the adventures lived by OLHINHOS DE GATO, Cecília Meireles, through intentional lexical choices, unveils her childhood. Through OLHINHOS DE GATO, the poet narrates sweet and bitter memories. Lexical choices, precisely employed by Cecília Meireles, have an important role; besides describing memories, they thrust the reader into a distinct atmosphere (epoch moment). Therefore, we aim to verify how these choices are crucial to recount past events and essentially to endow the girl's memories with a latent subjective tone, one that is capable of awakening sensations and involving the reader in magical scenes. To better understand how the style of the prose can be observed through the lexical choices, the theoretical framework draws on CRESSOT (1947), LAPA (1991), MONTEIRO (1991), CÂMARA JR. (2004) and MARTINS (2012). Although the analyses are centered on the choice of lexical units, specifically noted is the repeated use of the suffix *-inho*, which, is demonstrated as an important stylistic effect of the prose. Spanning all chapters of the prose, memories are relived through detailed descriptions. The dissertation includes four chapters. The first chapter outlines the theoretical framework that is used to bolster the analysis in the subsequent three chapters. In the first chapter, we focus on style, stylistic and the style of the prose itself. The following analysis chapter turns to the creation of characters, starting the chapter with a theoretical discussion and, then, focusing on lexical choices taken to describe the three characters that support the narrative. Chapter 3 points out lexical choices used to describe the personal objects left by the mother and those that adorn the house. Finally, in the fourth chapter, we talk about synesthetic lexical choices. Through the analysis, the reader is touched by the ability that Cecília Meireles has to choose the words and, yet, by her excellent ability to explore different resources of language and discourse to involve the reader in those childhood years, eternalizing memories, highlighting feelings and showing an epoch.

Key-words: lexical choices, Cecília Meireles, *Olhinhos de Gato*, memories of childhood, style.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - O ESTILO E A OBRA	18
1.1 ESTILO E ESTILÍSTICA	19
1.2 O ESTILO NA OBRA <i>OLHINHOS DE GATO</i>	26
1.2.1 Algumas considerações sobre o estilo em <i>Olhinhos de gato</i>	26
1.2.2 O sufixo <i>-inho</i> com um recurso de estilo	37
CAPÍTULO 2 - AS PERSONAGENS	43
2.1 DE ONDE SURGEM AS PERSONAGENS?	44
2.2 OLHINHOS DE GATO: A PEQUENA ORFÃ	53
2.3 BOQUINHA DE DOCE: A AVÓ-MÃE	62
2.4 DENTINHO DE ARROZ: A AMA	69
CAPÍTULO 3 – AS MEMÓRIAS POR MEIO DOS OBJETOS	76
3.1 OS OBJETOS E O RESGATE DO PASSADO	77
3.2 A CARACTERIZAÇÃO DA MÃE POR MEIO DOS OBJETOS	80
3.3 OS OBJETOS DA CASA	85
3.4 OS OBJETOS DE OLHINHOS DE GATO	91
CAPÍTULO 4 - MEMÓRIAS SINESTÉSICAS	96
4.1 EM BUSCA DE MEMÓRIAS POR MEIO DAS SENSACIONES	97
4.2 MEMÓRIAS VISUAIS: AS CORES	100
4.3 MEMÓRIAS OLFATIVAS: OS PERFUMES E OS CHEIROS	109
4.4 MEMÓRIAS GUSTATIVAS: AS COMIDAS	113
4.5 MEMÓRIAS ACÚSTICAS: ONOMATOPEIAS E OUTROS RECURSOS SONOROS	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Artigos¹, dissertações², teses³ e muitos outros estudos foram e são escritos com o objetivo de melhor compreender as produções de Cecília Meireles, cuja linguagem apresenta um tom peculiar de sofisticação, mas sem rebuscamento, quer seja em poesia quer em prosa. Suas obras são de uma riqueza profundamente significativa e tocante. São atemporais e universais, pois retratam os valores morais que devem reger as relações humanas, o contato respeitoso e consciente do homem com a natureza, a leveza que se deve ter ao ensinar as crianças, os laços fraternos como forma de conduzir as relações familiares.

Filha de Matilde Benevides, professora municipal, e de Carlos Alberto de Carvalho, ex-funcionário do Banco do Brasil, Cecília Meireles, poeta, como ela mesma se autodenominava (uma vez que poeta não tem gênero), nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 07 de novembro de 1901. Iniciou sua vida como escritora com a publicação de *Espectros*, em 1919, o que seria o começo de uma trajetória literária brilhante e impactante. Ilustre no Brasil, ela também contribuiu com a cultura de Portugal e de outros países da Europa. Com múltipla personalidade, majestosamente atuou na educação, no jornalismo, nas artes, na pintura, na música, na poesia, na prosa, na tradução, no estudo do folclore e de religiões entre tantas outras áreas e sempre de forma quase simultânea, o

¹ *Olhinhos de gato: a menina (de) Cecília* (Jennifer Pereira Gomes, Fernanda Maria Abreu Coutinho); *Cecília Meireles por ela mesma e sobre outras mulheres: sua autobiografia e a representação do feminismo no Brasil do início do século XX* (Gisele Pereira de Oliveira); *A Educação pela Memória* (Margarida de Souza Neves); *Cecília Meireles e Garcia Lorca entre os espelhos de Narciso* (Soraya Borges Costa); *Cecília Meireles: imagens femininas* (Maria Lúcia Dal Farra); *Sobre Coisas de Outros Tempos: Rastros biográficos nas crônicas de Cecília Meireles na “Página de Educação”* (Ana Chrystina Venancio Mignot); *Uma viagem pelos mundos secretos da infância: morte e eternidade em Cecília Meireles* (Yara Máximo de Sena); *Olhinhos de gato, de Cecília Meireles: da revista Ocidente ao livro* (Yara Máximo de Sena, Norma Sandra de Almeida Ferreira) e *Olhinhos de Gato – reflexividade e autorreferência na obra autobiográfica de Cecília Meireles* (Aline Magalhães Pinto).

² *Análise Retórica do Discurso Político-Educacional de Cecília Meireles* (Aline Vieira de Souza/ FFCL); *Cecília Meireles e a Educação da Infância pelo Folclore* (Ana Paula Leite Vieira/UFF); *A Poética de Cecília Meireles e a Relação com a Filosofia da Existência – ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler* (Delvanir Lopes/Unesp); *Cecília Meireles: Mulher ao Espelho, Imaginário Poético e Metafísica do Amor em Viagem e Mar Absoluto* (Laís Karla da Silva Barreto/UFRGN); *Cecília Meireles e os Problemas da literatura infantil: uma abordagem discursiva* (Isis Cristina Ramanzini/PUC/SP) e *Crônicas de Cecília Meireles: leitura e literatura em prol da renovação educacional (1930-1933)* (Patrícia Vianna Lacerda de Almeida/UERJ).

³ *As imagens em palavras: Sensações e Percepções na leitura de obras da modernidade* (Daniela Yuri Uchino Santos/FFLCH); *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: Tempo e Espaço* (Jussara Neves Rezende/FFLCH) e *As crônicas de Cecília Meireles: um projeto estético e pedagógico* (Maria Valdenia da Silva/UFPB).

que a torna multifacetada e plural, acima de tudo. Uma postura que traduz uma lógica dialética e não alternativa, como ela mesma escreveu lindamente no poema *Ou isto ou Aquilo* (1964), em que o homem se vê diante de escolhas o tempo todo, não podendo, então, ter/ser duas coisas ao mesmo tempo.

Rompendo rapidamente com o movimento e os traços que marcaram o início de sua poesia, o parnasianismo é deixado de lado e uma nova configuração é vista nas produções de Cecília Meireles, que, reiteradamente, fala sobre a importância das relações humanas e de sentimentos como o eterno e o efêmero. Em 1922, Cecília Meireles casou-se com o artista plástico Fernando Correa Dias, com quem teve suas três Marias: Elvira, Matilde e Fernanda. Em 1929, foi preterida no concurso à cátedra de Literatura da Escola Normal, mas, mesmo assim, não desistiu e começou a publicar colaborações para o *Diário de Notícias* de 1930 a 1934, ano em que foi convidada a organizar o *Centro Infantil* no Pavilhão Mourisco em Botafogo, que seria a primeira biblioteca infantil. Em 1935, com o suicídio do primeiro marido⁴, passou a criar sozinha as três filhas. Em 1938, com a publicação de *Viagem* teve seu merecido reconhecimento pela *Academia Brasileira de Letras*, com o *Prêmio de Poesia*. Em 1940, casou-se, pela segunda vez, com o professor Heitor Grillo. Em 1951, engajou-se no folclore, admiração que tinha desde pequena pelas histórias que ouvia da avó, que nascera na Ilha de Açores, Portugal. Aos 9 de novembro de 1964, no Rio de Janeiro, a morte interrompeu a vida da poeta, que perdeu a luta contra um câncer.

Escrevendo sempre com precisão vocabular, Cecília Meireles encontrou uma forma bastante instigante de projetar seus anseios. Por meio da natureza, por exemplo, ela exterioriza seus sentimentos mais profundos. É comum e esperado, portanto, que muitas de suas produções contemplem os elementos naturais, com os quais ela manteve uma relação profícua de intimidade, quase como uma extensão dela mesma. Para ela, um simples chão, em que as pessoas pisavam indiferentes, deveria ser contemplado, pois nele havia memórias do que um dia fora vida. Os objetos também eram fonte para constantes e interessantes contemplações.

⁴ O suicídio de Fernando Correia marca profundamente a vida de Cecília Meireles. Em carta à amiga Dulce Lupi Osório de Castro, ela escreve: Lembra-me que, com oito dias de viúva voltei a dar aula – e o que me custava aquele caminho, e a cara consternada dos meus alunos, e a volta à minha pobre casa antiga, e todos aqueles ecos que erravam por entre as minhas lições. “Uma dor não é só uma como tão bem dizes”. *E esta dor da minha vida trança-se com muitas outras* (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 20, grifos nossos).

Certamente, a dicotomia que se vê nas obras de Cecília Meireles é resultante de uma infância bastante singular, em que, diferentemente de outras meninas da sua idade, aprendera a lidar com o *silêncio* e a *solidão*, sentimentos que ela mesma define como propulsores para seguir a vida. Essas privações, principalmente da figura materna, são sentidas pesadamente pela poeta e a fizeram cantar e narrar sentimentos da alma.

Se, por um lado, temos uma Cecília que compôs poemas alegres e contagiantes, que envolvem crianças num imaginário colorido e pulsante, por outro lado, no entanto, temos também uma Cecília rememorando suas angústias, medos e aflições. Essas constantes oscilações entre o certo e o incerto, entre o passado e o presente, entre o momento e a eternidade são evidenciadas em quase todas as suas obras.

Da produção em prosa, interessa-nos *Olhinhos de Gato*⁵, publicada inicialmente em forma de treze fascículos para o periódico português *Ocidente*, entre os anos de 1939 e 1940. A obra chega ao Brasil apenas em 1980⁶, sendo publicada em forma de livro. Nessa prosa, uma ficção de cunho autobiográfico, Cecília Meireles rememora, por meio de detalhadas descrições, os primeiros anos de infância. Eterniza, por meio de escolhas lexicais precisas, momentos marcantes de sua primeira infância, logo após perder a mãe e ficar sob a guarda da avó materna, com quem aprenderá muito sobre a cultura portuguesa. Além de Jacinta Garcia Benevides, a avó, a poeta tem sua infância marcada pela presença importantíssima da babá Pedrina, que na obra analisada recebe o apelido de *Dentinho de Arroz*. A babá e a avó exercem forte influência na vida pessoal e profissional da poeta, que enxerga nessas duas senhoras valores morais e religiosos bem definidos.

Sabemos que uma das formas mais concretas de registrar as emoções se dá por meio da exteriorização dos nossos anseios e isso pode ser facilmente registrado pelas letras, ou seja, pelas palavras. Quando escreveu *Olhinhos de Gato*, Cecília Meireles acumulava uma enxurrada de mortes na família: o pai, a mãe, os três irmãos, a avó, a babá e o primeiro marido, além de outras tantas frustrações. Embora seja uma prosa em que são narrados acontecimentos de seus primeiros anos de vida, é impossível que não projete toda a carga de perdas e frustrações pessoais pelas quais passou ao longo dos anos. Portanto, é, sem hesitação, uma obra que enaltece a dor. Estamos diante de uma prosa

⁵ 4ª edição, Global Editora, São Paulo, 2015.

⁶ Na edição de 1980, o título da obra aparece com uma tipografia expressiva, em que os formatos de algumas letras (*o*, *l*, *s* e *g*) sugerem os contornos e os movimentos do corpinho de um gato.

cujo repertório lexical permite que o leitor rememore, com fulgor, algumas lembranças vividas por OLHINHOS DE GATO, personagem principal da narrativa. Trata-se de uma menina cuja personalidade pode ser sentida a cada construção de cena e de capítulo. É *teimosinha*, observadora exímia, carinhosa e muito próxima da natureza. Dor e solidão a fazem amadurecer.

Cumpramos notar que o nome dela aparece com letras maiúsculas⁷ em todo o texto. Acreditamos que seja uma forma de concentrar na figura dela uma forte carga emocional, pois, além de resgatar as memórias, a obra em prosa evidencia o quão protegida e estimada era por todos, engrandecida quase como um troféu.

Embora existam alguns eventos alegres, predominam os tristes, em que OLHINHOS DE GATO, incessantemente, tem contato com os objetos deixados pela mãe como forma de resgatar a sua imagem e minimizar a dor e o vazio que parecem ser imensuráveis. Quando Cecília Meireles descreve as cenas, o leitor pode, paulatinamente, sentir parte da aflição vivida pela menina, além, claro, de resgatar hábitos e costumes de uma época. Na narrativa, além desses sentimentos, a oscilação entre presente e passado se constrói de forma saudosa. Essa alternância, bastante peculiar, juntamente com a precisão nas escolhas lexicais, permite ao leitor resgatar uma época e, junto com a narradora, rememorar momentos.

Quando OLHINHOS DE GATO encontra os objetos da mãe, os acessórios, as roupas, os produtos de higiene pessoal, ela os descreve com tamanha precisão, que se pode compor uma imagem nítida de cada um, o que desperta no leitor sensações nostálgicas. Esse é o poder das palavras, que tendem a despertar no leitor fortes emoções – algumas boas outras nem tanto.

Após inúmeras leituras, fizemos a seleção manual dos trechos mais expressivos do ponto de vista lexical, pois o objetivo é verificar de que forma, por meio dessa seleção, Cecília Meireles revive seus primeiros anos de infância. Não apenas mostra ao leitor suas memórias mais saudosas, como, por meio de escolhas lexicais precisas, aponta para a cultura e para os costumes de época. O leitor se sente atraído, muitas vezes, para não dizer sempre, exatamente por ela ter essa capacidade admirável de evidenciar seus sentimentos, expor valores morais e valorizar traços da cultura em que estava inserida e de outras

⁷ Martins pontua: “o emprego das maiúsculas, fora dos casos regulamentados pelo Acordo Ortográfico, pode sugerir respeito, admiração, sentimento religioso ou cívico (...). Para ela, “a maiúscula pode ainda sugerir uma *personificação*, uma idealização, ou a *intenção de uma profundidade metafísica*” (2012, p. 90-91, grifos nossos).

também, haja vista as muitas viagens que fez ao longo da vida. Faz-se necessário, portanto, entender que as escolhas lexicais são direcionadas e motivadas, tendo como objetivo impactar o leitor, provocando-lhe sensações diversas, que vão da alegria à tristeza.

Julgamos válido um breve estudo sobre estilo e estilística como forma de entender quais são os recursos explorados pela poeta para instigar o leitor na leitura da prosa, convidando-o, a cada findar de capítulo, a novas aventuras. O estilo, como veremos, é, em geral, particular. Embora as obras sejam classificadas dentro de escolas literárias, essa organização se dá, essencialmente, por questões didáticas. As obras de um período têm semelhanças, mas diferenças também podem ser encontradas, de modo que não se pode definir características de estilo aplicáveis a todas elas. Cada autor tem sua forma de escrever, pois cada um deles carrega suas experiências, que, muitas vezes, são projetadas em suas produções. É preciso entender que o estilo se imbrica de forma estreita com a formação pessoal e cultural do escritor. Musicalidade, resgate da natureza como extensão do corpo e da alma, alternância entre vida e morte, oscilação entre sentimentos bons e amargos são, em geral, traços esperados nas produções da poeta, especialmente na obra analisada, na qual Cecília Meireles possibilita ao leitor navegar por diversos sentimentos, em uma verdadeira viagem no tempo. Isso porque, inegavelmente, as experiências amargas às quais a poeta foi exposta se relacionam com as suas produções.

Na obra que analisamos outras particularidades são encontradas. *Olhinhos de Gato* é exemplo claro de contornos estilísticos singulares que a individualizam. A menina OLHINHOS DE GATO não é como as outras, que brincam e têm alegria no olhar. Ela é introspectiva e encontra seu refúgio principalmente na personificação de objetos e de plantas.

Pretendemos evidenciar o quão expressivas certas palavras são nessa narrativa memorialística de cunho autobiográfico. É por meio do estilo e dos recursos de linguagem empregados por Cecília Meireles que a obra se torna material vasto para análise, em especial no que tange ao léxico e ao estilo. É por meio dessas escolhas lexicais precisas que se pode, claramente, traçar o estilo peculiar presente na narrativa, em que a poeta encontra uma forma de narrar suas memórias valorizando a palavra como ferramenta para descrever e rememorar. Nosso objetivo é, portanto, desvendar as memórias, que existem na infância de OLHINHOS DE GATO, quer seja por meio das palavras empregadas, quer pelo seu estilo peculiar.

A fim de explorar o estilo e as escolhas lexicais de Cecília Meireles, esta dissertação apresenta-se dividida em quatro capítulos.

No capítulo 1, partimos dessa importante reflexão sobre estilo e estilística, focando no estilo da obra para compreender um pouco melhor como a poeta usa a palavra para deixar a marca indelével de traços e costumes de um certo momento histórico. Iniciamos, portanto, com uma discussão teórica acerca de estilo e estilística e, por meio dos recursos de linguagem por ela adotados, passamos a pontuar como o estilo de *Olhinhos de Gato* se constrói. Chamamos a atenção para o uso recorrente do sufixo *-inho(a)*, que se evidencia entre outros recursos de linguagem.

Mello e Utéza lembram a força que a palavra tem nas produções de Cecília Meireles:

No texto ceciliano, a palavra torna-se símbolo porque é “gratificada” pelo poder poético dos múltiplos sentidos. A imagem, face visual do símbolo ou simbolizante, constitui-se a partir da relação que a poeta estabelece entre uma sensação, sentimento ou impressão e a palavra que remete a uma realidade diferente, podendo ser outra sensação, outro sentimento, enfim, uma realidade nova, ensejada pela formulação verbal (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 10, grifos do autor).

No capítulo 2, estudamos como Cecília Meireles se lança das escolhas lexicais, para construir as personagens que sustentam a narrativa: *Boquinha de Doce*, a avó, *Dentinho de Arroz*, a ama, e a própria menina, OLHINHOS DE GATO. Juntas, elas vão, por meio das detalhadas descrições de suas características físicas e comportamentais, participando do desenrolar das cenas, dando vida pulsante à narrativa. As metonímias presentes na composição dos codinomes já adiantam parte do que o leitor verá/sentirá. As escolhas lexicais, quer na composição dos apelidos, quer na caracterização dessas personagens, traduzem traços importantes na narrativa, como o afeto e a relação de cumplicidade entre elas. São importantes para que o leitor entenda não apenas a caracterização física e comportamental das personagens, mas para sentir como se deu a relação da menina com cada uma delas.

No capítulo 3, como forma de saudar a mãe, com quem passou pouco tempo, Cecília Meireles faz OLHINHOS DE GATO remexer nos objetos deixados e vai descrevendo-os de forma a causar no leitor uma sensação muito próxima daquela sentida pela menina. A mãe é lembrada por meio de pertences pessoais: roupas e outros acessórios. A casa e os objetos em que a menina vive passam a ser contemplados por ela,

como forma de refúgio. Em cada descrição, há muita dor, mas há também uma saudosa nostalgia, sentimentos notados acentuadamente por meio das minuciosas escolhas lexicais, que enaltecem as memórias.


No capítulo 4, analisamos como Cecília Meireles aproxima o leitor dos eventos descritos nas cenas por meio das muitas sensações sinestésicas. Por meio dessa fusão curiosa de sentidos, a poeta envolve o leitor em memórias nas quais perfumes, cores, sabores e ruídos são percebidos. Essa atmosfera de sentidos só é possível pela precisão vocabular que a poeta atinge, fazendo as descrições ganharem latência e singularidade.

Não seria possível que a escritora alcançasse efeitos tão expressivos se não trabalhasse com esmero nas escolhas lexicais, que, como veremos, individualizam a obra que analisamos. Longe de ser uma simples narrativa memorialística, *Olhinhos de Gato* conta parte da vida de Cecília Meireles com o objetivo de fazer sua arte transmitir, além de cenas de infância, algo que para ela era sagrado: as relações humanas e os valores que nelas devem existir.

CAPÍTULO 1

O ESTILO E A OBRA

Retrato



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

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

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?

(MEIRELES, 2001).

1.1 ESTILO E ESTILÍSTICA

Em verdade, o *estilo* é a definição de uma *personalidade* em termos linguísticos (CÂMARA JR., 2004, p. 13, grifos nossos).

A estilística é a ciência da linguagem expressiva, independentemente do âmbito particular em que a expressividade linguística funciona (CÂMARA JR., 2004, p. 25).

Um texto não é apenas um conjunto de parágrafos organizados de forma lógica. É o resultado das liberdades de que dispõe o escritor para compor arranjos, escolher entre período simples ou composto, escolher uma palavra em detrimento de outra, formar trechos sindéticos ou assindéticos, repetir ou não certos vocábulos, usar ou não inúmeros recursos presentes na língua e que, quando bem explorados por ele, deixarão sua identidade literária registrada. Todas essas escolhas conduzem ao estilo.

Na antiguidade clássica, o estilo era visto como recurso ligado à arte da retórica. Era a forma mais ou menos habilidosa e pontual de que se servia determinado escritor da língua para persuadir seu público, mantendo-o interessado e causando-lhe, de certa forma, algum impacto. Com o passar dos séculos, a visão clássica, então, dá espaço a um novo olhar, mais abrangente.

A Estilística teve como um de seus primeiros estudiosos Charles Bally (1865-1947)⁸, cujos estudos voltaram-se à estilística da expressão. Para o teórico, há de se considerar tão somente as relações entre a forma e o conteúdo, pois o autor faz um uso voluntário e consciente da língua e, secundariamente, porque utiliza a língua com intenção estética.

O papel do escritor⁹ é escolher de forma a despertar em seu leitor reflexões. Para isso, conta com uma série de recursos, que devem ser pensados e bem articulados para que se atinja a finalidade pretendida.

O trabalho artístico se diferencia de outros porque é nele que o autor pode e deve permitir aproximar-se do leitor, identificando formas e usando recursos para que seu

⁸ Sucessor de Saussure na cátedra de linguística geral da Universidade de Genebra – ao publicar, em 1902, seu *Traité de stylistique française*, logo acompanhado pelo *Précis de stylistique*, funda sobre bases racionais a estilística da expressão, cujo objetivo define imediatamente: “A estilística estuda os fatos da expressão da linguagem do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade mediante a linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade” (GUIRAUD, 1970, p. 74).

⁹ Gramática e Retórica atendem ao fato comum, uniforme e externo da língua; já a Estilística atende ao ditame íntimo e individual (CASTAGNINO, 1971, p. 223).

público possa sentir a afetividade das palavras, o valor estético das construções sintáticas e das escolhas lexicais. É, por assim dizer, o modo especial e intencional de operar a língua e todos os recursos inerentes a ela. Para o escritor consciente e habilidoso na arte de escrever, a língua não cumpre apenas o papel estático de comunicar, mas a forma como se dá a comunicação deve ser primordialmente elaborada por ele, que, ao articular um conjunto de opções que a língua oferece, mobiliza o leitor.

O material linguístico está, por assim dizer, à disposição de quem o utiliza. Para Spencer (1974, pp. 13 -14), “o estilo de um escritor pode ser considerado como uma utilização criativa e individual dos recursos da língua que o seu período, seu dialeto escolhido, seu gênero e seu propósito nele incluso lhe oferecem”. Assim, o estilo é resultado da capacidade de ser criativo e único. Cada autor usa a língua de tal forma que podemos identificá-lo e percebê-lo.

Mounin define, em linhas gerais, o estilo como uma fonte inesgotável e complexa de possibilidades. O teórico ressalta que nunca haverá uma fórmula, pois ter estilo é ser impulsionado pela capacidade criativa que a língua nos oferece. Definindo estilo, diz Mounin:

É um fenômeno humano de grande complexidade. É a resultante linguística de uma conjunção de fatores múltiplos [...]. Se algum dia se chegar a atribuir ao estilo uma fórmula, há de ser uma fórmula extremamente complexa. Todas as reduções lapidares da definição do estilo só podem ser e permanecer como empobrecimentos unilaterais. *Não damos ainda por findas as nossas tentativas para compreender o porquê do efeito que certas obras têm sobre nós. Nesta encruzilhada onde talvez compreendamos por que é que certo poema nos envolve e nos possui e nos toca de determinada maneira, tem que haver uma convergência de causas linguísticas formais, mas também de causas psicológicas, psicanalíticas, históricas, sociológicas, literárias etc.* E será indubitavelmente o conjunto que poderá dar conta dessa coisa ainda muito misteriosa que é a função poética: por que é que certas mensagens produzem em nós efeitos incomensuráveis com os de todas as outras espécies de mensagens que quotidianamente recebemos (MOUNIN, 1970, p. 158-159, grifos nossos).

De acordo com Murry (1949, p. 65), o estilo pode traduzir “a qualidade peculiar ao escritor, que comunica emoções e pensamentos”.

Para Câmara Jr. (2004, p. 13), o estilo pode ser definido pela capacidade que tem o escritor de “carrear a emoção e a vontade”, ou seja, por meio das escolhas feitas, encontra a forma para imprimir sentimento e volição ao discurso exteriorizado.

Para o autor, os falantes se manifestam por meio de uma linguagem dotada de volição expressiva:

O sujeito falante rege-se por um sistema linguístico de representações intelectivas que estabelece a comunicação pela linguagem, e simultaneamente o utiliza para satisfazer os *seus impulsos de expressão* (CÂMARA, 2004, p. 15, grifos nossos).

Câmara Jr. diz ainda que é um falante um sujeito que transforma o meio e é constantemente transformado por ele, usa o código linguístico para expressar seus anseios e, portanto, usará a língua como ferramenta para exteriorizar seu pensamento. É a linguagem o recurso de que dispõe o homem para exteriorizar o que há nele e o que deseja apresentar ao mundo, o seu expressar-se. A capacidade que o falante tem de escolher as palavras de modo intencional, atingindo com maior ou menor assertividade seu receptor, faz da língua e seus sistemas, sobretudo o lexical e o sintático, um meio quase inesgotável de possibilidades.

Monteiro (1991, p.10) assevera: “pode-se falar do estilo de uma língua, definido como um repertório de propriedades ou procedimentos expressivos, observáveis em quaisquer de seus níveis estruturais”. Para Monteiro, é importante observar que *estilo* pode fazer referência ao gênero usado:

Quando se fala, por exemplo, em estilo de um gênero literário, leva-se em consideração o conjunto de procedimentos formais que o caracterizam. Assim, o estilo de um conto não se assemelha ao de um romance e muito menos ao de uma carta. De um modo análogo, são princípios formais que distinguem em essência os movimentos literários. A adjetivação exuberante e a preferência por certos vocábulos são constantes no estilo romântico, o uso de preciosismos é próprio do barroco, o equilíbrio e a correção da linguagem atestam uma tendência para o clássico e assim por diante (MONTEIRO, 1991, p. 11, grifos nossos).

Monteiro fala da noção de estilo pensando nos diferentes gêneros, pois cada um deles tem uma estética diferente. Dessa forma, podem ser ‘modelados’ por um dado conjunto de características formais.

Para Bakhtin (1997, p. 279), há necessidade de considerarmos três aspectos fundamentais que compõem os muitos estilos que se fazem presentes nas atividades humanas. Para o teórico, qualquer esfera comunicacional guarda relação direta com a língua, pois ela é o veículo pelo qual estabelecemos nossa comunicação sendo, pois, por meio dela que nosso pensamento é transportado ao outro. A língua, mecanismo vivo em constante modificação, tem suas nuances e são essas possibilidades inúmeras que fazem do discurso um enunciado a ser estudado e compreendido de forma atenta, pois elas (nuances) permeiam as relações humanas e se mostram de forma particular (estilo de

quem produz um determinado enunciado, escrito ou oral), possibilitando que o leitor identifique, nesse discurso, a visão de mundo do enunciador, pois todo aquele que produz um enunciado deixa marcas indeléveis.

Segundo o teórico russo:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – *recursos lexicais, fraseológicos, e gramaticais* -, *mas também e sobretudo, por sua construção composicional*. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997, p. 279, grifos nossos).

Fiorin, por sua vez, destaca a noção de estilo como o conjunto de características formais e estruturais de uma língua que, quando empregadas pelo autor, dão a ele certa individualidade, um reconhecimento. Se a língua é o código por meio do qual o escritor exprime seus anseios (pensamentos), os recursos que nela existem são os mecanismos amplos e quase inesgotáveis de que dispõe o escritor para sensibilizar e motivar o leitor. Ainda é possível, por meio desse sofisticado sistema, despertar maior ou menor interesse no receptor e isso, inevitavelmente, dependerá dos recursos utilizados por quem escreve, já que a língua, *per si*, é instrumento comum a todos os falantes.

Para Fiorin:

[...] o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos etc., que definem a *especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade*. [...] O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textualidades que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito individualidade. [...] O estilo é o resultado de uma visão de mundo. Assim como a cosmovisão estrutura e unifica o horizonte do ser humano, o estilo estrutura e unifica os enunciados pelo enunciador (FIORIN, 2008, p. 46-47, grifos nossos).

Discini parece resumir boa parte do que os autores escreveram sobre estilo, dando destaque à relação enunciador-enunciatário:

Entendemos que a totalidade estilística que radica a dominância do perfil sensível para o autor aproxima-se desses princípios concernentes ao método fenomenológico do pensamento. *De modo avizinhado com a descrição fenomenológica do som que dura se processa a totalidade estilística que radica a dominância do perfil sensível para o autor, este, cujo corpo conjunge enunciador e enunciatário como coenunciadores discursivizados por meio de um presente que dura na experiência sensível, vinculada ao **lógos** estético* (DISCINI, 2015, p. 44, grifos nossos).

Conforme Discini, para se chegar à totalidade estilística, uma série de fatores devem ser levados em consideração e nunca um fator isoladamente. Enunciador e enunciatário precisam estar, de certa forma, em sintonia, caso contrário, os efeitos que propõe o criador do texto seriam meramente encarados como uma mensagem comum, sem potencial para sensibilizar o leitor.

Para Discini, o estilo é, então, o resultado do papel assumido pelo sujeito em um determinado enunciado, evidenciando sua identidade e os traços que o identificam e, muitas vezes, o singularizam.

O estilo, como *modo de presença de um sujeito dado no ato de enunciar pressuposto a uma totalidade de enunciados*, remete a um sujeito discursivo, que deixa *rastros de sua identidade naquilo que diz*, por meio de um modo próprio de dizer, o que se supõe peculiaridades éticas e afetivas na relação com o mundo (DISCINI, 2015, p.87, grifos nossos).

Maingueneau aponta a relevância de se ver o texto como um conjunto articulado de enunciados, construído pelo enunciador, levando em conta aspectos variados pelos quais passa o texto ao ser elaborado. Para o pesquisador, o texto é fruto das muitas interações do homem com o meio em que está inserido. Todo enunciado permeou vários outros textos e outros discursos, traduzindo-se em um complexo conjunto de ideias, de vontades, de posicionamentos ideológicos.

Para Maingueneau (2010, grifos nossos):

(...) o texto não é somente o vestígio de uma atividade enunciativa, mas *o produto de uma história geralmente muito rica*, um enunciado que geralmente *atravessou múltiplos contextos*, sofrendo constantes modificações, um objeto de múltiplas culturas (...).

Cal traz um conceito importante acerca de estilo. Para ele, não se trata de um modo engessado de produzir enunciados, mas de descobrir uma forma que faça seu leitor ser

sensibilizado, uma vez que as palavras cumprem o papel de transmitir a informação pretendida, mas também estão no texto para influenciar as pessoas que a recebem. As palavras cumprem, então, dois papéis: transmitir de forma objetiva um certo dado e, estilisticamente, motivar o leitor acerca da visão de mundo de quem as produziu.

Cal (1969, p. 51) esclarece que o estilo não é apenas uma técnica, isto é, a forma mais ou menos precisa de se usar a linguagem. Antes, é o retrato da visão de mundo de quem escreve e como escreve, porque além de colocá-la à disposição do leitor, fornece, indiretamente, sua visão de mundo, seu recorte sobre como enxerga a relação entre língua e sociedade.

Em relação ao estilo da obra literária, diz o autor:

Ter um estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas principalmente *ter uma visão própria do mundo e haver encontrado uma forma adequada para expressar essa paisagem interior*. As palavras são, pois, alguma coisa mais que veículo de comunicação através do qual o artista nos transmite sua mensagem. Por trás dela implícita, misteriosamente presente, está sua visão total de realidade, sua atitude vital, as concepções subjetivas do mundo, sua maneira particular de simplificá-lo, de transformá-lo, adaptando-o à sua personalidade; sua maneira de sentir o mundo, de ‘pensá-lo’, poderíamos dizer. Sob o estilo verbal está a síntese intransferível das reações intelectivas e emocionais que a realidade provoca no escritor (CAL, 1969, p. 51, grifos nossos).

Cardoso (2013, p. 22) pontua que: “o direito de escolher o que usar, quando usar e como usar faz com que os escritores marquem épocas”. Para a autora, não se trata tão somente de usar a palavra, mas, sim, de escolher uma em detrimento de outra. Além disso, ela diz que o momento e a maneira como essas palavras são empregadas, no texto, singularizam o enunciado.

Para Cardoso (2013, p. 23), “a língua é uma grande aliada do enunciador por dar a ele tantas opções. É claro que só se pode escolher dentro daquele conjunto de possibilidades; caso contrário, corre-se o risco de se cair na falta de comunicação”.

As escolhas, portanto, não são aleatórias. São pensadas pelo enunciador para atingir o enunciatário. Cardoso (2011, p. 242) esclarece que “indicar como se processa a escolha feita pelo enunciador, dentre os elementos linguísticos disponíveis, verificando de que maneira tal escolha determina efeitos estéticos e de expressividade” é um dos objetivos pretendidos pela estilística léxica.

As escolhas lexicais cumprem um papel decisivo nessa tarefa, que ultrapassa a mera descrição, residindo no despertar da atenção do leitor. Assim, essas seleções lexicais

cumprem dois papéis diferentes, mas complementares: descrever e mostrar a expressividade por meio das opções feitas.

Para Cardoso:

(...) a Estilística Léxica, por sua vez, pretende verificar a expressividade obtida com as palavras, seja por sua flexão, por sua formação, por sua classificação, pelo seu significado no contexto. Essa parte da Estilística preocupa-se com os aspectos expressivos ligados aos componentes semânticos e gramaticais das palavras (CARDOSO, 2009, p. 68).

Segundo Goldstein (2006, p. 5), há por parte do escritor uma ‘seleção’ lexical e isso pode ser entendido como possibilidade de escolhas, que podem ocorrer também por questões de arranjo sonoro. Para a autora, “a seleção lexical nos textos literários, diferentemente dos não-literários, se dá pelo parentesco sonoro”.

As escolhas lexicais são importantes para que possamos entender o efeito estético a que se propõe o escritor quando escreve uma obra. A expressividade se dá, na maioria das vezes, por essa seleção lexical.

Bosi, de forma pontual, elucida que, se as palavras fossem apenas signos escritos e positivados no papel, não haveria sentido algum que o autor fizesse escolhas quando produzisse seus textos. Interpretar, para ele, é usar os mecanismos que superem a mera colocação de letras no papel, é entender o que motivou certa palavra e não outra, compreender o uso de períodos simples no lugar de compostos, de palavras mais sonoras, de palavras mais extensas e não curtas, de recursos gráficos expressivos, como a pontuação, por exemplo. Todo esse conjunto compõe o sentido de um texto. Para Bosi (1988, p. 276):

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama interpretação.

Encerrando, trazemos a colocação clara e sucinta de Ullmann acerca de estilística (1964, p. 22), “falando em termos gerais, a estilística diz respeito aos valores expressivos e evocativos da linguagem”.

1.2 O ESTILO NA OBRA *OLHINHOS DE GATO*

1.2.1 Algumas considerações sobre o estilo em *Olhinhos de gato*

Quando Cecília Meireles escreveu *Olhinhos de Gato*¹⁰, sua intenção não era transmitir apenas as aventuras de uma menina órfã, mas eternizar, por meio das escolhas lexicais, a sua própria visão da infância. Por meio das escolhas lexicais, essenciais para a construção da narrativa, Cecília Meireles aborda uma série de temas: a descrição dos primeiros anos da infância, da casa e de seus objetos, das plantas e flores nativas, passando pela culinária, pelo folclore¹¹, pela religiosidade (a católica, com maior ênfase, e o candomblé¹²). No texto, as memórias são resgatadas, os cenários são reconstruídos e os ambientes físicos e os objetos minuciosamente descritos.

Pode-se dizer que a narrativa apresenta relação direta com a trajetória de vida da poeta, que fez viagens e manteve contato com muitas culturas e com outros escritores de sua geração. Mas que também passou por muitos momentos tristes devido às mortes precoces de familiares.

A visão que Cecília Meireles tem do mundo é que estamos sempre em um ciclo, cujas alternâncias¹³ são inevitáveis, portanto, alegrias e tristezas são sentidas em diversos momentos da vida.

¹⁰ Originalmente, a prosa é escrita em treze fascículos para um periódico português. Apenas na década de 80 chega ao Brasil, sendo, então, compilada em forma de livro, ainda com treze capítulos. Sobre o número treze, o dicionário de Símbolos registra: desde a Antiguidade, o número 13 foi considerado como mau agouro. Na última refeição de Cristo com os seus apóstolos, na Ceia, eram treze os presentes. A Cabala enumerava 13 espíritos do mal. O 13º capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e da Besta (1988, pp. 902-903).

¹¹ “O folclore teria o poder de criar o sentimento de pertencimento à nação e, ao mesmo tempo, a uma coletividade que extrapola as fronteiras nacionais. Para Cecília – que viveu as duas grandes guerras mundiais – a questão da fraternidade universal é tão relevante quanto a definição de uma identidade nacional brasileira” (VIEIRA, 2013, p. 3).

¹² Em 1934, em Portugal, fez conferências nas universidades de Lisboa e Coimbra, sobre samba, batuque e macumba (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 10).

¹³ Cecília Meireles, embora criada por duas senhoras católicas, estreita sua relação com o budismo-hinduísmo ainda bem jovem. Assim, sente-se, em muitas de suas produções, uma atmosfera de consciência humana, no sentido de evolução rumo à elevação dos valores da vida. Sanches Neto *apud* Dal Farra (2006) lembra que “Cecília está conjugada a uma visão espiritual do mundo”.

Cecília Meireles escreve à amiga Dulce Lupi de Castro Osório: “Eu precisava chegar à *contemplação do mundo* não apenas pelo coração, [...] mas pela lógica, que utilizo para corrigi-lo. E assim amei Buda. Longo amor” (MELLO, 2006, p. 30, grifos nossos).

Nas palavras de Goldstein e Barbosa:

A prosa cecilianiana abre-se em amplo leque: conferências, estudos sobre literatura e folclore, crônicas, evocações de viagem, obras didáticas (...) *A fluência de linguagem conquista o leitor, sugerindo reflexões sobre o sentido da vida, já que o ser humano está sempre presente* (GOLDSTEIN & BARBOSA, p. 102, 1982, grifos nossos).

Considerando que a obra é uma prosa de ficção de cunho autobiográfico, é fundamental considerar o contexto em que foi produzida, ou seja, levar em conta os momentos culturais, histórico-sociais, as situações de produção, o local de publicação, as pessoas e seus modos de agir e pensar.

Discini elucida que diferentemente do que faz um escritor comum, Cecília Meireles caminha pelo sentido oposto, ou seja, ela cativa o leitor por meio da pontualidade nas escolhas lexicais, o que enriquece sobremaneira sua prosa, de forma a intrigar seu público, deixando sua marca e mostrando uma postura provocadora, convidando o leitor a descobrir as cenas seguintes.

Segundo Discini:

O estilo de Cecília Meireles diferentemente do estilo de um articulista que publica sua coluna semanal ao longo de várias edições do mesmo jornal “*arrebata*” ou “*sequestra*” o leitor logo nas primeiras linhas [...] Um campo de presença, firmado na percepção sensível, dá conta da relação peculiar enunciador/enunciatório, [...] (DISCINI, 2015, p. 43, grifos nossos).

Para Cunha e Bastos:

[...] Cecília Meireles é exemplar, pois *no sótão da imaginação brinca com as palavras*, seduzindo a criança por misteriosos meandros de linguagem, descortinando o mundo infantil. Sua produção literária é permanente, atravessa várias gerações de leitores, mas cada uma delas retém o que lhes interessa, ou seja, aquilo que convém a seu sistema de valores ou a seus objetivos (CUNHA e BASTOS, 2001, p. 201, grifos nossos).

Da citação acima, conclui-se que Cecília Meireles é uma escritora experiente na arte de conquistar leitores, usando, para isso, ferramentas e recursos próprios. Ela utiliza

Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a *vida é uma perpetua instabilidade* (...) Mas a vida, bem se vê, é uma *continuidade*, não é apenas uma direcção. Ella está em si mesma, com as suas formações precarias, florindo como os sonhos sobre uma noite impertubavel (...) Nesses sucessivos scenarios ephemerous que resultam da nossa propria ephemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível, - porque seria recusar-nos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, apparecemos (MEIRELES, 1929, p. 10, grifos nossos)”.

a língua de forma precisa e pontual na obra analisada. Geralmente, em suas produções Cecília Meireles usa uma linguagem simples, mas eficiente na arte de surpreender o leitor. Alguns escritores conseguem ‘imortalizar’ suas produções pelas inovações vocabulares, outros pelo arranjo estético e de ordem expressiva na disposição das palavras, outros por fazer com que o leitor entre no mundo criado por eles.

Cecília Meireles pode ser interpretada como uma escritora multifacetada. É perceptível, em suas obras, a valorização de condutas positivas que devem permear as relações humanas: a amizade, o amor, os laços fraternais, o respeito, a empatia, etc.

Os escritores são marcados pelos acontecimentos que ocorrem em suas vidas, assim, seria impossível, principalmente em uma obra memorialística, de cunho autobiográfico, que alguns desses eventos não fossem trazidos à tona.

Na obra que analisamos, entender parte da biografia da poeta se faz necessário, porque a prosa é produzida em um momento em que a poeta acabara de perder o primeiro marido, assim, está em luto e, portanto, podemos concluir que seja um período para ela ‘cantar’ dores, como as de sua infância, recheada de perdas.

Para Dal Farra (2006, pp. 335-336):

é espantoso que Cecília afiançará, mais tarde, a posteridade, que esse sentimento que tão cedo a impregnou, a noção de “transitoriedade de tudo”, pois que está impressa na sua vida desde logo ao nascer, tornou-se o fundamento mesmo da sua personalidade. E que muito embora as mortes dos seus lhe tenham oprimido e maltratado, acarretando muita dor e outros tantos contratempos materiais, acabaram por lhe imprimir “uma tal intimidade com a Morte”, que fez com que ela conhecesse desde cedo e “docemente” - e é essa a palavra que ela usa! - as relações entre o Efêmero e o Eterno, aprendizagem que, geralmente para os outros, é muito penosa “e, por vezes, cheia de violência” (grifos da autora).

Cecília Meireles educou três meninas, órfãs de pai. Perde Carlos, Vitor e Carmen, seus três irmãos¹⁴, precocemente. Esses eventos justificam, talvez, a vontade que teve a poeta para, na obra que analisamos, rememorar parte de sua infância, recontando não

¹⁴ Na obra *Olhinhos de Gato* há uma sugestão de que, na família, a mãe e os outros irmãos morreram devido à doença (peste). O livro inicia-se com Cecília delirante na cama, sendo cuidada. No início do século XX, a peste rondava o Rio de Janeiro (SENA, 2009, p. 45).

Na crônica ‘Página da Infância’, Cecília Meireles narra melancolicamente a *saudade* dos irmãos: *Não virava depressa essa página. Ficava pensando muito tempo sobre muitas coisas, e comparando-se aos retratos dos irmãozinhos, deixados para trás e tão bem sentados com suas amplas camisolas, entre esplêndidas almofadas* (MEIRELES, 2012, p. 66, grifos nossos).

somente as aventuras de uma criança, mas alguns dos sentimentos que a acompanharam ao longo de sua primeira infância: dor, ausência, medo, luto etc.

Na obra, predominam as personagens femininas. Isso pode guardar relação com o fato de ela não ter tido contato com o pai, irmão ou outras figuras masculinas, com exceção de *Orelhinha Peluda*, apelido dado ao padrinho Louzada¹⁵, em cuja casa a menina se sente à vontade e é mimada com comidas gostosas. É ele também quem faz a menina sorrir e ter alguns momentos de distração.

Como se trata de uma prosa com mais de cento e setenta páginas, fez-se necessário um recorte por meio da análise de trechos significativos para o estudo de cada capítulo. Difícil é, sem dúvida, privilegiar uma parte, pois todas elas apresentam material linguístico rico para ser analisado, afinal, é por meio das escolhas lexicais que o leitor resgata as emoções vividas por OLHINHOS DE GATO, a personagem principal.

Lôbo (2001) reforça que a poeta é sagaz na arte de cativar o leitor e fazê-lo penetrar na obra e nas aventuras que são narradas.

Lôbo afirma:

Percebo, desde os primeiros contatos, que sua *prosa se apresenta, a cada momento e caso, em expressão própria, como se almejasse penetrar em todos os espíritos a afirmação redundante de que o que nela está contido é factível* e suas realizações referem-se ao inteligível (LÔBO, 2001, p. 65, grifos nossos).

Conforme falamos, o estilo tem relação estreita com a visão de mundo do sujeito que enuncia seus textos. Na visão e nas palavras de Cecília Meireles, a infância é um momento mágico. Particularmente, no caso dela, houve muita dor e solidão, sentimentos que a fizeram ter uma infância diferente. Essas intempéries, no entanto, não a fizeram abandonar sua essência, observadora da natureza, da composição de certos objetos, da amabilidade dos animais e da essência que residia nas pessoas.

Rezende (2006, p. 70) observa que a poeta “se mostra sempre inclinada para o isolamento, comunicando-se mais facilmente com a natureza ou através dela, já que nela integra os próprios sentimentos”. Em quase toda a produção de Cecília Meireles o contato

¹⁵ “Olhando para trás me sinto uma criança extremamente poética. Em casa de meu padrinho, Louzada, onde brincava, sempre silenciosa (...)” (Entrevista publicada na revista *Manchete*, edição n. 630, 16/05/1964 a Pedro Bloch).

direto com a natureza e suas formas é latente. É, por assim dizer, uma entrega, ou melhor, uma transfiguração e um reflexo dos sentimentos cantados por ela.

Em entrevista a Fagundes de Menezes em 1953, Cecília fala de sua infância:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar (MENEZES, Fagundes de. *Silêncio e solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa*. Revista Manchete, 1953, grifos nossos).

Ao ler o trecho da entrevista, despertam-nos a atenção alguns itens lexicais que surgem na fala de Cecília Meireles. Os dois substantivos que iniciam o fragmento da entrevista (*silêncio* e *solidão*) resumem boa parte do que ocorre na obra que analisamos. Embora saibamos que, para a maioria das pessoas esses sentimentos sejam negativos, para Cecília Meireles, eles foram propulsores para seguir a vida. Em relação aos *mundos geométricos*, podemos interpretar que ela é uma exímia observadora, capaz de notar cada uma das mudanças, por menores que sejam, que ocorrem ao seu redor. Já o *relógio* que, aparecerá, como veremos, de forma recorrente em seu texto, parece, entre muitos aspectos, contrapor o presente e o passado. Trata-se de um objeto feito para marcar as horas e simbolizar o passar do tempo, dos acontecimentos, da vida. Por fim, as *bonecas* são a representação da infância na sua essência mais pueril, ingênua e frágil.

Julgamos válido pensar que o estilo de linguagem da poeta, embora simples, está construído por meio de teias sofisticadas entre o escrever e o interpretar das entrelinhas, que asseguram à obra um texto refinado, repleto de construções complexas que são mais bem compreendidas por aqueles que já experimentaram as dores, as angústias e as apreensões da vida. Assim, é preciso pensar em um aspecto importante: quem seria o público dessa obra?

Inicialmente, a prosa autobiográfica foi classificada como literatura infanto-juvenil, no entanto, o leitor jovem teria dificuldade para decodificá-la na sua integralidade, uma vez que a obra sugere como diz Goldstein, “reflexões sobre a vida”.

Para a autora:

Seria possível debater a qual leitor essa obra estaria efetivamente dirigida. À criança ou ao adulto? Mais que contar uma história, a obra sugere reflexões sobre a vida, a morte, o relacionamento humano. Para ser lida por crianças,

necessária se faz a mediação de um mestre hábil e sensível que oriente o jovem leitor em seu primeiro contato com a obra (GOLDSTEIN, 2010, p. 8).

Neves concorda com Goldstein, afirmando que há uma grande diferença entre escrever sobre a infância e escrever para a infância.

Para Neves:

As alusões que, como autora, faz ao livro *Olhinhos de Gato*, os veículos onde Cecília Meireles publicou em vida os fragmentos de suas memórias de menina, os versos em que reescreve seus episódios e personagens, são pistas que parecem indicar que a autora sempre os destinou ao público adulto, hipótese que pode sustentar o argumento segundo o qual o que hoje constitui o livro *Olhinhos de Gato* não foi pensado por sua autora como um livro para crianças, uma vez que *Escrever a infância* é algo muito diferente de escrever para a infância (NEVES, 2001, pp. 28-29, grifos da autora).

Lendo o que dizem as autoras, não resta dúvida: estamos diante de uma obra cuja interpretação exige um certo cuidado. Embora Cecília Meireles use o recurso de decalcar a linguagem comum às crianças da época, as entrelinhas se mostram *densas* ao público mais novo. Assim, não se trata de usar uma linguagem infantilizada, mas uma maneira de reproduzir, ou ao menos aproximar, a forma como uma menina, de pouca idade, poderia descrever a relação com as pessoas, com a natureza, com os objetos deixados pela mãe e com as tristezas e alegrias pelas quais passa. Certamente, algumas vezes, há *deslizes* nessa tentativa, porque a poeta usa unidades lexicais que, certamente, não seriam comuns a uma criança, demonstrando, então, as marcas de vida de uma escritora adulta, cujas experiências são, por vezes, colocadas na prosa. A obra até pode ser lida por um público de pequenos leitores, no entanto, se lida por eles, precisará, como pontua Goldstein, da mediação de um adulto. As mensagens de Cecília Meireles estão centradas no valor que devemos dar às pessoas, no afeto que deve permear as relações humanas, e na compreensão de o quão difícil é para o ser humano se despir de suas máscaras e assumir sua verdadeira essência.

Fato é que a poeta é exímia tanto nas escolhas lexicais, arranjos sintáticos e outros recursos de linguagem quanto nas produções, quer em prosa quer em poesia.

Goldstein, no artigo *O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura*, comenta acerca da preocupação da poeta quando do fazer poético:

Em vários momentos, a relação amplia-se e generaliza-se, revelando a percepção crítica da analista cujas observações demonstram domínio de conhecimento com relação ao uso da língua, à visão de mundo dos períodos comentados, *ao estilo* e sobretudo à arte poética (GOLDSTEIN, 2007, p. 234, grifos nossos).

Goldstein ressalta que Cecília Meireles, quando da elaboração do ensaio que deveria ser apresentado como exigência para que pudesse participar do concurso realizado na Escola do Distrito Federal, cujo título é “O espírito victorioso”, publicado em 1929, se mostra muito atenta a questões importantes no que concerne à técnica de tocar o leitor por meio de escolhas lexicais assertivas:

Cada palavra tem uma fisionomia morfológica: mesmo entre os sinônimos há gradações e sutilezas que determinam preferências de escolha: e tem também, cada palavra, uma fisionomia exterior; com sugestões sonoras; gráficas, rítmicas, associadas às quais despertam pensamentos que nenhuma relação imediata com elas pode, muitas vezes, manter. Também de uma palavra para outra, na transição dos sons, dos ritmos e das imagens dorme todo um mundo imprevisível. O ritmo da frase também concorre para alterar o efeito da expressão (...) (MEIRELES, 1929, p. 88-89 *apud* GOLDSTEIN, 2007, p. 234, ortografia atualizada).

Em *Olhinhos de Gato*¹⁶, Cecília Meireles parece aproveitar uma característica sua: perpetrar valores morais e ensinar que devemos, mesmo diante de situações cotidianas, valorizar os acontecimentos do presente vivendo-os intensamente.

Quanto aos temas presentes na obra, somos direcionados para aqueles que remontam ao imaginário do mundo infantil. A menina que observa as bonecas, que se diverte na rua com outras crianças, que é atenta ao movimento da rua e das pessoas (transeuntes, ciganas, vendedores das mais variadas mercadorias), que gosta da companhia de animais de estimação, como o gato e o cachorro, que observa os insetos e os pássaros, por quem nutre um carinho especial, mas, por outro lado, que deixa florescer um lado interessante e que, sem dúvida, marca essa prosa, uma vez que o que mais lhe desperta a atenção são os objetos deixados pela mãe, que a fazem rememorar-la com frequência: panos, trapinhos, panelas, perfumes, pertences pessoais, roupas de banho, acessórios de uso pessoal. O quarto intocável, com os objetos e pertences deixados pela mãe, passa a ser, paulatinamente, explorado pela menina, permitindo que o leitor possa compor a imagem da mãe de OLHINHOS DE GATO, por meio dos objetos deixados por ela, e por parte de seus hábitos.

¹⁶ Na tese de Jussara Neves Rezende, podemos apreender que a escrita de Cecília Meireles, quer seja poesia quer prosa, passa por uma profunda transformação após a morte da avó (1933) e o suicídio do primeiro marido, Fernando Correia Dias (1935). Esses dois trágicos eventos pessoais, em um curto espaço de tempo, provavelmente fizeram a poeta rememorar sua infância de forma nostálgica, dando ênfase à parte triste de sua infância.

Considerando que a prosa analisada registra muitas passagens em que há perdas, é esperado, portanto, que o tema da morte seja uma constante. Entretanto, eufemismos são recorrentes como forma de atenuação.

Lapa traz um conceito interessante sobre eufemismo:

Este mesmo sentimento das conveniências sociais leva-nos muitas vezes a atenuar a dureza e a franqueza de certas expressões, que evocam imagens grosseiras ou desagradáveis. Certos termos que exprimem a morte, o furto, a embriaguez, a idiotia, a mentira, etc., requerem eufemismos, isto é, meios expressivos que adoçam a brutalidade ou a inconveniência social dessas ideias (LAPA, 1991, p. 24).

Percebemos que a poeta suaviza a ideia de que ninguém morre antes da hora que Deus determina, ou seja, morrer não é evento que possa ser decidido pelo ser humano, mas, tão somente, por Deus.

É possível encontrar na obra as seguintes expressões:

“Ninguém vai *antes da sua hora!*” (p. 16, grifos nossos);

“Graças a *Deus* que *escapou!*” (p. 28, grifos nossos);

“Aquela parece que *escapava*, mesmo!” (p. 28, grifos nossos);

“É a morte certa! *Esticas a canela* que nem tempo se tem de chamar o doutor-da-mula-ruça¹⁷!” (p. 92, grifos nossos);

“Qual! Coitado... é mais um que não tarda a *bater a bota...*” E apontava o dedo para o peito: “*Entisicou...* Foi para a oficina...” (p. 97, grifos nossos);

“As crianças muito espertas, *Deus vem buscar: leva para seus anjinhos...*” (p. 115, grifos nossos);

“E quando *chega a hora*, não há remédio senão *esticar a canela*” (p. 159, grifos nossos).

Outros eufemismos são usados. Dessa vez, para não atrair a entidade do mal¹⁸, as personagens se socorrem de eufemismos:

¹⁷ Eufemismo para o charlatão, curandeiro. No século XVI, em Évora, Portugal, António Lopes, no reinado de Dom João III, exercia a medicina sem que tivesse o título acadêmico (COSTA, 2008).

¹⁸ Para Malmberg: “a identificação que fazem os homens de mentalidade primigênia entre a palavra e a coisa está na origem de muitas concepções primitivas. Atribui-se à palavra a mesma força mágica que à coisa”. De acordo com o autor, podemos concluir que a nomeação das coisas guarda uma relação estreita com a forma pela qual o homem enxerga o mundo. É, portanto, esperado que algumas culturas julguem necessário usar de eufemismos para intitular algumas entidades: “ainda hoje, por vezes, fazemos referência ao “espírito do mal” ou ao “tentador” porque antes se imagina – e talvez ainda se acredite – que determinado nome, como tal, tem um poder maléfico” (MALMBERG, 1976, p. 70).

“Será o *mafarrico*¹⁹?” (p. 43, grifos nossos);

“Num diga *preto*, menina. Um home que falô essa palavra, num dia assim, veio o *curioso*, pegô nele e deixô que nem *carvão*”. (Pruquê *preto* é “ele” – o *Canhoto*...) A gente deve de dizê: *escuro* (p. 57, grifos nossos).

Quando se cria um eufemismo, abre-se a possibilidade para entender como uma certa comunidade entendia os valores e os costumes de um determinado momento histórico. Em *Olhinhos de Gato*, nota-se, claramente, como a visão católica impunha, mesmo que indiretamente, as pessoas, em especial as adeptas do credo, a não usarem certos vocábulos. Da mesma forma que suaviza uma sensação indesejada, o eufemismo permite que o leitor adentre uma atmosfera, muitas vezes não mais existente, como se vê nas superstições de que dizer algumas palavras acarrete na materialização de entidades e fatos.

A religiosidade é uma constante na obra. OLHINHOS DE GATO é criada por duas senhoras beatas, portanto, na memória da menina surgem lembranças sobre o catolicismo. Essa é, também, uma marca de tempo e de estilo.

Antigamente, as missas eram rezadas em latim. Expressões latinas como *Seculum, seculorum* (p. 25) e *Dominus vobisco* (p.165) são encontradas no texto. Nos dois usos, tem-se, nitidamente, expressões que reforçam o credo católico seguido por *Boquinha de Doce* (a avó) e *Dentinho de Arroz* (a ama). Ainda, resgatam uma característica da poeta, que enxerga, nas relações humanas, uma certa efemeridade²⁰. Sua saída é, portanto, a aproximação da figura divina. Palavras como *Deus, altares, sábado de Aleluia, inferno, santos* compõem esse campo léxico-semântico. Além da religião católica, aparece também o candomblé (*galinha dos feiticeiros, batucada, farofas, velas espetadas de alfinetes, embrulhos grandes de jornal, panelas de barro com vinténs*²¹, *pedaços de fita, frangos mortos ou vivos*).

¹⁹ s.m. 1. [Informal] Diabo (Dicionário on-line Priberam).

²⁰ Na criação poética de Cecília Meireles, observam-se certas constantes temáticas, entre elas, a reflexão sobre a brevidade da existência, o sofrimento advindo das combinações de vida do plano terrestre, a impossibilidade de comunicação com as pessoas, a consciência da incapacidade de mudar as circunstâncias existenciais e, ao mesmo tempo, a necessidade de aceitar essas mesmas condições por fazerem parte do processo de amadurecimento espiritual (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 10).

²¹ s.m. Antiga moeda cujo valor era de vinte réis e que existia no Brasil e em Portugal (BECHARA, 2011, p. 1292).

Cecília Meireles, embora criada em ambiente católico, registra, pontualmente, o *candomblé* como resgate à cultura afrodescendente. No *candomblé*, são preparadas oferendas como forma de agradecimento aos pedidos atendidos. São comuns as danças ao som dos atabaques, instrumento musical usado durante os rituais. É a forma encontrada pela poeta para retratar uma religião diferente daquela que a sondou a infância toda: a católica.

Além da religião, o folclore brasileiro é algumas vezes mencionado no texto. Referência aos personagens *Saci-Pererê*, *lobisomem* e *Mula sem cabeça* aparecem em:

Também sabe do *Saci-Pererê*, do *lobisomem* e da *Mula sem cabeça* (p. 59, grifos nossos).

O estilo dos autores é geralmente muito peculiar e está associado a questões históricas, sociais, culturais. As escolhas lexicais, principalmente, marcam uma determinada época. Muitos itens lexicais encontrados na obra podem hoje ser considerados arcaísmos. Essas palavras marcam o início do século 20. Dentre elas, citam-se: *brincos-de-rainha*²², *peitilho*²³, *moringuinha*²⁴, *tetéias*²⁵, *pastinha*²⁶, *brilhantina*²⁷.

O mesmo se pode dizer em relação aos francesismos. Na obra, alguns deles despertam nossa atenção justamente por estarem relacionados à época a que Cecília Meireles nos transporta: *tuyauter*, *coupé*, *biscuit* são alguns exemplos:

Dentinho de Arroz esquento o ferro de *tuyauter* (p.79, grifos nossos);

As mulatinhas perguntavam: “É de berlinda?” E elas mesmas respondiam: “parece que é de *coupé*...” (p.146, grifos nossos);

²² Ornamento usado na orelha, de mulher fidalga ou burguesa.

²³ s.m. Parte do vestuário que reveste o peito (*Ibid*, 2011, p. 967).

²⁴ s.f. (moringa). Pequena vasilha de barro, bojuda e de gargalo estreito, destinada a deixar fresca a água potável (*Ibid*, 2011, p. 879).

²⁵ s.f. 2. Fig. Pessoa ou coisa graciosa (*Ibid.*, 2011, p. 1234). Termo usado com baixa frequência.

²⁶ Substantivo usado para se referir ao gel usado para modelar os fios de cabelo, deixando-os com aspecto de molhados. Nos dicionários, o substantivo traz entradas divergentes da utilizada na prosa.

²⁷ s.f. Cosmético que torna brilhantes e fixa os cabelos (*Ibid.*, 2011, p. 232).

O par de *biscuit* deixou-a sucumbida. Com um boneco em cada mão, perguntava com a incredulidade de que não ouviu bem: - Mas... isto... ISTO vai pro leilão? ISTO? Este casal de príncipes...? (p. 166, grifos nossos).

As doenças mencionadas pela autora, algumas hoje erradicadas, refletem uma época em que vacinas não existiam e, portanto, uma preocupação. No fragmento abaixo, percebe-se a preocupação com varíola, febre amarela, etc.:

Falava de lugares: de Mata-Porcos, de Paquetá, de Cachambi²⁸. E de doenças: *varíola, febre amarela, tísica, e gangrena* [...], *sarampo, coqueluche, catapora, enxaqueca*... (p. 29, grifos nossos).

Ainda, há menção aos leprosos que, sem tratamento, ficavam nas escadas das igrejas:

Nas obras da igreja estavam sentados coxos, cegos, paralíticos, *gente coberta de feridas* (p. 129, grifos nossos).

O *jogo* entre o presente e o passado²⁹ se faz de forma muito evidente durante toda a narrativa. Quando os tempos verbais estão no presente, a narradora está próxima dos fatos que a cercam, aguçando-lhe fortes memórias. Por outro lado, quando temos verbos no passado, há um certo distanciamento da narradora em relação às próprias memórias. Na verdade, sentimos um ar de nostalgia quando a descrição vem acompanhada de verbos no passado. Trata-se de uma forma, certamente pensada por Cecília Meireles, para envolver seu leitor em um mundo afetivo, que parece não ter limites. Os verbos, sempre oscilando entre presente e passado, propõem que OLHINHOS DE GATO tinha plena consciência do passado e de como era amada pelas pessoas que a cercavam.

Na narrativa, Cecília Meireles fala de si mesma usando a terceira pessoa, ou seja, a narradora estabelece certa distância dos eventos, assim, a ênfase recai sobre os fatos:

Não... OLHINHOS DE GATO não gostava de mostrar a língua... Mas contou que a noite inteira levava vendo coisas pelas paredes: uns balões vermelhos que inchavam, inchavam, saíam uns de dentro dos outros, boiavam (...) (p. 10).

²⁸ As três cidades ficam no Rio de Janeiro.

²⁹ Benjamin (p. 105, 1995): Não podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quando mais profundamente jaz em nós o esquecido.

Quando quer se aproximar das memórias e do constante luto vivido ao longo de toda a história, notamos o discurso direto:

- OLHINHOS DE GATO!

A seda das roupas farfalhava e emudecia.

- OLHINHOS DE GATO!

Farfalhava de novo a seda das roupas, rodava a porta, num gemido, e a carinha amarela aparecia, sorrindo.

- *Quando vier o ladrão, me escondo aqui dentro...*

Pulava para o chão, contando coisas atrapalhadas (p. 21-22, grifos nossos).

Mello fala sobre o imaginário nas obras cecilianas:

A construção do imaginário ceciliano assenta-se, sobretudo, na contemplação e inventário das formas de vida e modos de existir. *A atitude contemplativa* e, como tal, profundamente perceptiva e atenta aos entes que a vida apreende, leva ao inventário do mundo, em um exercício que faz emergir indagações e intuir respostas sobre o sentido da vida (MELLO, 2002, p. 22, grifos nossos).

Com essas considerações, é possível notar que o estilo usado por Cecília Meireles para escrever *Olhinhos de Gato* é enriquecido por muitos recursos de língua e de linguagem.

1.2.2 O sufixo *-inho(a)* como um recurso de estilo

Sendo uma estrutura recorrente na obra analisada, é importante dizer que o sufixo *-inho(a)*, sugere muito além da ideia de tamanho, pequenez. Na obra analisada, trata-se de um recurso estilístico expressivo por meio do qual Cecília Meireles traz à tona as memórias intimistas da protagonista e de outras personagens. Embora o sufixo seja geralmente associado à ideia de tamanho pequeno, é preciso lembrar que guarda outras conotações. Importante ressaltar, também, que não cabe, em absoluto, associar esse recurso à infantilização de linguagem. Podemos, no entanto, dizer que a reiteração dessa estrutura morfológica se dá para tentar reproduzir a visão de mundo de uma pequena menina que, com muitas perdas ao longo de sua infância, enxergava o mundo de uma forma diferente, interagindo com ele de forma excêntrica. É com essa sufixação que Cecília Meireles se distancia da figura adulta e mostra ao leitor como OLHINHOS DE GATO interagia de forma pulsante com o mundo.

É importante dizer que *-inho(a)* sugere ar de delicadeza e memórias intimistas. Como sabemos, o contexto deve ser sempre considerado.

Ullmann (1964, p. 101) diz que “ninguém negará a importância crucial do contexto na determinação do significado das palavras”.

Martins (2012, p. 145), por sua vez, lembra que a sufixação é “o processo de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centena), quer pela variedade de conotações que muitos deles permitem sugerir”. É por meio da morfologia derivacional que as palavras em língua portuguesa têm a capacidade de expressar uma série de possibilidades, que vão da agraciação ao despreço.

Os morfemas, sejam eles afixos (prefixos ou sufixos), desempenham papel fundamental na vasta opção de que se serve o escritor para agregar valores semânticos às palavras escolhidos para compor a obra.

Em *Olhinhos de Gato*, percebe-se, claramente, a altíssima recorrência do sufixo – *inho(a)*. O sufixo –*inho(a)* é um recurso bem explorado pela poeta, que o emprega em diversas palavras e alcança efeitos expressivos. Trata-se, portanto, de um recurso de estilo adotado por Cecília Meireles.

Martins diz que:

O diminutivo pode exprimir, de um lado, a apreciação, o carinho, a delicadeza, a ternura, a humildade, a cortesia, e, de outro, a depreciação, o desdém, a irritação, a ironia, a gozação, a hipocrisia (MARTINS, 2012, p. 146).

Ao olharmos os empregos que aparecem na obra analisada, é possível dizer que o sufixo –*inho(a)* passa por todas essas conotações, alcançando, inclusive, muitas outras.

Para Rocha (1986), o grau não é usado apenas para expressar as dimensões ‘aumentadas’ ou ‘diminuídas’ da palavra-base: “o grau (...) é uma categoria morfológica que expressa relação de dimensão, intensidade ou afetividade que se estabelece entre o termo base e a respectivo forma derivada”. Basílio (1998) concorda, dizendo que o grau é recurso significativo para a afetividade. Basílio (1998) lembra que o grau é o caso mais comum que podemos encontrar na língua portuguesa para que se possa manifestar expressividade.

Para Sandmann:

sufixo de aumentativo e diminutivo –ão e –inho se prestam hoje mais à expressão do apreço e do despreço – contêm, portanto, elementos de emocionalidade – do que à expressão neutral do tamanho grande ou pequeno (SANDMANN, 1989, p. 74).

Segundo o autor, o sufixo *-inho(a)* carrega uma dimensão que extrapola a questão da dimensão. Isso fica evidente nas análises dos trechos da obra. As emoções da pequena menina são, assim, evidenciadas por meio desse importante afixo.

Câmara Jr. (2004, p. 61) diz:

Assim se destacam em nosso espírito certos sufixos como poderosos centros de carga efetiva, e o seu conteúdo é quase só nisso que se resume. (...) a escolha da palavra derivada em função do sufixo serve, nessas condições, para os impulsos da exteriorização e do apelo.

Lendo Câmara, entendemos que o sufixo *-inho(a)* tem o papel de desempenhar uma certa carga de emoção.

Lapa lembra (1991, p. 78):

“Língua lírica, franciscana, repassada de ternura e de piedade, nenhuma outra é mais rica de diminutivos carinhosos. Duma criança diz-se quase sempre *criancinha*; duma mulher idosa, uma *velhinha*; e aos pobres dá-se-lhes logo *esmola* chamando-lhes *pobrezinhos*. Já na “Crônica dos frades menores” do século XIV, se chama assim aos pobres. Língua crepuscular, de confiança, apta em sumo grau às meias tintas, criou essa palavra, cheia de fragilidade e mimo, para a mulher adolescente – *menina*; do crepúsculo matinal dirá a *manhãzinha*; e quando a tarde cai ou a noite se ensombra, a *tardinha* ou a *noitinha*” (LAPA, 1991, p. 78).

Lapa toca na questão da carga semântica de fragilidade que a partícula pode trazer às palavras. Sem dúvida, uma das conotações alcançadas por Cecília Meireles é um ar de delicadeza, suavidade, sem que se tenha uma linguagem empobrecida ou infantilizada. Ao longo de toda a prosa, verifica-se o uso de *-inho(a)*. Os nomes das três personagens que sustentam a narrativa são formados por meio desse afixo: *OLHINHOS DE GATO* (exímia observadora, afetuosa), *Boquinha de Doce* (afável e compreensível) e *Dentinho de Arroz* (cantarolante e divertida). Em capítulo dedicado ao estudo das personagens, analisaremos, com maior atenção, as características de cada uma delas. Por enquanto, interessa-nos dizer que quando há o emprego da estrutura sufixal nos codinomes, o que se pode pensar é que Cecília Meireles tinha uma recordação saudosa das senhoras que cuidaram dela. Além disso, quando usa a estrutura para se referir a ela mesma, por meio da criação *OLHINHOS DE GATO*, parece lembrar-se de o quão amada fora e como era lembrada pelas pessoas que a cercavam: introvertida e exímia observadora.

Martins (2012, p. 147) separa didaticamente as possíveis conotações para o sufixo *-inho(a)* da seguinte maneira: (a) “*com palavras que já encerram uma ideia de pequenez,*

de delicadeza ou graça, de algo agradável, enfim, o diminutivo pode valer como uma intensificação afetiva”, (b) *“com palavras que exprimem algo lamentável, triste, o diminutivo acrescenta a conotação de dó, simpatia”*, (c) *“com palavras cuja significação é desfavorável, o diminutivo pode equivaler a uma atenuação tolerante, compreensiva, a uma brincadeira”*. Como dito e corroborado por Martins, “é óbvio que essas conotações, sempre que imprecisas, dependem do contexto ou da situação”.

Na obra analisada encontram-se exemplos para:

- a) Explorar a lentidão: OLHINHOS DE GATO, prostrada na cama, toma o xarope:

“Sentava-se na cama, e abria a boca, pegajosa, amarga, quente, esperando a colher de remédio que lhe vinha chegando devagarinho, devagarinho...” (p. 10, grifos nossos).

- b) Referir-se à saúde física: a menina deixa o estado de debilidade física, no início da narrativa, e começa a ganhar peso:

“Benza-a Deus! Está bem gordinha! (...) (p. 30, grifos nossos).

- c) Mostrar escassez: referência ao pouco mato encontrado pelo burrinho que está pastando:

“E o burro espera, amarado numa árvore, mascando um capinzinho dali de perto (...) (p. 32, grifos nossos).

- d) Resgatar a musicalidade³⁰, traço característico de Cecília Meireles: na prosa, aparecem muitas parlendas e canções, inseridas ao longo de toda a narrativa:

“Palminhas, meu bem, palminhas, para quando Papai vier. Papai há de dar beijinhos, Mamãe, sopinhas de mel...” (p. 41, grifos nossos).

- e) Acentuar traços físicos de *Dentinho de Arroz*:

(A cara de nojo que Dentinho de Arroz fazia, com o seu olhinho estrábico e o sinalzinho suspenso no sorriso!) (p. 67, grifos nossos);

Dentinho de Arroz como ficava contente! O sinalzinho do seu lábio movia-se rapidamente, com o sorriso (p. 115, grifos nossos);

³⁰ Há, em toda a narrativa, muitas parlendinhas (cantigas): “Eu fui no Tororó, beber água, não achei, achei bela morena, que no Tororó deixei...” (p. 144). “Nesta rua, nesta rua tem um bosque...” (p. 155).

Dentinho de Arroz vinha para perto dela. Seu sinalzinho tremia no sorriso: "São as pastorinhas: escuta só!" (p. 118, grifos nossos);

E o sinalzinho do seu lábio arregaçado subia — numa expressão de repugnância e desprezo (p. 125, grifos nossos).

- f) Despedir-se saudosa e com ar de informalidade: marca a simplicidade de algumas personagens que frequentam a casa de OLHINHOS DE GATO:

(...) Tá bom, gente, té ôtro dia. Cadê a neném? Adeusinho, neném (p. 58, grifos nossos);

“Você me conhece? Como vai? Adeusinho!” (p. 124, grifos nossos).

- g) Valorizar a disciplina dos burrinhos, que parecem seguir em passos uniformes:

“Lá vão, lá vão os burrinhos do bonde, com suas lindas campainhas(...) E as patas batem nas pedras – tão direitinhas” – (...) (p. 81, grifos nossos).

- h) Demonstrar a hospitalidade por parte dos vizinhos:

“Oh!” E quando a porta se abria, abriam-se também os braços: “Mas cadê ela? E como vem bonita! Cheia de babados!” Levavam-na por um corredor, e numa pobre mesa estendiam uma toalha dobrada, alteavam-lhe a cadeira com travesseiro, e serviam-lhe, num pires com florezinhas. (...) (p. 153, grifos nossos).

- i) Mostrar falta de entusiasmo nos gritos, sem muita vontade:

As moças e os rapazes sorriam com dentes de ouro, e davam gritinhos sem expressão (p. 128, grifos nossos).

- j) Demonstrar piedade com os cegos, que sofriam:

“Dá, dá! Uma esmolinha pelo amor de Deus!” (...) “Um ceguinho de nascença!” (p. 129, grifos nossos).

- k) Marcar a ternura e o afeto de *Dentinho de Arroz* com OLHINHOS DE GATO:

(...) - a mão que não se via, no escuro, mas que se sentia movendo os dedos finos e elegantes como cavalinhos... (...) E os dentinhos brancos luziam miúdos como sementes (p. 13, grifos nossos).

- l) Evidenciar a simplicidade da casa que OLHINHOS DE GATO vivia:

Mais tarde, estende-se a toalha, com alguns furinhos (...) (p. 93, grifos nossos).

O estilo de Cecília Meireles em *Olhinhos de Gato*, marcado pelo uso reiteradamente do sufixo *-inho(a)*, causa no leitor sensações e percepções variadas. Uma delas é aproximar-se de seu leitor e fazê-lo sentir as sensações diversas que permeiam a infância da pequena órfã. Isso se dá, essencialmente, pelas escolhas lexicais que retomam temas como a vida e a morte, a alegria e a tristeza, o ganhar e o perder, mas também pelas conotações diversas adquiridas pelo sufixo *-inho(a)* no decorrer de toda a narrativa.

CAPÍTULO 2

AS PERSONAGENS

Orfandade

A menina de preto ficou morando atrás do tempo, sentada no banco, debaixo da árvore, recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido, e parou diante dela, e ela, sem que ninguém falasse, murmurou: “A *MAMÃE MORREU*”.

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também. O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras, escutando na terra aquele dia que não dorme com as três palavras que ficaram por ali

(MEIRELES, 1972, p. 95, grifos nossos).



2.1 DE ONDE SURGEM AS PERSONAGENS?

A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos (CANDIDO, 2014, p. 54).

Candido elucida que a personagem é imprescindível para que o enredo e as ideias ganhem vida. Sem dúvida, cabe às personagens o importante papel de fazer a história acontecer. Em outras palavras, o enredo é possível pelas personagens e elas são demonstradas pelo enredo.

Palo e Oliveira (2003, p. 21) concordam e dizem que “desde as ancestrais narrativas de magia, a personagem avulta em sua forma mais simples, preenchendo algumas funções básicas determinadas pela intriga”.

Pensando na evolução histórica sobre o conceito de personagem, Brait (2017) aponta que a visão inicial de Aristóteles (*mimesis*), na qual a personagem é vista como reflexo da pessoa humana, não pode ser descartada totalmente.

Para Brait:

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de *mimesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido (BRAIT, 2017, p. 43-44).

No século XX, por meio dos formalistas, a personagem passa a ser entendida como um *ser de linguagem*. Para a autora:

No século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria (BRAIT, 2017, p. 52).

Os seres construídos na ficção e que tentam, de alguma forma, ser semelhantes àqueles da vida real, nas palavras de Rosenfeld (2014, p. 18, grifos nossos) são “objectualidades puramente intencionais e *pretendem corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais*”. Os seres são criados, mas, tendem a recriar, dentro das limitações possíveis, um elo mais próximo possível com aqueles de fato vividos. Para o autor, ainda, a palavra *verdade* exige certo cuidado, pois não se trata de repetir exatamente

o que ocorreu, até porque tal tarefa é inalcançável, mas de dar à criação de personagens e suas ações, certa *autenticidade e verossimilhança*.

Para Rosenfeld, é preciso entender que a *verdade* tem relação com aquilo que poderia ter acontecido, que seria coerente dentro de uma história, não necessariamente um fato ocorrido. Rosenfeld lembra:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade (ROSENFELD, 2014, p. 18).

Para saber se as personagens guardam alguma relação com seus criadores, é preciso verificar, com cautela, os caminhos textuais os quais o escritor percorreu para a criação desses seres. Brait diz:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, *a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção*, que fazem a ponte entre a arte e a vida. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 2017, p. 19, grifos nossos).

O fazer artístico ocupa papel decisivo para a criação das personagens. Brait elucidada:

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à *mobilidade criativa do fazer artístico*, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer (BRAIT, 2017, p. 37, grifos nossos).

As criações de personagens são constantes e têm como um dos objetivos fazer o leitor entender melhor essas invenções, podendo aboná-las ou não. Brait lembra:

Esses seres criados pelos homens e chamados de personagens, assim como seus criadores, não param de se multiplicar, movimentando o jogo artístico-literário que entrelaça criador, criatura e todos aqueles que se envolvem com eles, vivenciando-os, amando-os, odiando-os ou tentando entendê-los (BRAIT, 2017, p. 9).

Para Brait, as personagens são inventadas pelos homens com o objetivo de se estabelecer uma ‘ponte’ entre criador e criatura (invenção) e permitir que o público que lê a obra possa se aproximar dessas criações, podendo compreendê-las melhor.

Para Candido, o sentimento de verdade que se pretende achar nas personagens se deve à fusão essencial entre afinidades e diferenças e entre o que pode ser real e o que é criado:

Verifiquemos, inicialmente, que há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança (CANDIDO, 2014, p. 55).

Nessa busca incessante e provocadora entre o real e a ficção, cabe ao narrador, por meio da caracterização das personagens, conduzir o leitor pelos meandros que se abrem.

Brait fala que o narrador é fundamental na recepção de uma história:

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, essa instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente (BRAIT, 2017, p. 74).

Antônio Candido lembra que a vida da personagem pode ser mais ou menos intensa e isso dependerá de uma série de fatores:

[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (CANDIDO, p. 75, 2014).

Candido (2014, p. 55) assevera que “a personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?”, indagações que nos fazem pensar que, como ele mesmo diz, há de se pensar como pode um ser, que é criado, ganhar existência a ponto de ser? Para ele, trata-se de um traço esperado em certos gêneros textuais.

Quanto à criação de personagens, é preciso lembrar que nem sempre se consegue resgatar o que de fato era pretendido. Candido lembra:

(...) Convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou (CANDIDO, 2014, p. 69).

Na narrativa analisada, não há propriamente o ‘surgimento’ de personagens. Isso porque Cecília Meireles, ao escrever OLHINHOS DE GATO, não cria seres de ficção, mas, ao contrário, encontra uma forma bastante peculiar para descrever e apresentar as pessoas que fizeram parte dos primeiros anos de infância dela (poeta). OLHINHOS DE GATO, uma representação de si própria, a avó, *Boquinha de Doce*, e ama, *Dentinho de Arroz*, desempenham papel fundamental na narrativa.

Para o autor, fica clara a ideia de que alcançar a ‘verdade’ na criação de uma personagem não é factível, porque, ao criar um ser, ele não será, não há como ser, o espelho fiel da pessoa, tão somente a leitura ou a forma como se consegue ‘enxergá-lo’. Para Candido (2014, p. 67) “*seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista?*”, perguntas retóricas, cujas respostas podem, certamente, ser respondidas. A personagem seria, para Candido (2014, p. 66), “*um ente reproduzido ou um ente inventado*”.

A desorganização que a vida real imprime não pode ser sentida com a mesma intensidade àquela narrada na ficção. Segundo Candido (2014, p. 67) “neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor”.

Tendo em vista que a narrativa analisada é sustentada, essencialmente, por três personagens complexas, há de se considerar que elas, por meio das minuciosas descrições feitas pela narradora, ao longo do desenrolar das cenas, tenham parte de seus traços físicos e de personalidade evidenciados.

Para Wellek e Warren (1962, p. 76), “a maneira mais simples para a caracterização das personagens faz-se por meio dos nomes dados a elas”.

Os nomes adotados pela escritora traduzem a relação afetiva da protagonista com essas pessoas que marcaram a primeira infância da pequena órfã. Quando Cecília Meireles escolhe cada um dos nomes para as personagens, ela está permitindo que o leitor possa construir uma imagem, mesmo de forma despreziosa, sobre o que cada uma delas tem de mais expressivo, física ou psicologicamente.

Na verdade, não se trata de nomes, mas de codinomes, que realçam as características principais das personagens. A protagonista, OLHINHOS DE GATO, tem capacidade exímia de observação. *Boquinha de Doce*, a avó, é afável com as pessoas de modo geral. *Dentinho de Arroz*, a ama, tem dentes pequeninos e pontiagudos como sementes.

Percebe-se que ao nomear as personagens, Cecília Meireles faz uso de um de seus traços de estilo mais marcantes na obra: o emprego do sufixo *-inho(a)*. Além de esse sufixo ser utilizado no nome das três personagens centrais (OLHINHOS DE GATO, *Boquinha de Doce* e *Dentinho de Arroz*), ele aparece também no nome de outras personagens: *Orelhinha Peluda* (o padrinho), *Tia Totinha*, *Tia Mariquinhas* (tias), *D. Aninha* (vizinha) *Nininha* e *Mariazinha* (agregadas) Além delas, uma ave, que tirava a sorte das pessoas, recebe o nome de *Rosinha*.

Com o uso desse sufixo, a escritora alcança dois efeitos importantes: (a) mostrar a afetividade que a menina nutria por algumas personagens, como *Boquinha de Doce*, *Dentinho de Arroz*, *Orelhinha Peluda*, padrinho que divertia a menina com suas mágicas e cuja casa ela admirava pela imponência, *Tia Totinha*, que sabia tocar piano e fazer pão-de-ló e (b) dar a essas personagens certa importância sentimental, pois eram elas que interagiam com OLHINHOS DE GATO a maior parte do tempo, fazendo visitas à menina, contando-lhe histórias e divertindo-a.

Certamente, o uso do diminutivo, na criação dos nomes da avó e da ama, não guarda relação alguma com tamanho, mas ao afeto e ao carinho. Já em OLHINHOS, podemos pensar que Cecília Meireles tenha usado o sufixo no diminutivo para, além de retratar a fragilidade física de OLHINHOS DE GATO, explicitar a visão que a poeta tinha dela mesma quando pequena. Há de se considerar também relação com o tamanho da menina, ‘mirradinha’.

Percebe-se, contudo, que nem todas as personagens recebem o sufixo *-inho(a)* na composição de seus nomes. Aquelas que não têm intimidade com OLHINHOS DE GATO são descritas de forma mais objetiva.

Pode-se mencionar as negrinhas, Djanira e Coleta (meninas com quem OLHINHOS DE GATO brinca), embora estejam presentes boa parte do tempo, parecem ter menos importância nas memórias relatadas pela protagonista, havendo, portanto, certo distanciamento. Há, ainda, muitas outras personagens que são descritas de forma bastante sucinta: cumadre Zefá, que fumigava e usava aguinha benta, D. Erotides, que contava

histórias, Laurinda (filha de Mariana), que enlouquecera por um homem e, sempre maltrapilha, estava na rua sempre a chorar, Sotero, que estava sempre com o fuzil e um saco às costas para ir caçar, seu Frederico³¹, cuja sombra era maior que ele, sempre amarelo, entisicado. E há aquelas que cumprem tão somente o papel de mostrar o movimento e o desenrolar da narrativa, mostrando o caminhar da vida pelas ruas do bairro em que OLHINHOS DE GATO morava: o carvoeiro, gritando: “*Éh! carvão!...*”, as criadinhas, *risonhas*, a turca do bazar, *carcamana*, o verdureiro, *com as mãos e os pés grossos e vermelhos*, o peixeiro, *feio, áspero e escuro*, o comprador de ferro velho, gemendo: “*Tchumbo, metale, cama velha...*”, o mascate, batendo dois paus nas mãos: “*É-renda de linho!*”, o amolador, *que silvo tão alto!*, o moleque da cana, o angueiro, o sorveteiro, cantando: “*Sorvetinho, sorvetão...*” os garotos da rua, os carroceiros, etc. Muitos desses personagens marcam uma dada época, em que os vendedores, por exemplo, iam de porta em porta ‘ganhar o pão’. Outros, ainda, como o lixeiro, o garrafeiro e o laranjeiro *pareciam trabalhar duramente*.

Há, ainda, personagens que, embora descritas com detalhes, ficam à margem e são mencionadas apenas como forma de contrapor o requinte e a simplicidade, ou seja, essas personagens são responsáveis por mostrar que mesmo pequena, OLHINHOS DE GATO já percebia a diferença entre as classes sociais, entre a riqueza e a pobreza. De um lado, as senhoras pomposas, tanto no uso de acessórios como nos gestos; do outro, a cigana descuidada com a roupa e com atitudes pouco delicadas. A oposição é vista pelas escolhas lexicais pontuais. Por um lado, *luvas de pelica, chapéus de plumas, véu*. Por outro, *imensas saias, brincos longos, aljofres*. Há oposição também por meio da descrição dos gestos feitos pelas senhoras (*em pequeninos sorvos tomam uma pequenina xícara de café*) e os da cigana (*não sabe entrar, não sabe sentar, enrodilha-se*):

Nem todas as visitas são como aquelas senhoras de *luvas de pelica e chapéus de plumas*, que levantam o *véu* até a altura da boca e em *pequeninos sorvos* tomam uma *pequenina xícara* de café (p. 27, grifos nossos);

Há, por exemplo, aquela velha – suja, pobre, mas bela – que *não sabe entrar em casa*, que *não sabe sentar em cadeiras* – agacha-se nas pedras da escada, e enrodilha-se numa *imensas saias, grossas e escuras* (...) e uns *brincos longos*, em forma de coração, balançam-se em suas longas orelhas – mas não cintilam, porque o ouro e os *aljofres* estão muito forrados de pó (...) (p. 27, grifos nossos).

³¹ Esse personagem é visto de forma caricaturada por OLHINHOS DE GATO. Reconhecido por traços fixos e, por vezes, ridicularizados: Mas ali mesmo naquela rua, ela cismava com o “seu” Frederico, que tinha uns *dentes tão compridos* e uma *cara tão amarela* (p. 96) e Levantou-se o *Frederico-o-lobisomem*, de *orelhas amarelas*, com *os ossos das costas espetados* no paletó... (p. 176-177, grifos nossos).

Fato é que a poeta resgata personagens que lhe foram marcantes durante os primeiros anos de infância.

Além do uso do diminutivo, percebe-se que para nomear as personagens centrais do núcleo familiar, Cecília Meireles se utiliza de metonímias, valorizando partes do corpo de cada uma delas, *boca*, *dentes* e *olhos*, que são seguidos por locuções adjetivas: *de doce*, *de arroz* e *de gato*, respectivamente, que são essenciais para que o leitor possa perceber não só traços físicos, mas também comportamentais das personagens. Ainda, temos outra personagem que aparece recorrentemente na obra, *Orelhinha Peluda*³², padrinho de OLHINHOS DE GATO.

Fiorin lembra sobre a intensidade que se alcança por meio do emprego das metonímias:

A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espelhamento sêmico. Com isso, *no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido*, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar ao sentido aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte (FIORIN, 2016, p. 37, grifos nossos).

Percebemos, portanto, que ao usar metonímias para a construção de alguns nomes que compõem a narrativa, Cecília Meireles, além de caracterizar parcialmente as personagens, adianta ao leitor parte da essência delas, que pode ser confirmada claramente ao longo da leitura dos capítulos.

Vemos que as três personagens que encabeçam a narrativa são complexas. São redondas na concepção de Brait (2017), uma vez que são dinâmicas e multifacetadas. Para Brait:

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (BRAIT, 2017, p. 50).

³² Na narrativa, o personagem é visto pela menina como um senhor com pelos por todo o corpo: – E você também vai ficar de *orelhas peludas*? – Não. Ele, é porque é homem... Na verdade, os *dedos eram peludos*, também. E o *queixo acabava em cavanhaque*. A própria voz era *peluda* (...) Mas nada disso impressionava tanto como aquele *pelo das orelhas*, que vinha lá de dentro da cabeça, lá de dentro da vida, num *tufo cerrado*, como restos de uma estranha vegetação... (p. 103, grifos nossos).

Já Forster as chama de esféricas e valoriza sua capacidade de surpreender.

Segundo esse autor:

“A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, - traz a vida dentro das páginas de um livro” (FORSTER, 1949, p. 66-67).

OLHINHOS DE GATO é uma personagem multifacetada e surpreendente. Por isso, redonda ou esférica. Ao longo dos treze capítulos, aparecerá como uma menina fisicamente debilitada, observadora e amante da natureza.

OLHINHOS DE GATO tem uma densa caracterização física, psicológica e comportamental. Os olhos ganham destaque e é de conhecimento expresso que essa parte do corpo sempre apareceu nas obras cecilianas, quer prosa ou poesia. No dicionário de símbolos, o olho, responsável pela percepção visual, está associado ao intelectual:

O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho físico, na sua função de recepção da luz (...) Existem meios de defesa contra o mau-olhado: véu, desenhos geométricos, objetos brilhantes, fumigações odoríferas, ferro vermelho, sal, (...) (p. 653-655, 1988).

Boquinha de Doce, também esférica, é a pessoa com quem a protagonista passará a viver seus anos após o falecimento precoce da mãe. Trata-se de uma senhora não tão idosa, mas envelhecida pelos afazeres do lar:

Talvez *Boquinha de Doce* permaneça mesmo assim. Sua mão é um pouco *rugosa*, mas deve ser de *trabalhar*³³ (p.30, grifos nossos).

Dentinho de Arroz, esférica, era mais afoita e, enquanto trabalhava, cantava:

Mas *Dentinho de Arroz* afastava-se do povo risonho: "*Não gosto de palhaçadas*" (...) (p.167, grifos nossos);

Dentinho de Arroz, com voz baixinha, uma *voz forrada de flanela*, murmura *limpando os móveis* (p.37, grifos nossos).

Para a análise das personagens, será feito um recorte de trechos em que se possam resgatar alguns de seus traços (físicos, psicológicos e comportamentais). Por meio dessa

³³ Interessante notar que a narradora, para refutar que *Boquinha de Doce* já começara a envelhecer, diz que a *mão rugosa deve ser* em função do trabalho, e não pela idade. Seria uma forma de se distanciar do sentimento de mais uma perda?

seleção, pretendemos que o leitor possa resgatar memórias vividas pela menina bem como permitir que ele construa a imagem de cada uma dessas personagens que foram tão marcantes na infância de OLHINHOS DE GATO.

Nos itens subsequentes, falaremos, com detalhes, acerca das escolhas lexicais que caracterizam cada uma das personagens.

2.2 OLHINHOS DE GATO: A PEQUENA ÓRFÃ

Cecília Meireles fala muito acerca de sua capacidade de recordar os eventos do passado. Talvez, por ter tido uma infância atípica, em que houve mais luto do que brincadeiras, ela consegue, minuciosamente, resgatar os primeiros anos de sua infância:

Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar de sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu. Já principiei a narrativa dessa infância num pequeno livro de memórias, aparecido numa revista portuguesa, com o título ‘Olhinhos de Gato’. Mas há muito para contar. Tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti – perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível. Não saberia dizer quais foram as minhas impressões maiores. Seria a que recebi dos adultos tão variados em suas ocupações e em seus aspectos? Das outras crianças? Dos objetos? Do ambiente? Da natureza? (MENEZES, 1953, p. 49).

OLHINHOS DE GATO tem traços físicos e comportamentais que se assemelham àqueles encontrados nos felinos: sagacidade, alto grau de observação, esperteza. A locução adjetiva *de gato* acena para características positivas do animal.

Por meio da construção da protagonista, a narradora resgata memórias de infância, dando à pequena órfã traços físicos e comportamentais que a tornam especial. É possível construir a imagem física da menina, uma vez que a narradora, onipresente e onisciente, faz um trabalho minucioso para ressaltar certos traços.

Brait lembra que a narração é determinante para situar o leitor:

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (BRAIT, 2017, p. 79).

O comportamento da menina evidencia que ela passa parte da narrativa em divagações sempre muito férteis. Tem uma íntima relação com a natureza, com os animais, com as pessoas, com os objetos e com os espaços/locais pelos quais passa ao longo dos capítulos. A obra não é o retrato fiel de todos os eventos realmente ocorridos, tampouco da caracterização das personagens. Vez ou outra, pode haver, e é esperado que haja, supressão de fatos e personagens. Como se trata de um gênero ficcional, é comum que sejam relatados os fatos mais marcantes ou aqueles escolhidos pela escritora em detrimento de outros, menos expressivos para ela.

Sempre acompanhada da avó e da ama, ela demonstra ser frágil, dócil e muito amável. Vence a morte a cada desenrolar de capítulo. A morte da mãe, momento de maior tristeza para ela, é narrado de forma sucinta, pelo uso de dois adjetivos para o beijo que deposita na face da mãe: *duro e frio*³⁴.

OLHINHOS DE GATO é descrita, em quase toda a narrativa, como uma menina frágil e delicada. Muito curiosa e atenta aos animais e às pessoas à sua volta. Interage de forma pulsante com a natureza. É animada quando brinca com as negrinhas, mas, também, é muito carente e aninha-se com facilidade nos dois colos mais queridos por ela: o da avó e o da ama. Tem profunda consideração pelos animais, ficando entristecida com o comportamento desabonador dos meninos, que maltratam com frequência os bichanos, além dos pássaros e das borboletas, presas fáceis para eles.

O contato com a natureza e os objetos fascinam a menina. Teimosa e questionadora, ela se mostra resistente para algumas tarefas, como comer ou conversar com o primo. Fisicamente, aparece abatida em quase toda a narrativa, ganhando peso e superando a morte apenas nos últimos capítulos.

Sem dúvida, ao analisar as palavras que descrevem a protagonista, verificamos serem mais frequentes aquelas dentro do campo semântico voltado aos sentimentos de aflição, uma vez que existem mais perdas e angústias do que alegrias. Em alguns momentos, no entanto, temos palavras que nos remetem ao campo semântico da vida, da aventura, da esperança.

Em relação às características físicas, destacamos a maneira delicada e pontual como Cecília Meireles descreve a *boca*, os *olhos* e os *cabelos* de OLHINHOS DE GATO. A *boca*, além de *quente*, (adjetivo que mostra o estado febril da menina) é descrita também com outras características: *pegajosa* e *amarga*:

-Era a febre... Era a febre...

Sentava-se na cama, e abria a boca, *pegajosa*, *amarga*, *quente*, esperando a colher de remédio que lhe vinha chegando devagarinho, devagarinho... (p. 10, grifos nossos).

³⁴ Muita gente. Um cheiro diverso... Um ar diverso sobre as coisas. Uma pressa. Levantaram-na nos braços, como tirando-a de dentro do chão. Desviaram um lenço igual, igual àquele! – “Beije a mamãe!” E beijou um rosto duro e frio (p. 14).

Assim como a própria OLHINHOS DE GATO, que sempre procurava colo para se aninhar e, portanto, muito apegada à avó e à ama, ela se sentia, por vezes, amarga, com a solidão e a introspecção que invadiam sua existência:

(...) o *corpinho mole, magro e ardente* (p. 87, grifos nossos).

Os *olhos*, órgão do corpo humano que aparece com frequência nas obras cecilianas, quer seja prosa ou poesia, além de compor parte do título da narrativa, é parte do nome da protagonista e, então, não poderiam deixar de ser contemplados pela poeta, que mostra o grau de semelhança entre os olhos da menina e os dos gatos:

O olho humano, como símbolo de conhecimento, *de percepção sobrenatural*. A abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação (1988, p. 654, grifos nossos).

Essencialmente, os olhos são a representação da capacidade de enxergar o mundo externo e internalizá-lo, de forma mais ou menos intensa:

(...) “estes *olhinhos de gato* (...) Parecem mesmo uns *olhinhos de gato!*” (p. 79, grifos nossos);

Você tem *olhinhos de gato*... tem *olhinhos de gato* (...) (p. 172, grifos nossos).

Sobre os olhos de OLHINHOS DE GATO, há uma descrição muito expressiva, em que o tom cambiante dos olhos sugere que a menina está se desenvolvendo fisicamente. Tem-se um espectro curioso de cores, sugerindo oscilação entre a alegria e a tristeza, dois estados de espírito que acompanham a menina a narrativa inteira:

Só os *olhos azuis-verdes-cinzentos* começavam a viajar (p. 10, grifos nossos).

Os cabelos são descritos de forma detalhada. A menina é loira e tem cabelos cacheados:

(...) *caracois alourados* (p. 18, grifos nossos);

Buliam-lhe nos *cachos* (...) (p. 114, grifos nossos).

Chama atenção que, com o passar dos capítulos, os cabelos ganham um sentido metafórico, em especial quando a avó pede que Maria Maruca³⁵ leve a menina para ter os cachos cortados, o que simboliza, sem hesitação, uma transição de fases na vida de OLHINHOS DE GATO:

Boquinha de Doce decidiu por onde devia passar a tesoura: nem muito curto nem muito comprido – que se veja a pontinha da orelha. E cortado na frente. Com *franjinha* (p. 168, grifos nossos);

E tornou a conformar-se em aparecer como uma criança de camisola, de anelzinho de ouro no dedo, e o *cabelo cortado um pouquinho acima da orelha* (p. 177, grifos nossos).

No dicionário de símbolos, vemos que guardar parte dos cabelos, depois de cortados, pode, e no caso da obra analisada isso ocorre, denunciar um hábito de época:

Já iam no meio da escada quando *Boquinha de Doce* ainda se lembrou de recomendar: “*E tragam-me para casa os cachinhos cortados! Não se esqueçam!*” (p. 168, grifos nossos).

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de simpatia. (...) Daí, igualmente, *o hábito existente em muitas famílias de conservar cachos de cabelos e os primeiros dentes de leite*. Na verdade, essas práticas significam mais do que o simples desejo de perpetuar uma recordação: elas revelam quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam (1988, p. 153, grifos nossos).

Trata-se da necessidade de que tem *Boquinha de Doce* para que não se apaguem das memórias afetivas boas os primeiros anos de infância da neta.

OLHINHOS DE GATO tinha a saúde debilitada. No início da narrativa, ela se mostra desnutrida e apenas nos últimos capítulos ela ganha um pouco de peso, parecendo superar a morte:

- Esta cama já está ficando muito pequena. Faz mal dormir assim de *pernas encolhidas...* (p. 34, grifos nossos);

³⁵ Maria Maruca, de pele avermelhada e de cabelos ruivos, é a empregada da casa. Embora *Dentinho de Arroz* ajude com o serviço de casa, cabe à Maria Maruca a maior parte dos afazeres domésticos: Maria Maruca *escorre o café e ferve o leite* no fogareiro de carvão (p. 35, grifos nossos). Maria Maruca já estava *lavando roupa* lá fora, com outra cantiga: (...) (p. 36, grifos nossos). Maria Maruca resmungava: “É muito engraçadinho, sim, para me sujar a cozinha toda” (referência ao cachorrinho que OLHINHOS DE GATO acha perdido e leva para casa) (p. 89-90). Maria Maruca *virava as rabanadas na frigideira* (p. 115, grifos nossos). (...) Maria Maruca que *vai lavar roupa...* (p. 158, grifos nossos).

*Tão*³⁶ *pequenina!* ... *Tão pequenina* (p.78, grifos nossos);

(...) está *barrigudinha* (p. 85, grifos nossos).

O rosto da menina é descrito como amarelo, o que nos remete à imagem de uma menina fraca e debilitada:

(...) *carinha amarela* (p. 22, grifos nossos);

(...) *muito amarela* (p. 36, grifos nossos);

– Acho-a *tão amarelinha!* (...) (p. 109, grifos nossos);

“É ... mas *tão amarelinha...*” (p. 115, grifos nossos).

O fato de não ter sobancelha definida ainda mostra a pouca idade:

Quando é que você cria *sobancelha*, hein (...) (p. 80, grifos nossos);

(...) nem tinha *sobancelha* (p. 84, grifos nossos).

Por apresentar problema de saúde, a menina é descrita como uma criança sem força e sem vontade de se alimentar de forma saudável:

- Tu qué brincá também de roda, com a gente? [...] e ensinaram-lhe a segurar nas mãos, para brincar de roda. “*Com força!* – diziam [...] (p. 132, grifos nossos);

Na verdade, a menina *sentava-se à mesa com indiferença*.

Boquinha de Doce dizia-lhe: — Vou fazer-te sopinhas de pão! É tão bom, tão bom! Tão branquinho! Vem ver! Cortava o pão, espalhava o açúcar, derramava o leite. *Tão difícil que era comer aquilo*, meu Deus! (p. 36, grifos nossos);

Dentinho de Arroz dá-lhe a sopa, corta-lhe a carne. Espalha a comida no prato, para esfriar mais depressa. E conta-lhe histórias, para *ela comer com mais vontade* (p. 40, grifos nossos);

Ela *custava a tirar a colher da boca, absorvendo o último vestígio de açúcar* pelo metal (p. 153, grifos nossos).

Em relação às características comportamentais, OLHINHOS DE GATO é uma criança carente que sente a necessidade de carinho e aconchego:

³⁶ O emprego do advérbio de intensidade *tão* reforça não apenas a ideia da baixa estatura da menina como também a graciosidade dela. É pertinente mencionar que esse advérbio é muito recorrente ao longo de toda a narrativa.

Boquinha de Doce sentava-se na sua cadeira de vime, abria também seu livro, que era pequenino, mas grosso, e de beiras douradas, e ali ficava, entre nuvens. E a menina ajoelhava-se, levantava-se, chegava-se para perto dela, *aninhava-se no seu colo, ficava entre o seu rosto e o livro* (p. 140, grifos nossos);

E por que ela dormiu, naquela segurança, levando dentro dos olhos Boquinha de Doce rezando, Dentinho de Arroz guardando as figuras inúteis, e *Có*³⁷, *sentada pertinho, sorrindo-lhe e conservando nas suas, como para sempre, a sua mão?* (p. 88, grifos nossos).

Mostra-se, por outro lado, relutante aos meninos, fugia deles e criticava suas condutas quase sempre desabonadoras:

Dentinho de Arroz, concertando-lhe a roupa e o cabelo, ia dizendo: "*Bicho-do-mato, que você é! Onde já se viu menina bonita fazer uma coisa assim?* Seu primo vai dizer a todo o mundo que *você é um bicho-do-mato.* . . (p. 136, grifos nossos);

Mas era menino...*Deveria ser um futuro ladrão...com certeza, tinha no bolso uma pedra para matar passarinhos...mas usa pastinha... E deve trepar nas árvores dos outros para arrancar as flores... E sai com um pau na mão para bater noutros meninos... mas a sua roupa...* (p. 137, grifos nossos).

Um traço marcante de OLHINHOS DE GATO é a teimosia. Cismada e desconfiada, ela nem sempre cumpria os desejos da avó e da ama:

Mas é tão teimosa, tão teimosinha (...) Embirra com as coisas e com as pessoas, não se sabe por quê. Por exemplo, a D. Carolina: *não a quer enxergar na sua frente!* Eu até fico envergonhada. . . Mas que se há de fazer? *Outras vezes é com os bichos: houve um tempo — mas isso foi logo que veio para o meu poder — em que não podia ver nem ouvir o galo* (p. 136, grifos nossos).

O estado de introspecção e solidão, marcado pela reiteração do adjetivo *sozinha*, presente 14 (catorze) vezes, parece descrever parte do comportamento de OLHINHOS DE GATO, reforçando que, mesmo quase sempre acompanhada, sentia um vazio diante de tantas perguntas e situações, para as quais não encontrava respostas:

Assim, muda e *sozinha*, a menina olhava melancolicamente lá para cima... (p. 75, grifos nossos);

“Até logo! Até logo!” E ela não ia. Não, ela não ia. Não, ela ficava ali, séria e *sozinha*, olhando aquela partida festiva (p. 77, grifos nossos);

Ela andava entre as folhas secas, e as pedras, e as raízes das plantas, *sozinha*, falando *sozinha*, abaixando-se para apanhar uma concha misturada com a terra, ou perguntando coisas a algum caco de vidro (p. 88, grifos nossos);

³⁷ Có é agregada e tida como madrinha por OLHINHOS DE GATO.

Lá vai ela, calada e *sozinha*, mais com apreensão do que com esperanças (p. 90, grifos nossos);

Sozinha ela existia entre as coisas imóveis, que talvez lhe falassem, se pudessem, e a abraçassem, se não estivessem presas na sua forma. *Sozinha*, ela existia – com as cadeiras, os espelhos, as paredes, as árvores, as nuvens, o sol³⁸... (p. 91, grifos nossos).

OLHINHOS DE GATO se mostra distante, nostálgica e com o olhar perdido muitas vezes. Como as meninas que ainda não têm malícia, ela é pura e sensível. Aqui, Cecília Meireles se ocupa de colocar os olhos como filtro canalizador de sensações e sentimentos:

(...) os olhos (...) *paravam no ar, recordavam outras coisas* (...) (p. 11, grifos nossos);

Mas a *límpida ignorância dos seus olhos* (...) (p. 14, grifos nossos);

“Naquela tarde que a menina *chorava, chorava* (...) (p. 24, grifos nossos);

A menina *olhava pensativa* (p. 43, grifos nossos);

(...) abriu-se os *olhos tão fatigados, tão nutridos só de esperança* (...) (p. 88, grifos nossos).

Para não se sentir tão *sozinha*, ela se aproxima da natureza. Essa, aliás, é uma característica que não marca apenas a obra que analisamos, uma vez que Cecília Meireles, em muitas de suas produções, contempla a natureza quase como extensão do corpo e da alma. Há uma série de palavras que descrevem a interação entre a menina e a natureza e seus elementos: *terra, encostar o rosto no chão áspero, grãos de areia, penugem das ervas, perto da terra, por cima da terra, por dentro da terra*. Essa relação harmoniosa é intensa e reforçada pela sensação de gradação: *perto, cima* e, finalmente, *dentro* da terra:

(...) E em sinal de contentamento, bailava *descalça*, com os pés *vermelhos* (p. 37, grifos nossos);

(...) a menina sentia *brisa e sol* por dentro de si, saltava pelas *pedras*, abraçava-se às *árvores* (...) (p. 48, grifos nossos);

(...) Ela ia facilmente, mas voltava a custo: porque sempre há uma *borboleta* que *pousa-não-pousa*³⁹ na beira de um *ramo*, e alguma *formiga* querendo

³⁸ Cecília Meireles dá ideia de pertencimento da solidão da menina que parece sair de dentro da casa, *cadeiras*, e alcança a vastidão da natureza, *sol*. A solidão da menina parece se ‘alastrar’.

³⁹ Com maestria, a poeta descreve a indecisão da borboleta, que parece se estender a OLHINHOS DE GATO.

atravessar um *fio de água*, ou um *caracol* viajando com sua bagagem às costas (...) (p. 110, grifos nossos);

Todo o seu corpo parecia absorvê-lo pela pele, entranhá-lo profundamente em si. Tão bom! Tão bom *resvalar do colo para a terra*, e abrir os braços, e *encostar o rosto no chão áspero*, sentindo rente aos olhos os *grãos de areia*, a *penugem das ervas* (...) (p. 162, grifos nossos);

Tão bom, *perto da terra! Por cima da terra, por dentro da terra* (...) (p. 162, grifos nossos).

Embora com pouca idade, OLHINHOS DE GATO se mostra muito interessada pelos livros⁴⁰ e suas figuras e gravuras:

Todas aquelas figuras tinham nomes escritos em letra miudinha, e a menina pedia: "*Me lê! Me lê!*" Maria Maruca respondia: "Ai, não enxergo bem. . . L-e-Le. . . Não sei não. . . São os papas. Eu sempre ouvi dizer que isto eram os papas..." E a menina olhava para os papas, e os papas olhavam para a menina (p. 96, grifos nossos).

Percebemos como OLHINHOS DE GATO interagia mágica e misteriosamente com a natureza, que lhe era tão afável como o colo da avó. Era o momento em que a menina poderia sentir a vida pulsando dentro de si, sem medo ou solidão. Esse contato íntimo é como uma extensão da mente de OLHINHOS DE GATO, que esquece parte de seus medos e contempla integralmente os elementos naturais. Criada com muito amor, aprende a valorizar a natureza de uma forma excêntrica. Para ela, o chão da casa era uma extensão da natureza⁴¹, pois nele há vestígios do que, um dia, tivera vida - as árvores:

O assoalho, que os outros pisam indiferentes, tem, no entanto, suas paisagens secretas. É porque ninguém contempla muito as linhas e cores da madeira. Algumas, na verdade, são lisas, da mesma cor, em tons de pele humana – amareladas, róseas, morenas (...) Há um outro mundo, no assoalho que se pisa indiferente... (p. 18, grifos nossos).

Assim como se entregava à natureza, OLHINHOS DE GATO parecia se divertir de forma inusitada e incomum com alguns objetos. Ela os personifica:

⁴⁰ Em entrevista, a poeta declara abertamente: “Muita gente me pergunta quais foram as minhas primeiras leituras. Na verdade, desde que aprendi a ler – e nisso fui um pouco precoce – li tudo que estava ao alcance da minha mão. Lembro-me que os livros ilustrados me interessavam muito. Além da leitura, os livros também já me interessavam como “objetos”, pelo seu aspecto gráfico, sua encadernação, beiras douradas etc. Gostava desse papel que se chamava “marmoreado” e que servia para forrar as encadernações por dentro e por fora” (MEIRELES, 1993, p. 82).

⁴¹ “Agradava a Cecília encontrar coisas onde ninguém as procurava” (BARRETO, 2006, p. 16).

“Não te fiz mal nenhum... queria só ver como eras por dentro...*És tão bonzinho...* Gosto de ti, sabes? E sorria-se, e via-se o *objeto sorrir* também, mesmo quando estava com as peças fora do lugar (p. 100, grifos nossos).

OLHINHOS DE GATO é quem dá à narrativa as cenas de maior apreensão, que tanto cativam o leitor. Por meio das aventuras que vive e das muitas observações e descrições que faz (da natureza, das pessoas, dos animais, dos objetos etc.), a prosa vai sendo tecida e, ao mesmo tempo, desvendada.

No próximo subitem, veremos a descrição da personagem com quem a menina conviveu boa parte de sua infância, a avó, *Boquinha de Doce*.

2.3 BOQUINHA DE DOCE: A AVÓ-MÃE

(...) minha avó, com quem fiquei, depois de perder minha mãe, sabia muitas coisas do folclore açoriano, e era muito mística, como todos os de S. Miguel⁴².

Minha primeira lágrima caiu dentro dos teus olhos.
Tive medo de a enxugar: para não saberes que havia caído...
No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva,
Modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos⁴³.

Boquinha de Doce tem grande importância na prosa, pois é a personagem que passa maior parte do tempo com a pequena órfã, vivendo muitas aventuras com a neta, que a tem como avó-mãe.

Portuguesa, da Ilha de Açores, católica fervorosa é dócil no trato com as pessoas, em especial com a neta e as crianças do bairro. Muito provável que o apelido dado por OLHINHOS DE GATO à avó tenha surgido da amabilidade da avó com as pessoas. Podemos pensar que o codinome da avó guarde forte relação com a meiguice e, também, com a imagem que se tem de uma avó: sempre cozinhado doces e sobremesas gostosas para seus netos.

Conhece muitas histórias sobre o folclore açoriano⁴⁴, mas sabe muito sobre o folclore brasileiro também. Conta histórias à neta e cantarola. É uma senhora alegre e muito trabalhadora.

Em entrevista, Cecília Meireles fala sobre a avó:

Vovó era uma criatura extraordinária. Extremamente religiosa, rezava todos os dias. E eu perguntava: ‘Por quem você está rezando?’ ‘Por todas as pessoas que sofrem’. Era assim. Rezava mesmo pelos desconhecidos. A dignidade, a elevação espiritual de minha avó influíram muito na minha maneira de sentir os seres e a vida⁴⁵.

⁴² Entrevista de Cecília Meireles a Pedro Bloch, Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 630, p. 34-37, maio 1964.

⁴³ Na obra *Mar absoluto e outros poemas* (1945), Cecília Meireles escreve uma elegia, dentre as oito pungentes, à avó materna.

⁴⁴ A influência da mitologia grega (Touro de Creta, fera capturada por Hércules) na cultura de Portugal aparece registrada: De repente, porém, apareceu um *touro de asas* (...) E o touro tinha rosto humano, com barbas frisadas, e via-se que estava caminhando, porque uma das patas avançava, grave e forte (...) (p. 96-97, grifos nossos).

⁴⁵ Op. cit., nota 34.

Mello e Utéza dizem:

A avó materna – Jacinta Garcia Benevides – natural de São Miguel, nos Açores, encarrega-se da educação de Cecília. Afora a dedicação e amparo maternal à menina, passa a exercer influências marcantes sobre a formação moral (...). A avó influi, igualmente, na sua formação intelectual, cultivando desde cedo na neta o interesse pela pátria portuguesa, mantendo viva a fala camoniana e a cultura local (...) (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 14).

Para a avó, OLHINHOS DE GATO, diferentemente dos outros irmãos, não fora levada porque a entidade divina não quis.

Boquinha de Doce tem papel decisivo na formação intelectual de OLHINHOS DE GATO. Depois da morte precoce da mãe, a avó materna ocupa papel central na criação e educação da menina.

Gotlib diz acerca da importância do convívio entre os mais velhos e os jovens:

Os mais velhos contavam aos jovens, para informá-los dos sentidos dos atos que estavam submetidos: para justificar as proibições que lhe eram feitas, por exemplo (GOTLIB, 1985, p. 24).

Bosi parece corroborar com a ideia de Gotlib, trazendo o conceito de história vivida e sobrevivida, ou seja, memórias que conseguiram permanecer com latência:

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória (BOSI, 2016, p. 73, grifos nossos).

Na visão de Halbwachs, são os mais antigos também que guardam as histórias e as tradições, transmitindo-as aos mais novos:

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com os outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação (HALBWACHS *apud* BOSI, 2016).

Para Nava, a memória das pessoas mais velhas é imprescindível para que exista tradição no seio familiar:

A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) *é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com*

o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética (NAVA, 1974, p.17, grifos nossos).

Os autores, então, concordam com o fato de que são os mais antigos que cumprem a tarefa importantíssima para que as memórias sejam mantidas e rememoradas.

Quanto às características físicas, a avó de OLHINHOS DE GATO tem o rosto descrito de forma parcial. E, embora com certa idade, ainda estava, aos olhos das visitas e da neta, conservada:

Boquinha de Doce, vagarosa, erguendo as *fortes sobrancelhas ainda negras* (...) (p. 24, grifos nossos);

“As pessoas que chegam, dizem: “*Está muito bem conservada!*” (p. 30, grifos nossos);

(...) seu *cabelo* já está *todo prateado*, mas na *parte de trás*, é *negro* como uma caixa de piano (p. 30, grifos nossos).

Notamos, porém que *Boquinha de Doce* constrói uma imagem diferente de si mesma:

“*Estou ficando velha... a gente acaba... Se Deus não me desse coragem* (p. 86, grifos nossos);

Já estou ficando velha: olha para esta cabeça! (p. 86, grifos nossos).

Posto ser ela uma das personagens que cuida da organização e limpeza da casa, as mãos, responsáveis pelo trabalho, em especial o de coser, são descritas tanto quanto fortes, quanto como enrugadas:

Sua *mão* e é um *pouco rugosa*, mas deve ser de trabalhar (p. 30, grifos nossos);

Quanto a Boquinha de Doce, *sua tesoura range o dia inteiro* por cima da mesa, cortando corpinhos, blusas, aventais (p. 37, grifos nossos);

E, alta noite, ela mesma não sabe que a *mão robusta e morna*, pousa-lhe na testa, no pescoço, nos braços (...) (p. 90, grifos nossos).

Em relação aos traços de personalidade e comportamentais, *Boquinha de Doce* é vista pela narradora, na maior parte das vezes, afável, doce e generosa. É ela que direciona a vida da menina, dando-lhe ânimo para viver.

No dicionário de símbolos, é possível estabelecer uma estrita relação entre a simbologia que há na boca, o apelido da personagem e suas atitudes:

Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da **insuflação da alma**. Órgão da palavra (*verbum, logos*) e do corpo (*spiritus*), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. A força capaz de construir, de animar (i.e., de dar alma ou vida), de ordenar, de elevar (...). É mediação entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar (1988, p. 133, grifos dos autores).

Ela é admirada pela neta pela imensurável bondade que nutria com a menina bem assim com os outros. A sua ‘doçura’ é externalizada pela boca, que é vista como paciente, complacente, terna:

Boquinha de Doce respondia *pacientemente*: “São crianças, coitadinhos (...) (p. 50, grifos nossos);

(...) Boquinha de Doce olhou para aquilo com *um ar* que era, ao mesmo tempo, de *pena, de graça, de complacência*: Isso é malacacheta (...) (p. 52, grifos nossos);

“As invenções de Deus!” – *dizia com ternura* (p. 54, grifos nossos);

Boquinha de Doce *segredava-lhe*: “*Não é nada! Isto passa! Não tenhas medo* (...) (p. 57, grifos nossos);

Mas Boquinha de Doce dizia: “*A criança precisa também de brincar com alguma coisa*. Contanto que não se machuque (p. 90, grifos nossos).

Ao mesmo tempo que se preocupava com a neta, parece rememorar o passado, mostrando um ar de distanciamento com o mundo real:

Boquinha de Doce *fica de olhos muito perdidos* (p. 41, grifos nossos);

Por que era vã, completamente, a presença de Boquinha de Doce, *pensativa e serena*, (...) (p. 87, grifos nossos).

Além de contar histórias à neta, ela tinha verdadeira adoração pelos livros. Talvez essa fosse uma forma para entreter a menina, transmitindo-lhe valores e falando sobre os costumes, além de passar o tempo e esquecer da morte da filha, *Mãos de prata*:

Boquinha de Doce *conta-lhe muitas estórias prodigiosas* (p. 29, grifos nossos);

Boquinha de Doce sentava-se na sua cadeira de vime, *abria também seu livro*, que era pequenino, mas grosso, e de beiras douradas, e ali, ficava, entre nuvens (p. 140, grifos nossos);

Boquinha de Doce, na sua cadeira, *lia as pequenas páginas ...* (p.142, grifos nossos).

Assim como a neta, a avó interagira de forma peculiarmente delicada com a natureza:

Os passarinhos piam com fome. Piam os pintinhos. Há um alvoroço no galinheiro. *Boquinha de Doce cuida dessas coisas* (p. 35, grifos nossos);

(...) nascem pintos que Boquinha de Doce *ajuda a retirar das cascas* (...) e que *ela facilmente desenrola e anima, falando num sorriso: “Vamos nascer que já é hora!”* (...) (p. 38, grifos nossos).

Embora não se trate de uma obra de cunho religioso, é notável que o credo católico evidencie as condutas morais seguidas por *Boquinha de Doce*. Essa atmosfera religiosa aparece com certa frequência ao longo da narrativa.

Antunes afirma (2014, p. 65):

(...) a reincidência de uma palavra em um texto, regularmente, constitui uma pista de *por onde anda sua unidade semântica* (...) *os índices de ocorrência das unidades lexicais em um texto já apontam para sua concentração temática; já sinalizam a disposição do interlocutor de não se afastar do núcleo pretendido* (ANTUNES, 2014, p. 65, grifos nossos).

Muitas das falas de *Boquinha de Doce* estão impregnadas com os preceitos católicos, os quais pretendia transmitir à neta. OLHINHOS DE GATO enxergava a avó como uma pessoa religiosa, o que fica evidente na menção à imagem de santos, ao credo católico, às ladainhas cristãs, à crucificação de Jesus e da malhação de Judas, nas seguintes falas da personagem:

“Graças a *Deus* que escapou!” (p. 28, grifos nossos);

“*Deus* lhe dê boa sorte!” (p. 28, grifos nossos);

“As *invenções de Deus!*” – dizia com ternura (p. 54, grifos nossos);

“Como é? Você não vai *malhar o Judas?*” (p. 144, grifos nossos);

“Hoje é *sábado de Aleluia*, peixe no prato, farinha na cuia!” (p. 145, grifos nossos);

“*Seja o que Deus quiser!*” (p. 158, grifos nossos).

Se por um lado as palavras dos trechos acima mostram a importância do credo católico à personagem, outras palavras conduzem o leitor ao receio e à incredulidade que ela tinha de outras práticas religiosas:

No entanto, Boquinha de Doce, erguendo as sobancelhas e baixando as pálpebras, falava de um modo especial: “*Não me quero meter nisso... Esses pretos antigos sabem muita coisa (...)*” (p. 98, grifos nossos);

Boquinha de Doce considerava aquilo de longe, com imenso respeito. Mas no dia em que viu a *galinha branca amarrada por uma perna ao caco de panela*, e debatendo-se ali horas seguidas, sem milho, sem água, em pleno sol, disse para Maria Maruca: “Vai buscar o pobre bichinho!” E colocou-a num canto de sombra, deu-lhe comer e beber conversando com ela: “Pobrezinha! *Andaram fazendo contigo uma grande judiação, hein?*” (p. 99, grifos nossos).

É perceptível o cuidado e a preocupação com o bem-estar da menina, que, para a avó, era sua maior riqueza. Mesmo diante de fenômenos naturais, como a luz do luar, tenta poupar a saúde da menina:

(...) Se faz *luar grande*, fecha-se a janela, porque essa *fria luz estraga a vida*. “Tudo faz bem, mas só até certo ponto” (p. 111, grifos nossos).

Mima a pequena, fazendo-lhe roupinhas para as bonecas e para a própria menina, que teria um enxoval bordado pela avó. É interessante notar que as características atribuídas à máquina, velha e já muito antiga, podem ser transferidas à avó: *cansada e rouquenha*, pois ambas já têm uma idade avançada:

Mas um dia, na sua velha *máquina, cansada e rouquenha*, Boquinha de Doce começou, por brincadeira, um *enxovalzinho*. E houve um outro *vestido*, branco, pobre, correto. Não era de *seda*, não tinha aqueles *laços* nem aqueles fios dourados: apenas uma *renda estreita*, e umas *preguinhas*. Mas era honestamente acabado (p. 107, grifos nossos).

Boquinha de Doce é uma senhora forte, cuja fé é visivelmente inabalável e que tem a neta como razão para viver:

“Parece mentira que não tenha morrido que não tenha morrido! COMO OS OUTROS”. Depois, o silêncio acabava: “*Muito trabalho me tem dado! Sempre pensando no que lhe hei de dar de comer e sempre cuidando de a agasalhar;*” parava um pouco. E mais baixo: “*Sempre rezando por ela...*” (p. 114, grifos nossos);

Mas Boquinha de Doce retorquiu: Ah! não... *furar as orelhas à pobre criança?* ... Se eu não sei como isto está vivo...*Bem trabalho que me deu, para agora maltratá-la?* (p. 168, grifos nossos).

Boquinha de Doce é, além de uma senhora muito afável, um ser cuja doçura se pode ver nas atitudes com todos ao longo da narrativa. Quer seja com vizinhos, com os agregados e, principalmente, com a neta. Ela se mostra integralmente comprometida com a saúde e educação da neta. A avó mantinha a menina mais tempo confinada em casa do que brincando na rua (medo que acontecesse algo de ruim à menina).

2.4 DENTINHO DE ARROZ: A AMA

Dentinho de Arroz é uma senhora negra que está incumbida de cuidar do asseio da casa, além de auxiliar *Boquinha de Doce* na árdua tarefa de fazer OLHINHOS DE GATO superar a morte. É alegre, cantarolante, acredita em Deus e leva a menina para passear algumas vezes.

Chamada de *preta* e de *Pedrina*⁴⁶ em outros contos escritos por Cecília Meireles, era uma das pessoas em quem OLHINHOS DE GATO confiava e podia sentir o pulsar da vida de forma excêntrica:

A babá Pedrina me contava a história do Palácio de Louça Vermelha. Eu achava que devia ser muito fresco viver num palácio assim e, em menina, já estava pronta a transformar um jarro imenso que havia em casa em palácio, quando, querendo escondê-lo de meus sonhos, de tanto procurarem em lugar para ocultá-lo, o partiram em mil pedaços⁴⁷.

Cecília descreve a ama como companheira e muito entendida do folclore brasileiro. Além disso, tinha o espírito alegre e contagiante:

⁴⁶ Em algumas obras, o nome da ama aparece como Pedrina, codinome dado à ama pela própria poeta, já adulta. Azevedo registrou: A sedução pelo folclore talvez lhe viesse das estórias que escutava, em menina, de sua babá Pedrina, mãe-preta que ajudou a criá-la (AZEVEDO, 1970, p. 13).

Cecília Meireles, no livro *Baladas para El-rei*, dedica um poema à ama. Nele, percebemos como Cecília Meireles se recordava saudosamente das histórias contadas por Pedrina (MELLO; UTÉZA 2006, p.16, grifos nossos):

[...]

Pedrina minha, és a mais doce das memórias
Para a minha alma, a vida inteira alma de criança,
Amando sempre o encantamento das histórias

De Barba Azul, de Ali Babá, de um rei de França...
Pedrina minha, és a mais doce das memórias...

Pedrina minha, e os plenilúnios de dezembro?
Nossos Natais... E aquelas rezas que rezavas...

[...]

E as lendas mortas de taperas e de escravas...
Pedrina minha, e os plenilúnios de dezembro?

⁴⁷ Entrevista de Cecília Meireles a Pedro Bloch, Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 630, p. 34-37, maio 1964.

Minha pajem uma escura e obscura Pedrina (...) foi a companheira mágica da minha infância. Ela sabia muito do folclore do Brasil e não só contava histórias, mas *dramatizava-as, cantava, dançava*, e sabia *adivinhações, cantigas, fábulas*, etc (MEIRELES, 1983, p. 60-61, grifos nossos).

Na composição do nome da ama, a locução adjetiva de *Arroz*⁴⁸ se dá, essencialmente, pelo tamanho (*miúdos*) e formato (*sementes*) dos dentes, muito embora esse apelido possa guardar certa relação com o traço de felicidade permanente da ama. O grão é visto na cultura hinduísta como símbolo da alegria e da prosperidade.

Quanto às características físicas, *Dentinho de Arroz* é descrita de forma detalhada. OLHINHOS DE GATO parece dar ênfase aos olhos da ama. A menina parece contemplá-los, a ponto de compará-los ao brilho das pedras e à doce imagem do reflexo da lua na face da água, metáfora perfeita, que resgata a natureza, tema tão apreciado e explorado por Cecília Meireles. A menina sempre observava a ama:

Seus olhos negros – olhos de miçanga – mornos, levemente vesgos (...) (p. 58-59, grifos nossos);

A cara de nojo que Dentinho de Arroz fazia, com o seu *olhinho estrábico (...)* (p. 67, grifos nossos);

(...) e os *olhos ficavam bonitos* como o luar na água (p. 135, grifos nossos).

O cabelo de *Dentinho de Arroz* ainda tem volume:

(...) *cabelo se alarga numa densa frente, eriçada e negra (...)* (p. 59, grifos nossos).

As mãos, assim como a frente negra, são escuras. A poeta usa o esplendor e a robustez do jacarandá para, de maneira metafórica, dar qualidades positivas às mãos da ama:

Suas mãos finas, da cor de jacarandá, vão submetendo, em calmos movimentos de trança (...) (p. 59, grifos nossos).

⁴⁸ O arroz é de origem divina. Não apenas é encontrado na abóbora primordial, da mesma forma que as espécies humanas, mas como o maná no deserto, cresce e enche celeiros espontaneamente. O arroz é a riqueza, a abundância, a pureza primeira. Deve-se observar que, no próprio Ocidente, ele é o símbolo de felicidade e de fecundidade, lançam-se punhados de arroz nas cerimônias de casamento (1988, p. 82).

Agora, Dentinho de Arroz tira-a para o chão. Veste-a, de joelhos. E seus *dedos escuros* pula, como cavalinhos, por cima dos babados, *rápidos e leves*⁴⁹ (p. 79, grifos nossos);

(...) A colherzinha luzia entre suas *mãos escuras* (..) (p. 115, grifos nossos).

As orelhas são detalhadas pelos olhos da narradora e o brinco revela certa vaidade:

Aparecem as *pequenas orelhas, muito redondas*, transpassadas por uma *sutil argolinha de ouro* (p. 59, grifos nossos).

O sorriso da ama parece impregnar as memórias de OLHINHOS DE GATO, que o vê com graciosidade e carinho:

(...) e o *sinalzinho suspenso no sorriso* (p. 67, grifos nossos);

Dentinho de Arroz fica contente! O *sinalzinho do seu lábio* movia-se rapidamente, com o sorriso (...) (p. 115, grifos nossos);

Dentinho de Arroz vinha para perto dela. Seu *sinalzinho tremia no sorriso* (...) (p. 118, grifos nossos);

E o *sinalzinho do seu lábio* arregaçado subia – num expressão de repugnância e desprezo (p. 125, grifos nossos).

E, finalmente, os dentes da personagem que lhes motivam o apelido:

E os *dentinhos brancos* luziam *miúdos como sementes* (...) (p. 135, grifos nossos).

Alguns afazeres, como vestir OLHINHOS DE GATO⁵⁰, são quase exclusivamente feitos por ela:

Agora, *Dentinho de Arroz tira-a para o chão. Veste-a, de joelhos*. E seus *dedos escuros* pulam, como cavalinhos, por cima dos babados, *rápidos e leves*. — *Cadê a faixa? Passa-lhe a faixa pela cintura*. — Sabe quem lhe deu aquela fita tão bonita? *Orelhinha Peluda*. — *Arma-lhe um grande laçarote*. — *Cadê o cordãozinho de ouro? Passa-lhe pelo pescoço a correntinha*, onde tinem as tetéias (p. 79-80, grifos nossos).

⁴⁹ O toque da ama é tão suave: Seus *dedos* têm uma *doçura boa*. *Quase não pousam* (p. 61, grifos nossos).

⁵⁰ Às vezes, *Boquinha de Doce* e *Maria Maruca* arrumavam OLHINHOS DE GATO também.

Por outro lado, porém, os pés parecem traduzir a labuta diária da ama, que trabalhava para deixar a casa sempre limpa e organizada:

E ela via os pés de Dentinho de Arroz (...) *Via a pele do calcanhar, um pouco gretada* (p. 134-135, grifos nossos).

Em relação aos traços de personalidade da ama, ela se mostra exímia conhecedora de todos os bichos e as suas histórias, o que sugere contato pontual com a natureza. O mundo da imaginação de contação de histórias está perfeitamente criado:

Vem Dentinho de Arroz, leva-a para a esteira. Uma esteira onde há figuras de santos, costuras, *bruxas de pano*. . . E que o gato arranha com suas unhas de lua crescente. Brotam as histórias de *lobisomem*, de *saci-pererê*, de *mulas-sem-cabeça*, de *palácios* mergulhados no mar (p. 42, grifos nossos).

Passeava com OLHINHOS DE GATO, fazendo-a viajar pela sua rica imaginação. Com a ama, a menina parece deixar-se envolver em uma atmosfera livre de problemas, angústias:

E sobre o lábio estremece um sinalzinho preto. *Subir a ladeira sentada no seu ombro é uma aventura como um passeio* por cima do vento, sentindo as pedras diminuírem, e as estrelas e as nuvens aproximarem-se. Descobre-se, pela janela gradeada dos porões, *um mundo secreto*⁵¹, agitando-se (p.59, grifos nossos).

Era ela também quem cuidava de alguns afazeres da casa:

(...) murmurava *limpando os móveis* (...) (p. 37, grifos nossos);

Dentinho de Arroz *sopra no ferro de engomar* (...) Dentinho de Arroz ensaia a *temperatura do ferro*, aplicando-lhe o dedo molhado de cuspo. Chiou. Está bom (...) Dentinho de Arroz esquentando *o ferro de tuyauter*. E, cantarolando baixinho: "Não és tu quem eu amo, não és..." *enrola e desenrola naquelas hastes compridas e quentes os inúmeros babadinhos do vestido branco* (p. 79, grifos nossos);

E Dentinho de Arroz, lembrando tempos de familiaridade com a música, – era ela que *limpava o teclado*, era ela que *estendia um veludo bordado sobre o marfim* – solfeja, acompanhando: dó, ré, mi, fá (p. 163, grifos nossos);

Que pena, ter desaparecido o piano que havia em casa, *o piano em que Dentinho de Arroz estendia um pano de veludo bordado...* (p. 164, grifos nossos).

⁵¹ Até nas imaginações da menina, o contato com a natureza aparece de forma latente: *vento, pedra, estrela, nuvem*. Cecília Meireles parece não conseguir se distanciar das belezas naturais, em especial na obra que analisamos, posto que, assim como ocorrera na vida da poeta, OLHINHOS DE GATO parece esquecer seus medos apenas quando está aninhada em algum colo ou quando interage com a natureza.

E, além de zelar pela limpeza da casa, era muito preocupada com o bem-estar de OLHINHOS DE GATO:

- Não te ponhas a pensar nessas coisas... Isso é sono... é sono... *Encosta-se aqui... Ó... ó...ó...* (p. 21, grifos nossos);

E sossega a menina, que desperta inquieta (p. 39, grifos nossos);

Dentinho de Arroz *dá-lhe a sopa, corta-lhe a carne. Espalha a comida no prato*, para esfriar depressa (p. 41, grifos nossos);

Dentinho de Arroz, *concertando-lhe a roupa e o cabelo*, ia dizendo: “Bicho do mato, que você é! Onde já se viu menina bonita fazer uma coisa assim? (p. 135, grifos nossos).

Divertia OLHINHOS DE GATO com suas músicas:

Dentinho de Arroz fazia-lhe cócegas pelas costelas. . . E aí está: suas mãos eram brinquedo, seus olhos eram brinquedo, seus pés eram brinquedo, também:

"Pé de pilão, carne-seca com feijão!

Uma, duas angolinhas,

finca o pé na pampolinha.

O rapaz que jogo faz?

..... "

E depois:

"Pé de pilão!..." (p. 43).

Dentinho de Arroz gostava de contar histórias à menina, pois essa era a forma mais prazerosa de passar o tempo:

Escurece. Dentinho de Arroz senta-se na esteira, *conta histórias à menina*, outras vezes canta (...) (p. 39, grifos nossos);

Conhece mesmo *muitíssimas outras coisas*, de que os outros não falam nem parecem ter notícia (p. 59, grifos nossos);

Ela *inventa as histórias de fadas* (p. 62, grifos nossos).

Ela não gostava de batucada:

Dentinho de Arroz, se tinha de sair, dava uma grande volta: “*Não vê que eu passo por perto dessas porcarias!*” (p. 98, grifos nossos);

Dentinho de Arroz falava: “São as cuícas”. E acrescentava: “*Essa negrada não se dá ao respeito*⁵²” (p. 98, grifos nossos).

Era carinhosa e serena:

E por que não adiantava nada a *ternurinha ciciosa* de Dentinho de Arroz, que lhe mostrava figuras muito coloridas, muito cheirosas de tinta, figuras lustrosas de moças de olhos pretos, saídas das caixas de passas? (p. 87, grifos nossos).

Era desconfiada:

Maria Maruca quis provar aquela comida de pretos. “*Olhe lá... Tome cuidado... – dizia Dentinho de Arroz. Essa gente sabe muita coisa... Podem botar dentro alguma ‘porcaria’ ...*” (p. 67, grifos nossos);

Dentinho de Arroz não lhe queria tocar: “*Eu sei lá de onde veio isso! Essa gente sabe muita coisa... Pode ser alguma ‘porcaria’*⁵³” (p. 90, grifos nossos);

A galinha⁵⁴ estava tão cansada, que nem fechava as asas (...) *Dentinho de Arroz olhava-a sempre com certa repugnância. Quando passava por ela, desviava a saia* (p. 99, grifos nossos).

Não gostava da comida exótica que lhe era servida e torcia a cara. Para descrever a forte sensação dos condimentos presentes no prato, Cecília Meireles elenca: *soprando, encarnada, tem fogo, incêndio, boca embaixo da bica, tripas queimadas*. É a típica imagem de alguém desesperado para aliviar a queimação provocada pelos temperos picantes:

Amontoaram-lhe no prato o pirão de milho, e viraram-lhe, ao lado, umas colheradas do ensopado de bofe e coração. O gato lambia-se. "Bem cheiroso que está!" Disse e passou a língua pela colher, numa experiência. Provou, provou - e animou-se a uma colher cheia. (A cara de nojo que Dentinho de Arroz fazia, com o seu olhinho estrábico e o sinalzinho suspenso no sorriso!) "Arre!" Largou o prato em cima da mesa, e *saiu soprando*, com a *boca toda encarnada*. "Tem fogo!" E, como se houvesse mesmo um *incêndio*, *abriu a boca embaixo da bica*. Dentinho de Arroz *sacudia a cabeça* e ria-se baixinho. - *É preciso tomar uma coisa! Vou ficar com as tripas queimadas!* (p. 67, grifos nossos).

⁵² Não há traço de preconceito, tão apenas a descrição do que OLHINHOS DE GATO via no comportamento da ama, que desabonava as condutas praticadas por alguns negros enquanto de seus rituais, posto que era, assim como *Boquinha de Doce*, católica fervorosa.

⁵³ Referindo-se a Jasmim, cachorrinho encontrado por OLHINHOS DE GATO.

⁵⁴ Referindo-se à galinha que sobrevivera ao ritual do dia anterior.

Dentinho de Arroz também é descrita pela coloquialidade no uso da língua. Sempre que ganha fala, ela aparece com um sotaque característico (luso). É interessante que a narradora tenha tido essa observação pontual ao retratar a pajem:

Dentinho de Arroz, com voz baixinha, uma voz forrada de flanela, murmura limpando os móveis:

"Si já vivíamos todo' na 'pulência,
temo' ago' a mais esta vantag'...
d'spera' no pont' da pacienc'
ô paga' 's trezento' da passag'... (p. 37, grifos nossos).

Percebemos, por meio dos trechos, traços físicos e comportamentais que marcam a ama como uma pessoa irreverente e alegre. Sem hesitação, é uma companhia importante na infância de OLHINHOS DE GATO não apenas pelas histórias e ensinamentos que são transmitidos à menina, mas, pelos momentos alegres e descontraídos que proporciona à pequena.

CAPÍTULO 3

AS MEMÓRIAS POR MEIO DOS OBJETOS

DESPEDIDA

Por mim, e por vós, e por mais aquilo
que está onde as outras coisas nunca estão,
deixo o mar bravo e o céu tranquilo:
quero solidão.

Meu caminho é sem marcos nem paisagens.
E como o conheces? - me perguntarão.
- Por não ter palavras, por não ter imagens.
Nenhum inimigo e nenhum irmão.

Que procuras? - Tudo. Que desejas? - Nada.
Viajo sozinha com o meu coração.
Não ando perdida, mas desencontrada.
Levo o meu rumo na minha mão.

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

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

Quero solidão.

(MEIRELES, 2001)



3.1 OS OBJETOS E O RESGATE DO PASSADO

Toda memória transmuta experiência, destila o passado, muito mais do que simplesmente reflete o passado (LOWENTHAL, 1998, p. 204).

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90).

Para resgatar o passado, é preciso se distanciar das rotinas do presente. Tal tarefa pode ser alcançada quando resgatamos memórias por meio dos objetos deixados por aqueles que já partiram. Na verdade, não são apenas objetos, mas verdadeiros rastros concretos de histórias e momentos, alguns bons outros nem tanto.

Nery *et al* falam acerca do valor sentimental que certos objetos possuem:

(...) nem todos os objetos possuem o mesmo caráter funcional, memorial e identitário; alguns deles são utilizados de acordo com suas funções originais e, depois que perdem o seu valor de uso, são descartados. Porém, *outros possuem grande valor sentimental e memorial, podem contar muito sobre os indivíduos, suas características, grupos social e econômico e podem servir como fonte de análise para compreender a maneira como eles veem o mundo (...)* (NERY et al., 2015, p. 43, grifos nossos).

Nery *et al* dizem, ainda, que os objetos podem estar imbuídos de carga afetiva:

O hábito de colecionar objetos é uma prática das pessoas que enxergam valor atribuído nas peças e não apenas monetário. *Não é um apego material, mas simbólico, de objetos com fortes cargas memoriais que serviram, e ainda servem, de lugares de memória dentro das famílias às quais pertencem, fazendo parte da identidade de seus membros que têm a prática de salvar tais peças* (NERY et al., 2015, p. 45, grifos nossos).

Bosi lembra que os objetos marcam nossa existência no mundo:

Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os *objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade*. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal (BOSI, p. 441, 2016, grifos nossos).

Os objetos, nas palavras de Bosi, guardam forte relação entre o passado e o presente, porque é por meio deles que se consegue extrair a essência mais íntima dos eventos acontecidos. Muitas vezes, recordamos de algo ou de alguém em função das lembranças trazidas pelos objetos.

Ao olhar uma mesa, por exemplo, podemos rememorar os eventos que ali aconteceram, as pessoas que ali estiveram e as histórias vividas naquele espaço. É verdade inquestionável que os objetos são fontes para que possamos lembrar eventos passados. Um mesmo objeto pode trazer memórias afetivas boas para uma pessoa e ruins para outra. Tudo dependerá de uma série de circunstâncias.

Dohmann reforça a ideia trazida pelos autores supramencionados:

Objetos ou coisas sempre remetem a lembranças de pessoas ou lugares, de uma simples fotografia até um marco arquitetural. *Ao proporcionar a conexão com o mundo, os objetos mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos e histórias*, além de provocarem constantemente novas ideias (DOHMANN, 2013, p. 33, grifos nossos).

Nery fala sobre o valor sentimental⁵⁵ que objetos, roupas e outros acessórios têm nas memórias:

(...) os objetos vinculados aos indivíduos podem dizer muito sobre eles, tanto aqueles que estão mais próximos do corpo, a exemplo daqueles que compõem a indumentária e a vestimenta, quanto os que ficam escondidos em gavetas, em caixas ou expostos nas estantes domésticas. Esses objetos que são guardados e preservados pelo seu dono, aos poucos podem vir a adquirir um valor sensível e uma importância simbólica tanto para ele próprio quanto para os outros indivíduos, que por ventura estiverem na sua presença, principalmente para as pessoas mais próximas (NERY, 2017, p. 145, grifos nossos).

Podemos dizer que é por meio da descrição dos ambientes, e dos objetos que os compõem, que Cecília Meireles consegue apresentar ao leitor as suas memórias de infância, convidando-o a observar detalhes e sentir parte de suas angústias. As escolhas lexicais feitas para descrever cada local e cada objeto guardam relação pontual com as memórias que ela revive ao escrever a narrativa memorialística. É fato que as escolhas lexicais são fundamentais, bem como os atributos que são dados aos diferentes cômodos e objetos. Por meio dessa detalhada descrição, a poeta recria toda uma época e direciona o leitor às cenas e aos momentos mais importantes para ela.

⁵⁵ No artigo *Caixas de Memórias: relatos sobre a construção de memórias afetivas através de objetos pessoais*, há estudo pormenorizado acerca da relação entre objetos pessoais e memórias. Segundo o filósofo Pomian, os objetos podem ser classificados de acordo com a sua função primordial (1984): as coisas, os semióforos e os objetos que não se enquadram nos dois primeiros. No artigo, as autoras relatam: “quanto mais significado – afeto – tem um objeto, menos utilidade ele pode vir a ter de acordo com a sua função original (SCHNEID; SILVEIRA, 2019, p. 167).

OLHINHOS DE GATO tudo vê e observa. Como uma câmera, que vai registrando os lugares pelos quais passa, os olhos da menina parecem fazer o mesmo com os objetos. Essa descrição detalhada permite que o leitor recomponha muitas imagens, e, ao mesmo tempo, sinta o luto constante vivido pela protagonista.

Neste capítulo pretendemos analisar a importância das escolhas lexicais para a caracterização dos objetos da mãe, da casa e de OLHINHOS DE GATO.

Além de resgatarem a memória, os objetos marcam época e costumes. Dessa forma, o leitor é inserido em uma atmosfera que o direciona ao passado, permite enxergar as minúcias de alguns objetos e recompor a imagem da mãe, cuja perda é inestimável e que se faz presente em quase todos os capítulos por meio das memórias que são ressuscitadas e do contato que OLHINHOS DE GATO tem ao remexer objetos, acessórios, roupas e outros pertences. Essa é forma de acalantar o coração e diminuir a dor e a solidão.

3.2 A CARACTERIZAÇÃO DA MÃE POR MEIO DOS OBJETOS

Após a morte de *Mãos de prata*, codinome utilizado para se referir à mãe, OLHINHOS DE GATO rememora sua presença por meio das constantes contemplações dos objetos e das peças de roupa, deixados intactos. Trazer a mãe de volta por meio de seus pertences é a forma mais nobre e sensível encontrada pela menina para tentar amenizar sua dor e o vazio que lhe preenchem o coração. De acordo com Sena (2009),

Há diversas cenas de Olhinhos de Gato em que a menina brinca entre as roupas e as coisas de sua mãe, já morta, e é a partir dessas pequenas coisas que ela rememora e reúne pequenos fragmentos de sua memória despedaçada (SENA, 2009, p. 45).

Os objetos, acessórios e roupas deixados pela mãe ainda adornam a casa em que vive OLHINHOS DE GATO e são relevantes para que a menina possa, por alguns momentos, se desprender da triste realidade e se entregar à profunda imaginação, pela qual ela resgata tantas recordações saudosas e afetivas.

As descrições minuciosas de Cecília Meireles permitem ao leitor compor a imagem de *Mãos de prata* e, claro, perceber o sentimento de luto vivido por OLHINHOS DE GATO.

Como uma lente de câmera de cinema, os olhos da menina vão viajando pela imaginação e os detalhes das gavetas da cômoda da mãe bem assim do asseio e do perfume das roupas dentro delas, do mármore e da porcelana vão sendo revelados ao leitor. A cômoda é descrita pelas suas partes: *gavetas, mármore, louça azul (porcelana)*:

Só os olhos azuis-verdes-cinzentos começavam a viajar: resvalavam pela réstia do sol, buliam nos puxadores das gavetas (lá dentro estavam bem dobrados os lençóis e as fronhas cheirando a maçã e a malva. . .), seguiam pelo mármore, paravam nas flores pintadas na louça azul — ramos tão finos sobre a antiga porcelana, com cachos de flores vermelhas, como os "brincos-de-rainha" que oscilavam lá fora na cerca... (p. 10-11).

Os objetos de higiene pessoal e os adornos usados pela mãe também são mencionados. Por meio da *bacia*, da *saboneteira*, da *caixa de cristal*, do *copo facetado*, da *caixa de jóias*, a mãe vai sendo reconstruída:

A *bacia* pousava num pano de renda. Havia a *saboneteira*. Uma *caixa redonda de cristal*, com *pó-de-arroz*. Um *copo facetado*, com *letras de ouro*. Uma *caixa de jóias*, *anéis*, *cordões de ouro*, *broches quebrados*, *santinhas de esmalte* (p. 11, grifos nossos).

A *bacia* é tão leve que ganha vida (*pousava*) em um *pano de renda*, tecido que sugere delicadeza e maciez. Em seguida, há a *saboneteira*, que, embora não esteja descrita em detalhes, reforça, no conjunto com a *bacia*, a elegância e a sensação de limpeza.

A *caixa* é *redonda* e é *de cristal* mostrando tanto o formato pomposo do objeto quanto o brilho que dele resplandecia. Dentro dela, um importante item de maquiagem: o *pó-de-arroz*⁵⁶, que possibilita ao leitor construir a imagem de uma senhora preocupada com a aparência. O *copo facetado* é adornado com *letras de ouro*, mais realce é dado ao brilho do objeto. Na caixa de joias, há mais pertences: *anéis*, *cordões de ouro*, *broches quebrados* e as *santinhas de esmalte*. A locução *de ouro*, usada para descrever a cor das letras impressas no copo, aparece novamente para caracterizar os cordões, reforçando a imponência e o brilho dos objetos. Os *broches*, mesmo quebrados, não deixam de resgatar o tempo em que eram usados com maior frequência pelas mulheres.

Também são enfeitadas de ouro as jarrinhas coloridas, guardadas em caixas:

Primeiro, tiravam apenas palhas. Mas depois começavam a aparecer coisas encantadoras: jarrinhas de tantos feitios, de tantas cores, tão enfeitadas de ouro! Uma só de amores-perfeitos (p.17).

São muitos os objetos deixados pela mãe. O *leque*, bastante comum na época, também fica registrado na memória de OLHINHOS DE GATO. O *leque de tartaruga* lembra um tempo em que a casca do animal era muito utilizada na fabricação de objetos como pentes e armações de óculos. Ademais ele era *imenso*, devia portanto produzir boa quantidade de vento, o que impressionava a menina:

De onde viera tanta coisa? Onde estavam os donos daquilo? Do *relógio* fechado ali dentro, dos *vestidos* guardados naquele armário? Do imenso *leque* de tartaruga que um dia vira na gaveta? (p. 11, grifos nossos).

A mãe de OLHINHOS DE GATO tinha o hábito de usar perfumes, o que realça sua vaidade. A quantidade deles e os diferentes tamanhos são mencionados. Os frascos, *pequenininhos*, reforçam o traço de delicadeza da mãe:

⁵⁶ O pó-de-arroz, que aparece 7 vezes, marca a época. Na narrativa, OLHINHOS DE GATO tem, em mais de uma cena, o rosto coberto por ele: Os cachos do seu cabelo também são enrolados assim: sobre si mesmos. Para quê? Fica bonitinha, assim. Desce-lhe pelo rosto uma onda sufocante de *pó-de-arroz*. “Agora vamos soprar as pestanas (...)” (p. 80, grifos nossos); Concertaram-lhe a fita de cabelo, e passam-lhe *pó-de-arroz* (p. 104, grifos nossos); Mas nem com *pó-de-arroz* e os cachinhos enrolados a menina se animou a aparecer (p. 136, grifos nossos).

De que imenso caixote tirariam um dia os *frascos*? Eram *tantos, tantos*, que ninguém sabia onde os arrumar, nem que fazer daquilo. Apareceram assim: de todos os tamanhos, de todas as cores, mas principalmente uns *pequeninos*, amarelos e azuis. Que porção! Que porção! (p. 16, grifos nossos).

Na descrição, o leitor pode sentir a delicadeza de *Mãos de prata*, que tinha enfeites tão adoráveis e mimosos.

Merece ênfase o *jarrão azul*, cuja beleza é ressaltada (*liso, igual*):

Quem pousou no limiar da porta o *imenso jarrão azul, tão liso, tão igual*, meu Deus! (p. 17, grifos nossos).

Também são descritos seus bonecos de *biscuit*, comparados a um casal de príncipes de tão bonitos. O *biscuit* também caracteriza época:

O par de bonecos de biscuit deixou-a sucumbida. Com um boneco em cada mão, perguntava com a incredulidade de que não ouviu bem: - Mas... isto... *ISTO* vai pro leilão? *ISTO*? *Este casal de príncipes...*? (p. 166, grifos nossos).

Assim como a avó da menina, *Mãos de prata* gostava de livros. Novamente pode-se chamar a atenção para a cor de ouro: os livros tinham as *lombadas douradas*:

As caixas abriam-se de repente, e, das tábuas levantadas, escapavam *grossos livros com lombadas douradas* (...) (p. 14, grifos nossos).

Além dos objetos pessoais, as roupas também dizem muito sobre uma pessoa, principalmente se ela se foi. No quarto, não havia um guarda-roupas, mas um *guarda-vestidos*. No início do século 20, as mulheres dificilmente usavam calças compridas, por isso, os vestidos compunham basicamente o vestuário feminino. O móvel era *imenso*, fazendo com que o leitor subentenda que *Mãos de prata* possuía uma grande coleção de vestidos:

Imenso, o *guarda-vestidos*: como uma casa. Quem pudesse morar ali! (p. 21, grifos nossos).

Quando OLHINHOS DE GATO começa a remexer os objetos da mãe, ela encontra um vestido, que poderia ser apenas mais um, mas trata-se de uma roupa específica que diz muito acerca da personalidade da mãe. O vestido é *cor de abacaxi*, tem *finas listas, enfeites de renda, barbatanas, colchetes*. Essas palavras nos fazem pensar em

um vestido fino e delicado, há menção expressa a adornos que se usam, eventualmente, ainda hoje, mas que eram muito mais frequentes na época, como as *barbatanas* e os *colchetes*. Há, claramente, afetividade nessa descrição, que é rica em detalhes:

E em suas mãos surpreendidas aparece um vestido inteiro, um *vestido cor de abacaxi*, com *finas listas paralelas*, em relevo, *enfeites de renda amarelada*, muitas *barbatanas*, e muitos, muitos *colchetes* (p. 13, grifos nossos).

Vale, ainda, destacar a descrição de uma blusa, também encontrada por OLHINHOS DE GATO:

“Certa vez, encontrou também uma *blusa cinzenta*, com *rendas pretas*, *gola alta*, *mangas duplas* (...) (p. 14, grifos nossos).

Cabem considerações aqui. A primeira delas reside na cor da blusa: blusa *cinzenta*, que demonstra o traço de personalidade da mãe, uma pessoa fechada, séria. As *rendas, pretas*, sugerem uma preferência por tons mais escuros e nos levam a pensar no grau de discricção da mãe. Quanto ao tipo de vestimenta, podemos considerar que *gola alta* transmite ao leitor a nítida sensação de que *Mãos de prata* não gostava muito de expor o colo, era uma mulher reservada, o que é reforçado por *mangas duplas* em que fica claro que a mãe não deixava visível o corpo, usando roupas mais fechadas. Tudo, na roupa, sugere elegante austeridade.

A delicadeza dos pés da mãe é resgatada pela descrição dos sapatos: *uns sapatinhos de bico fino e pompom*:

(...) *uns sapatinhos de bico fino e pompom* – tão pequeninos que quase lhe ficavam justos no pé ... (p. 11, grifos nossos).

Além de suas roupas pessoais, são descritas também as peças de cama, mesa e banho. *Boquinha de Doce* e *Dentinho de Arroz* sempre destacaram a habilidade de *Mãos de prata*⁵⁷, que fazia peças lindas - *colchas de renda*, *rendas de crivo*, *bordados*:

Certas peças tiravam com o maior cuidado: *colchas de renda*, *camisolões de seda* (...) Murmurava-se: “Um *enxoval* tão bonito! Mal empregado! Que pena!”

⁵⁷ A prata nos remete à luz, à perfeição. Sua cor é o branco, sendo o amarelo a cor do ouro. A própria palavra latina **argentum** deriva de um vocábulo sânscrito que significa branco e brilhante. Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza (1988, p. 739).

“Estas *rendas de crivo!* ... Estes *bordados!* ... Acrescentava-se mais baixo, e lentamente: “Tinha umas mãos de prata!” (p. 15, grifos nossos).

O uso da locução *de renda* reforça o gosto por um tipo de tecido. O mesmo acontece com *de seda*. Quanto ao *enxoval*, é expresso um sentimento de pesar, pois esperou-se uma ocasião especial para usá-lo, mas a morte chegara antes. Em *rendas de crivo*, há menção à tradição portuguesa.

Muitas dessas peças foram acondicionadas em malas depois de sua morte.

As malas eram grandes. Nas *malas imensas* já se pode observar que a mãe de OLHINHOS DE GATO guardava uma grande quantidade de peças de roupas:

As malas imensas custavam a ceder nos fechos. Por fim, levantavam as curvas tampas. E havia coisas tão *apertadas*, tão *amassadas*, que se tornavam *irreconhecíveis*. Era preciso desdobrá-las, uma a uma. Viam-se, então, *cortinados de renda* - muitos, muitos - *roupas de banho de mar, de lã*, com cadarços brancos e âncoras, *capas de viagem*, de uma *seda* que sussurrava com o movimento[...] (p. 14-15, grifos nossos).

Os *fechos*, certamente, nos fazem retroceder o tempo, em que eram comuns nas malas. Pode-se imaginar o metal e até mesmo o barulhinho típico feito por eles ao serem abertos e fechados.

As roupas, antigas e desalinhas, são mostradas: *apertadas*, *amassadas*, *irreconhecíveis*. A descrição pontual permite que o leitor resgate a memória visual de uma quantidade enorme de roupas amontoadas, pois não seriam mais usadas. Estavam apertadas na mala que quase não se podia fechar: *ceder* nos fechos. Em *cortinados de renda*, percebemos o cuidado da mãe ao escolher o tipo de tecido, bem trabalhado. Quanto às roupas de *banho de mar*, ela gostava de ir à praia, era um hábito. As peças eram de lã, muito comum na época.

Como pontuamos no início do capítulo, por meio da descrição detalhada dos objetos e acessórios da mãe e de suas roupas, é possível que o leitor reconstrua a imagem de *Mãos de prata*, bem como parte de seus hábitos e de sua indelével personalidade.

3.3 OS OBJETOS DA CASA

Além dos objetos deixados pela mãe, há muitos outros que compõem os ambientes da casa, como a sala e os quartos. Os olhos observadores de OLHINHOS DE GATO registram detalhes importantes que permitem ao leitor reconstruir os ambientes e o que neles havia.

Bosi fala como os objetos e seus arranjos organizacionais têm impacto nas memórias:

O arranjo de sala cujas cadeiras preparam o círculo das nossas conversas amigas, como a cama prepara o repouso e a mesa de cabeceira os instantes prévios, o ritual antes do sono. A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam (BOSI, 2016, p. 441).

A relação que é construída entre objetos e memórias é latente em muitos trechos da obra.

Bosi lembra que ao olhar para o objeto, é possível que se faça a ponte entre a imagem e ao que ela nos remete ou rememora:

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo [...] (BOSI, 1977, p. 13).

Espalhados por cômodos da casa, como a sala de estar, a sala de visitas e os quartos, os *retratos* têm recorrência na obra. De forma geral, são colocados para mostrar as pessoas da família que já morreram. A descrição dos retratos aparece várias vezes na obra:

E as figuras dos *retratos sorrindo* (...) (p. 21, grifos nossos);

E como ainda não escureceu, e não é hora de ter sono, abre-se o *álbum de retratos*, em cuja pesada capa de couro voam anjinhos de bronze com asas de borboleta (p. 93, grifos nossos);

E, em toda a *coleção de retratos*, dos senhores de casaca e das senhoras de cauda⁵⁸ (...) (p. 95);

⁵⁸ Nesse trecho, há clara menção às roupas de época.

Ficava pensando muito tempo sobre muitas coisas e comparando-se aos dois outros *retratos*, dos irmãozinhos tão bem sentados nos seus vestidos com franzidos e laços (p. 95, grifos nossos);

(...) as únicas sobreviventes naquela *imensa casa dos retratos* (...) (p. 95, grifos nossos);

E como a do *retrato* estava morta (...) (p. 95, grifos nossos);

E havia um pequeno quadro com muitas, muitas pessoas reunidas: como um *retrato de numerosa família* (p. 96, grifos nossos).

Além dos retratos, que relembram as pessoas, na narrativa, aparecem o porta-relógio e os relógios também:

Na prateleira estava o *porta-relógio*, que abria e fechava suas duas grandes *conchas de nácar*. Estava também o termômetro⁵⁹, armado num suporte difícil, com roxos cachos de pequeninas uvas, e retorcidos pâmpanos dourados (p. 11, grifos nossos).

O *porta-relógio* é usado para adornar um cômodo da casa: a sala. Ele é descrito com *conchas de nácar*⁶⁰, material comum naquele tempo. O formato de concha e seu material parecem remeter ao gosto da mãe pelo hábito de frequentar praias.

O relógio⁶¹, além de marcar as horas, simboliza as horas de contemplação que a menina gastava admirando os objetos. O decorrer das horas é sentido com intensidade pela menina. Quando Cecília Meireles dá ênfase aos detalhes dos relógios, é possível que o leitor retome uma época em que os objetos cumpriam, além da função primária de marcar as horas, uma secundária: adornar um cômodo da casa.

No relógio, temos tecidos que traduzem uma certa preferência da época (*veludo e cetim*):

O *relógio* apagava e acendia o relevo dourado da pêndula. Santo Antônio⁶² bordado a *veludo* sobre um suave *cetim azul*, sorria para o menino sentado em seu braço, sobre um livro, e com a outra mão sustentava uma palma de flores. (Tão bem que bordava! Mãos de prata!) (p. 22, grifos nossos).

⁵⁹ Na época, era comum que o objeto fosse usado como adorno.

⁶⁰ Substância rica em calcário.

⁶¹ Tem-se uma atmosfera de época: Dentro do relógio estão duas coisas preciosas: *a chave com que o fazem andar, e o nível com que lhe regulam a posição* (p.109, grifos nossos).

⁶² O credo católico é retomado.

O santo era *bordado* a *veludo* sobre suave *cetim* azul. As escolhas dos tecidos denunciam um momento, além de reforçar a docilidade da mãe; *veludo*, macio, suave *cetim* azul. É possível pensar na combinação precisa entre substantivos e adjetivos na descrição pontual.

Ainda sobre o relógio, a menina volta a observá-lo, dando ênfase ao formato e à pêndula, que resgata um modelo usado antigamente:

O *relógio* vive ali no quarto, ao pé dela. Adormece-a com o seu tic-tac. Tem uma forma de casa, mas o mostrador parece uma cara de bicho com dois olhos redondos nos buracos de dar corda, sobre o 8 e sobre o 4. A *pêndula* é dourada, e sobe e desce, com (...) (p. 108-109, grifos nossos).

Cecília Meireles fala sobre os números 8 e 4 do relógio, que, simetricamente, lembram a distância dos olhos no rosto. Não é apenas a menina que parece se importar com o objeto, *Boquinha de Doce* interage com ele:

Boquinha de Doce também fala com eles: “Então, *estás cansadinho?* Não *andas?* Tens falta de corda? Ah! meu filho, espera um bocadinho, tem paciência, que agora estou ocupada...” (p. 109, grifos nossos).

Trata-se de um objeto importante na casa. Ele marca o tempo presente, mas resgata o passado também, oscilação fundamental na obra. A relação paciente e afetuosa que a avó tem com o relógio parece se assemelhar àquela que tem com a neta: o relógio está *cansadinho*. O uso do adjetivo pode ser lido como uma analogia ao estado prostrado da menina, sem muita força e vontade de brincar. As horas passam assim como a vida.

Outro objeto que aparece com recorrência é o espelho.

Neves fala acerca da simbologia do espelho:

Refletidos no espelho das lembranças, os episódios vividos e as sensações experimentais se multiplicam, como num caleidoscópio, e ganham novos significados, entramados com a imaginação da escritora adulta, que tantas vezes utilizou em sua poesia a metáfora do espelho. Em *Olhinhos de Gato*, aparecem infinitudes de espelhos, alguns deles refletindo nas recordações da mulher adulta centelhas de seus primeiros anos, outros, mudos e incapazes de mostrar os rostos desejados, para sempre perdidos. Quando lembra a menina que foi, reconhece, nas ausências refletidas nos espelhos opacos de sua infância, a imagem de uma memória (NEVES, 2001, p. 31-32).

O espelho é o objeto que reflete a imagem das coisas e das pessoas. Seria a ponte entre o presente e o passado. Não há, certamente, objeto mais preciso para que se

estabeleça a inexorável conexão entre o tempo vivido e o atual. É um objeto que, por excelência, revela a imagem, por meio do reflexo, que não é o real, tão somente uma ‘cópia’ da imagem verdadeira. Nele, pode-se ver o presente, mas, certamente, lembrar-se do passado. Como a própria Cecília escreveu no poema ‘Retrato’⁶³, são tantos os ‘espelhos da vida’, que ela não sabe em qual deles seu olhar se perdeu definitivamente. No dicionário de símbolos, vemos:

Speculum (espelho) deu o nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (1988, p. 393).

É pertinente dizer que os espelhos⁶⁴ permitem a autocontemplação, por meio da qual o sujeito se vê e, mais, pode perceber-se enquanto detentor de anseios, vontades, alegrias, tristezas etc.

Vemos, em *Olhinhos de Gato*, que os espelhos cumprem um papel importante uma vez que são os objetos por meio dos quais a menina percebe sensações boas e outras amargas, como a ausência dos que já partiram. É por meio deles, que OLHINHOS DE GATO divaga sobre a efemeridade da vida, sobre o impacto da solidão, sobre o *movimentar-se* da vida.

Os espelhos guardam memórias dolorosas, amargas, que inundam o coração da menina. Para a menina, os espelhos eram mais cruéis do que a mente humana, porque a memória ainda poderia resgatar algumas imagens do passado para diminuir a dor e acalantar a alma; os espelhos, porém, nem isso poderiam proporcionar:

OLHINHOS DE GATO pousava então a vista no *espelho*, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deveriam ter passado por ali... Mas o *espelho* ainda era mais *infiel* do que a *memória humana* ... (p. 11, grifos nossos).

No *espelho vertical*, memórias são trazidas à tona:

⁶³ (...) – Em que espelho ficou perdida a minha face? (MEIRELES, 2001).

⁶⁴ Os espelhos projetam o presente, resgatam o passado e *invertem* a imagem projetada. O espelho permite o *jogo* de olhares entre o ‘eu’ real e o ‘eu’ espelhado e todos os segredos, mistérios, mágoas, alegrias e tantos outros sentimentos que compõem a complexa e quase indecifrável essência do ser humano.

O *espelho vertical* repetia a porcelana azul do jarro e pedaços de claridade da porta. Sobre o mármore escuro, panos de renda desenhavam extraordinárias flores redondas (p. 22, grifos nossos).

A solidão parece acompanhar a menina, que, entre objetos, se vê sozinha (reflexo dela com os objetos – não há pessoas):

Sozinha ela existia — com as cadeiras, os *espelhos*, as paredes, as árvores, as nuvens, o sol. . . (p. 91, grifos nossos).

No baile de carnaval, um dos acessórios da menina é ornamentado com espelhos:

Mas passava a noite, de vestido azul, bordado de estrelas. O seu diadema cintilava intensamente, com suas *luas de espelho* (p. 126, grifos nossos).

Uma das imagens que a menina resgata é aquela em que os espelhos aparecem cobertos, protegidos com um pano escuro para que não se quebrassem com os raios:

E havia mantilhas negras estendidas nos quadros dos santos, e, de alto a baixo, todos os *espelhos* tinham sido cobertos de panos pretos⁶⁵ (p. 142, grifos nossos).

Acreditava-se que ao cobrir os objetos com um pano escuro (*preto*), eles estariam protegidos⁶⁶.

Além dos espelhos da casa, chamam a atenção da menina outros espelhos: *grande espelho da parede*⁶⁷, visto na casa de uma vizinha, os *espelhos de porta*, *espelhos de parede*, levados pelos carroceiros⁶⁸, na sala de outro vizinho, um *imenso espelho*⁶⁹ e por

⁶⁵ O adjetivo *preto* cumpre duas memórias: simbolizar o luto e resgatar uma superstição.

⁶⁶ Em algumas culturas, cobrem-se os espelhos como forma de respeitar o descanso do ente que partiu e, para alguns, seria a forma de não permitir que a alma de que ainda vive ficasse presa dentro dele. É, também, uma forma de evitar que eles (os espelhos) sejam usados como instrumento para exaltar a beleza em momentos em que o luto, o respeito e o silêncio predominam.

⁶⁷ À noite, quando a sala estava acesa, via-se, pela janela aberta, resplandecer o grande espelho da parede, e sobre ele passarem, obliquamente, os moradores (p. 70).

⁶⁸ Mas a coisa mais bela eram os espelhos. Espelhos de porta, espelhos de paredes, e estes com molduras tão extraordinárias (...). E os espelhos, quando passavam, reproduziam árvores, portões, telhados, e naquele ritmo iam sendo levadas dos seus lugares, num incerto passeio, as coisas que estavam presas sempre: e ao deslizarem por perto da menina diziam-lhe docemente: "Até logo! Até logo!" E ela não ia. Não, ela ficava ali, séria e sozinha, olhando aquela partida festiva (p. 76-77).

⁶⁹ Reluzia, inclinado na parede, um imenso espelho, pesado de ornamentos - e quadros com molduras de veludo inclinavam-se também como janelas onde sorriam pessoas, com certeza já mortas (p. 151).

fim, espelhos dentro do salão onde ela tem suas madeixas cortadas: *espelho com prateleiras, refletida no espelho*⁷⁰.

⁷⁰ Por fim, o moço disse: "Que menina tão bonita! Tem uns olhinhos de gato..." (...) e sentou-a numa cadeira que subia e descia rodando, diante de um espelho com prateleiras cheias de vidros de perfume, de latas de pó-de-arroz (p. 169). A menina, sentada firme, com o pano branco cobrindo-lhe os bracinhos, e as mãos pousadas nos joelhos, olhou para a fita transparente estendida sobre o vidro, refletida no espelho, amassada nas marcas do laço. Viu também no espelho seu rostinho pálido, de lábio triste, e de olhos claros e sozinhos, emoldurado - pela última vez! - nos cachos em que a luz despertava umas levezas de ouro claro (p. 170).

3.4 OS OBJETOS DE OLHINHOS DE GATO

Além da mobília da casa, alguns objetos de OLHINHOS DE GATO também são descritos. Tendo em vista que a menina não gostava muito de comer, a narradora, então, mostra como faziam para entretê-la quando das refeições:

OLHINHOS DE GATO tem um *copinho dourado*. Tem um *talher pequenino*. Tem uma *cadeira alta* (p. 41, grifos nossos).

A *doçura* do copo se dá pela cor; a delicadeza, pelo sufixo *-inho*. O talher, *pequenino*, era apropriado para a boca delicadinha e a cadeira, ideal para alcançar a mesa. A descrição desses objetos, portanto, nos remete aos mimos dados à criança. Talvez, a *meiguice* dos objetos pudesse encantar um pouco a menina. Além da cadeira, que parece adequar-se precisamente, ao qualificar o copo e o talher, o leitor facilmente constrói a imagem de uma mesa arrumada especialmente para OLHINHOS DE GATO.

A cor dourada, presente em muitos acessórios da mãe, surge também em alguns utensílios da menina. Se o dourado descrito nos objetos da mãe nos remetia à imponência, aqui, no singelo *copinho*, a cor, reluzente e chamativa, desperta a atenção da menina.

Posto que OLHINHOS DE GATO não gostava muito de comer, uma memória interessante é trazida pela narradora ao descrever o prato usado pela menina. O objeto, decorado com figuras mágicas (*príncipes e princesas*), era uma tentativa para distrair a menina e fazê-la comer um pouco mais. As personagens, ali no pratinho, envolviam OLHINHOS DE GATO, levando-a a uma atmosfera mágica. Mais do que um simples prato, era um gatilho para despertar a imaginação dela:

Foi por aqueles dias que apareceu a tia Totinha. Foi dessa vez que lhe levou um *pratinho* novo para o mingau: pratinho amarelo, com um príncipe de casaca roxa e uma princesa de vestido decotado (p. 53, grifos nossos).

Além do copo, do talher e do cadeirão, OLHINHOS DE GATO, assim como as demais meninas, tinha bonecas. Com recorrência na narrativa, as bonecas ocupam espaço na infância da menina. Tão observados pela garotinha, esses objetos⁷¹ merecem análise.

⁷¹ Embora seja um brinquedo, na narrativa, a menina não brinca com as bonecas, tão somente as examina.

As representações sociais⁷² são marcadas, em cada cultura, por meio de práticas culturais. Na cultura ocidental, as bonecas, de forma geral, são vistas como brinquedos comuns às meninas, que, se espelhando na mãe ou em qualquer outra figura feminina do seio familiar, projetam, ao brincar com elas, as experiências pelas quais passam durante a infância, ou seja, trata-se de uma representação que ‘copia’, ou ao menos se aproxima, da relação mãe-filha. Além de projeção, as brincadeiras com as bonecas podem ser interpretadas, muitas vezes, como as ‘vontades’ (anseios) das meninas. Em *Olhinhos de Gato* essa realidade é diferente.

OLHINHOS DE GATO se mostra diferente da maioria das crianças da sua idade. Vimos, por exemplo, que ela tem um comportamento excêntrico ao divagar, com frequência, sobre a existência humana, ao entregar-se à natureza, que, para ela, seria uma extensão de sua verdadeira vontade (libertar-se da solidão e contemplar a vida que pulsa na natureza) e ao conversar com alguns objetos.

Embora as bonecas estejam presentes em alguns trechos da narrativa, parece-nos que elas são colocadas não como uma brincadeira ou forma de entreter a menina, mas como constatação para reforçar a maturidade da garota. OLHINHOS DE GATO, observadora e introspectiva, prefere desmontar as bonecas⁷³ para examinar-lhes as estruturas. Para ela, não havia muita magia nas bonecas. Aliás, a narradora pontua, claramente, que a menina não gostava muito de bonecas: *Mas as bonecas não lhe interessam extremamente*⁷⁴. Essa postura, sem hesitação, revela o quão madura ela é, preferindo se ocupar com outros passatempos, como ouvir histórias de folclore e as conversas dos adultos.

Inicialmente, as bonecas aparecem nos sonhos de OLHINHOS DE GATO:

⁷² A ideia de representação social em Magnani (1986) reside nas relações sociais existentes entre os indivíduos dentro de uma dada sociedade, com costumes e tradições. Essas relações envolvem os mais variados tipos de ambientes, como a escola, a família, a vizinhança, o bairro, classe social entre muitos outros. Além disso, são transformadas de forma constante, conforme essa sociedade evolui.

⁷³ Por entre essas músicas e cantigas, passam os gatos, os pintos, as galinhas, as *bonecas quebradas*, os tamancos, os pianos mudos, e a cara admirada de OLHINHOS DE GATO, mastigando um resto de pão (p. 37, grifos nossos). No trecho, a boneca aparece desmontada, resultado do comportamento excêntrico e da curiosidade de OLHINHOS DE GATO.

⁷⁴ MEIRELES, 2015, p. 108.

(...) De noite, misteriosamente, aparecem em nossos braços *bonecas imensas*, que falam e movem os olhos... quando se vai prender cada coisa, tudo se converte em névoa⁷⁵, muda de forma, some-se (...) (p. 20, grifos nossos).

Essas bonecas seriam tão somente a imaginação da menina, ao observar a avó dormindo? Poderia estar sonhando também? Seria uma tentativa de se aproximar da mãe?

Posteriormente, há a menção aos tipos de bonecas, cujas características físicas são marcadas por meio de locuções adjetivas: *de celuloide*⁷⁶, *de massa* e *de pano* que permitem ao leitor resgatar uma dada época na qual esses materiais e tecidos, simples e comuns, eram usados na confecção das bonecas. Ao olharmos para os tecidos empregados nas bonecas, sentimos o passado *tocar* o presente:

Há o licoreiro azul, da boneca; há o pianinho de dez teclas; há muitas *bonecas de celuloide, de massa, de pano* (p. 61, grifos nossos).

Se antes a menina imagina as bonecas, agora, OLHINHOS DE GATO tem, então, contato físico com o brinquedo:

E vestiu-se a *grande boneca*. E andava-se com ela, e dizia-se: "Mas é tal qual uma criança. Abre e fecha os olhos, fala — só lhe falta andar" (p. 108, grifos nossos).

Além da boneca que estava na casa da menina, outra é descrita. Dessa vez, a boneca está na casa de *Orelhinha Peluda*.

A boneca que aparece na casa do padrinho tem traços físicos semelhantes àqueles vistos na menina⁷⁷. Além da cor do cabelo, *dourados*, o formato, *cachos*, também é idêntico. O brinquedo aparece vestido: *rendas engomadas*, como os vestidos que OLHINHOS DE GATO usava. Não era apenas a menina que usava os vestidinhos bordados por *Boquinha de Doce*:

De um chapéu de plumas cor-de-rosa, saía-lhe o cabelo em *cachos dourados*, e pousava nas *rendas engomadas* do vestido, salpicado de seda. Tinha as unhas

⁷⁵ Metáfora precisa para evidenciar que OLHINHOS DE GATO parece estar confusa, angustiada. A névoa, como a fumaça, além de envolver as pessoas e os objetos, dificulta a clareza da visão, das ideias e, ainda, dos sentimentos.

⁷⁶ Um dos primeiros materiais usados para a fabricação em escala de bonecas.

⁷⁷ Diferentemente das outras bonecas de OLHINHOS DE GATO, aquela dada pelo padrinho à menina é *de louça*. A locução adjetiva mostra, além do material, gracioso e delicado, a condição social de *Orelhinha Peluda*.

desenhadas por um traço vermelho, e em cada dedo uma covinha. Os pés estavam em sapatinhos de cetim bicudo, que seria bom que também se vendessem para as meninas (p. 107, grifos nossos).

Por fim, as bonecas são vistas de forma metafórica. Quando Cecília Meireles dá às bonecas características humanas, como a tristeza, ela envolve o leitor no pensamento reflexivo que sonda OLHINHOS DE GATO. Ao atribuir o sentimento (tristeza) ao brinquedo, a poeta parece evidenciar a inquietude da menina:

Qual é a diferença que há entre as *bonecas* tão perfeitas e as *crianças*? Andou alguns dias assim, procurando o sentido da diferença. O sentido devia estar por dentro, no mundo invisível. O sentido devia andar por detrás, naquele outro lado das coisas que é também o outro lado das pessoas — o lado de que se fica triste, sem que os outros vejam, e onde se pensam coisas que os outros não sabem (p. 108, grifos nossos).

A poeta elucida a grande diferença entre as bonecas e as pessoas⁷⁸. As duas são iguais quando demonstram apenas sua aparência exterior, ocultando, portanto, o que existe por dentro, um lado que ninguém enxerga, ou, talvez, que não se queira enxergar, para que não sejam mostrados lados amargos, tristes e nostálgicos. O ser humano *se esconde* de si mesmo frequentemente.

As bonecas, sem dúvida, são objetos importantes na narrativa, pois cumprem função no resgate das memórias de dor e sofrimento que OLHINHOS DE GATO tem quando pensa na efemeridade e brevidade da vida (as ‘bonecas’, *que falam e movem os olhos*, podem partir enquanto dormem) e, essencialmente, quando mostram que a menina tinha um comportamento diferente. OLHINHOS DE GATO, embora excêntrica, era mais madura que as demais meninas. Não era como as outras crianças, que brincavam de forma despreocupada. A menina sempre observava tudo e todos. As bonecas são, para ela, uma fonte para reflexão sobre as relações humanas. Isso fica claro quando ela desmonta as bonecas, tira-lhes as peças, examina-as com precisão.

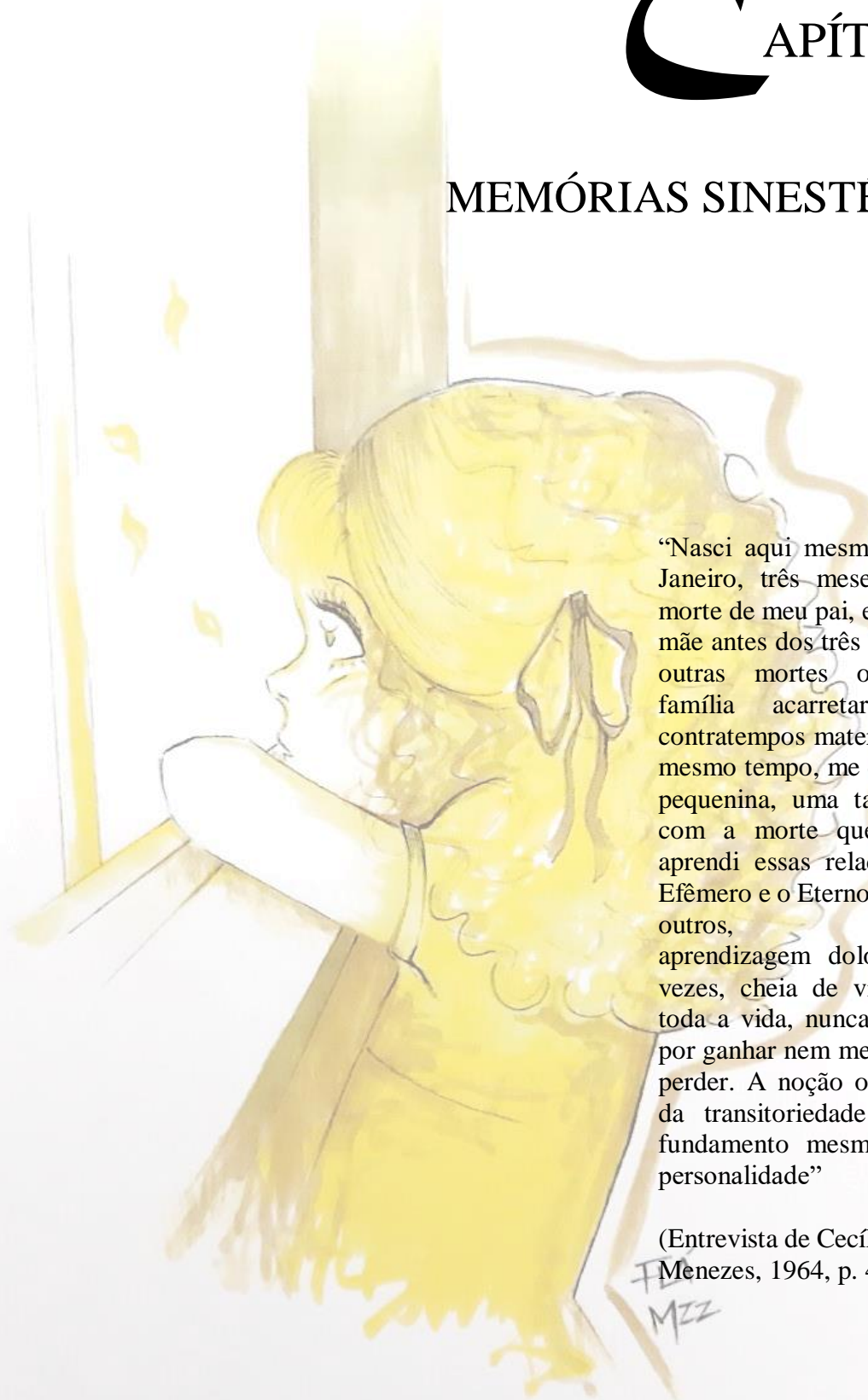
Os objetos (acessórios, roupas, utensílios, brinquedos, etc.) são fundamentais para que as memórias sejam suscitadas. Sem que sejam descritas e detalhadas, o leitor não pode ver e perceber as sensações vividas por OLHINHOS DE GATO naqueles anos de luto e de dor.

⁷⁸ “Os indivíduos *mascam-se* para serem vistos e desta forma exercem uma representação simulada do igualitário, da mesmidade, sendo sempre os mesmos, apenas parecendo diferentes, agindo dos mesmos modos, continuando sempre os mesmos e vendo o outro de igual forma” (BARRETO, 2006, p. 22, grifos nossos).

Como vimos, a narradora dá ênfase, essencialmente, aos objetos usados pela menina para se alimentar e às bonecas, que não eram apenas brinquedos para OLHINHOS DE GATO, mas objetos para refletir sobre a existência humana, os valores da vida e as relações entre as pessoas. OLHINHOS DE GATO contempla a beleza e os contornos quase perfeitos daqueles brinquedos e como elas (as bonecas) eram apenas a tentativa de projeção de traços físicos que se podem ver nas pessoas, que, em geral, são tão mais tristes, imperfeitas e misteriosas.

CAPÍTULO 4

MEMÓRIAS SINESTÉSICAS



“Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. 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 os 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”

(Entrevista de Cecília Meireles a Menezes, 1964, p. 49).

FM
MZZ

4.1 EM BUSCA DE MEMÓRIAS POR MEIO DAS SENSações

Geralmente, as pessoas guardam mais facilmente eventos que foram, de alguma forma, impactantes, podendo essas situações serem positivas ou negativas. Para o leitor, algumas memórias trazidas pela narradora podem ser nebulosas, pois *Olhinhos de Gato* é uma narrativa em que a linha tênue existente entre o mundo real e a ficção oscila.

A tentativa de recordar o que já passou se dá, essencialmente, por meio das sensações, pois o homem percebe o mundo (acontecimentos, coisas e pessoas) por meio delas (as sensações). Cecília Meireles se socorre das sensações para descrever momentos e extravasar emoções.

Em *Olhinhos de Gato*, quando Cecília Meireles explora os cinco sentidos ou, muitas vezes, as combinações sinestésicas, ela dá permissão para o leitor deixar o plano gráfico das palavras e mergulhar numa atmosfera quase real, com perfumes, sabores, cores, percepções táteis.

Mattos e Sayeg-Siqueira reforçam a importância da sinestesia em textos cujo objetivo seja resgatar memórias:

A sinestesia sempre foi fonte de inspiração para diversos escritores, principalmente para os poetas que se debruçam de maneira mais aguçada a *desvendar o mundo* e a *representá-lo pelas intensidades dos sentidos* que podem resgatar reminiscências de momentos da vida e reescrevê-la em lapsos de memória (MATTOS; SAYEG-SIQUEIRA, 2018, p. 126, grifos nossos).

Gomes fala que as sinestésias cumprem importante papel, uma vez que poetas fazem uso desse recurso para mover o leitor tão somente a sentir as sensações, e não a enxergá-las como recursos:

Trabalhando com imagens sinestésicas, o poeta deseja representar o instante da percepção de um objeto, de um movimento, sem a incômoda intervenção da inteligência, que tende a separar as sensações em blocos distintos (GOMES, 1994, p. 18).

Lendo os autores, concluímos que um dos efeitos provocados por meio dos sentidos é tornar o texto, por meio da linguagem, mais próximo da percepção humana, envolvendo o leitor, fazendo-o navegar pela imaginação.

Percebemos, com clareza, que ao recontar parte de sua infância, Cecília Meireles valoriza os cinco sentidos humanos, isolada ou conjuntamente, como estratégia para (a)

despertar no leitor diferentes sensações (b) dar à narrativa certa ‘dinamismo’, uma vez que, ao usar recorrentemente os sentidos, o leitor pode se sentir mais conectado com o que é relatado/descrito, chegando, por vezes, a sentir o perfume da *maçã* e *malva*, a ouvir o barulho dos *fechos*, a ver o colorido dos *confetes*, etc.

Mattos e Sayeg-Siqueira destacam um ponto crucial para que sejam recordadas memórias nas autobiografias⁷⁹: a maior autonomia de que usufrui o autor para resgatar os eventos que lhe ocorreram:

Na autobiografia, diferente da biografia, o *autor ganha maior autonomia*, pois não está resgatando a vida de outrem, mas debruçando-se sobre suas próprias reminiscências, portanto, o posicionamento enunciativo-discursivo do autor é o mesmo da personagem principal da narrativa. A situação do autor autobiográfico abrange duas circunstâncias, a da realidade e a da ficção. Na da realidade, há uma identidade entre autor e personagem principal, o posicionamento locucional é o mesmo, pois são os mesmos sujeitos, o que faz com que o nome do autor designe uma pessoa real (MATTOS; SAYEG-SIQUEIRA, 2018, p. 121).

Entendemos, portanto, que as memórias descritas em uma autobiografia sejam resultantes de fatos muito provavelmente ocorridos.

Grande parte das memórias descritas por OLHINHOS DE GATO são oriundas dos momentos em que viveu dentro da casa.

Bosi diz que a casa materna é o local que ficará registrado com mais evidência nas memórias e isso se deve ao fato de que pensamos no mundo a partir dos laços que são construídos em casa, então, ela (a casa) passa a ser o centro, a referência:

A casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança? (BOSI, p. 435, 2016, grifos nossos).

No entanto, é preciso dizer que outras memórias surgem fora da casa, quando, por exemplo, a menina se aventura com a ama (*Dentinho de Arroz*) em passeios diversos: as visitas à casa do padrinho (*Orelhinha Peluda*), as subidas aos *morrinhos verdes*, e, até

⁷⁹ O tema principal da autobiografia são as experiências concretas e o registro da realidade pessoal. Não podemos deixar de mencionar que a escrita do eu está associada ao contexto histórico-social em que foi produzida, sendo capaz de trazer muitas vezes, informações preciosas sobre o período do qual foi fruto, e assim, contribuir para mudanças políticas e sociais (SANTOS, 2010, p. 12).

mesmo, as idas ao centro da cidade e a exposições. Fato é que muitas recordações são trazidas à tona, sempre por meio da exímia observação que faz a narradora de tudo e de todos à sua volta.

Quando OLHINHOS DE GATO vai visitar *Orelhinha Peluda*, no Largo dos Leões⁸⁰, ela fica encantada com o tamanho do jardim, com os objetos da casa e com a imponente entrada da mansão. A narradora consegue projetar o olhar da criança que, inevitavelmente, compara a simplicidade de sua casa com a do padrinho:

Extensões imensas abrem-se na imaginação da menina. *Um terreiro maior que o de D. Erotides. Oh! muito maior.* E os leões em volta, sentados rugindo. Naturalmente, aqueles leões enormes que Dentinho de Arroz lhe mostra no alto dos portões (p. 81, grifos nossos).

É normal que as crianças projetem, de forma grandiosa, certos ambientes, que, muitas vezes, são comuns aos olhos adultos. Essa projeção grandiosa, de uma casa um pouco mais adornada, demonstra como era fértil a imaginação de OLHINHOS DE GATO.

A autora consegue, por meio dessas impressões, envolver o leitor nas aventuras de OLHINHOS DE GATO. Às vezes, há recordações saudosas, mas há também aquelas amargas. São eventos impactantes na memória latejante de OLHINHOS DE GATO.

⁸⁰ Região situada no bairro do Humaitá, zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

4.2 MEMÓRIAS VISUAIS: AS CORES

Dos cinco sentidos trabalhados com esmero por Cecília Meireles, as sensações visuais parecem-nos ser as mais exploradas por ela.

Quando descrevemos algo ou alguém, é comum que façamos o uso de adjetivos, pois é por meio deles que conseguimos caracterizar e dar aos objetos e aos indivíduos determinados traços e atributos.

Geralmente, as cores são utilizadas como adjetivos, cuja função gramatical é a de qualificar nomes, dando-lhes determinadas características. Na obra, contudo, elas são empregadas como recurso para, além de qualificar e descrever, *individualizar* certas descrições, imprimindo, muitas vezes, uma *carga afetiva* ao que é descrito.

Sabendo que o mundo é constituído por um verdadeiro espectro de cores e apoiado em Zavaglia (2006), podemos dizer que a percepção sobre as cores, e suas nuances, guarda relação direta com a prática cultural de cada sociedade, isto é, com as necessidades práticas que surgem:

Partindo-se da premissa de que cada língua tem uma maneira própria de compreender e divisar o mundo, *o universo das cores é representado de acordo com as particularidades de cada cultura, ou seja, conotativamente e subjetivamente*. Por conseguinte, a percepção das cores será representada linguisticamente de forma diferenciada de uma cultura para outra (ZAVAGLIA, 2006, p. 26-27, grifos nossos).

Em *Olhinhos de Gato*, as cores cumprem, também, papel na percepção de valores culturais e de resgate a memórias.

As cores usadas pela poeta denunciam muito mais que características. Estão estritamente ligadas com a alternância entre sentimentos como o alegrar-se e o entristecer-se, o ganhar e o perder, o sorrir e o chorar, o eterno e o efêmero etc.

Para Farina *et al*:

As cores influenciam o ser humano, e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 2).

Gomes *apud* Cirlot fala da organização das cores em dois grupos essenciais:

Quanto às cores, de acordo com uma convenção referida no *Dictionary of Symbols*, de J. E. Cirlot, podem ser organizadas em dois grupos, considerando-se o caráter quente e progressivo (vermelho, laranja, amarelo e branco) e o caráter frio e regressivo (azul, índigo, violeta e negro) delas (GOMES *apud* CIRLOT, 1962, p. 52).

Para Gomes, é possível, ainda, pensar no valor específico de cada cor:

VERMELHO: sangue pulsante, fogo: emoções fortes;
 VERDE: vegetação, ligação com a terra e com que se desenvolve: sensações;
 AZUL: atmosfera rarefeita, céu: pensamento (GOMES, 2015, p. 358).

Enquanto Cirlot (1962) classifica as cores de acordo com o caráter quente e progressivo, Gomes nos oferece uma importante contribuição, na qual se pode associar a tonalidade da cor aos sentimentos e sensações que elas provocam, ou, ao menos, induzem o leitor.

Passemos a analisar como algumas cores surgem na narrativa e quais são as conotações que carregam.

O vermelho é para Lenneberg⁸¹ (1975, p. 392) *a cor física do sangue*, que pode ser sinônimo de vida, mas da morte também: vermelho é o sangue que *corre* nas veias e o que *escorre* quando a morte chega. A escolha da palavra *vermelho* associa-se à expressão da dor e do sofrimento na descrição dos olhos tristes:

(...) uma impressão, também, de olhos *vermelhos*, de lenços torcidos, de cabelos desmanchados (p. 83, grifos nossos).

Não é somente com essa conotação, porém que a cor aparece.

A tonalidade viva sugere a imponência do galo, o esplendor da flor, a cor da pele: tanto pés, quanto nariz são caracterizados com essa cor, que revela a interação de OLHINHOS DE GATO com o chão, o trabalho árduo do jardineiro, e o queimado de sol da pele de Maria Maruca:

Depois, ele abanava a cabeça, agitando as barbas e os brincos, moles e *vermelhos*, e punha-se a cacarejar cá para baixo (...) (p. 9, grifos nossos);

(...) e gerânio que magoam a vista, de tão *vermelhos*, e uma porção de cravinas, (...) (p. 28, grifos nossos);

⁸¹ Lenneberg traz o conceito de **codificabilidade**, que pode ser visto como uma medida de concordância entre as pessoas em dar o mesmo nome a um estímulo (LENNEBERG, 1975, p. 392).

E em sinal de contentamento, bailava descalça, com os pés *vermelhos* no cimento molhado (...) (p. 37, grifos nossos);

Maria Maruca ajuntava: “Ai quem me dera também uma trança bem comprida.” E repetia com o nariz *vermelho* empinado para o céu (...) (p. 55, grifos nossos);

Chegava o verdureiro, cheirando a plantas e a terra, com as mãos e os pés grossos e *vermelhos*, da mesma dura substância das cenouras e beterrabas (p. 63, grifos nossos);

(...) Maria Maruca ria-se a valer. Seu nariz ficava extremamente *vermelho* (p. 98, grifos nossos).

A cor traz delicadeza aos objetos, que adornam os pescoços das negrinhas e de OLHINHOS DE GATO. O vermelho está vinculado ao amuleto. Cor e objeto estão unidos para proteger as meninas contra agouros:

Têm cabelo de carrapicho, brinquinhos de ouro, colarzinho de coral muito *vermelho*, no pescoço preto (p. 23, grifos nossos);

Por isso tudo é que se traz ao pescoço, além do *colarzinho vermelho*, um fio de linha (...) (p. 24, grifos nossos).

A cor aparece nos colares e também nos vestidos das negrinhas. Parece que só elas podiam se vestir com essa cor:

E o vestido verde da moça mostrava bem (...) Também há o *vermelho*: mas é só das negrinhas. “Só das negrinhas” (p. 100, grifos nossos).

Os objetos vermelhos parecem chamar a atenção, sejam balões, moringas ou regadores.

Pela fértil imaginação de OLHINHOS DE GATO, o leitor visualiza enormes balões vermelhos, associados a algo não muito agradável:

Mas contou que a noite inteira levava vendo coisas pelas paredes: uns balões *vermelhos* que inchavam, inchavam, saíam uns de dentro dos outros (...) (p. 10);

(...), insistiam em flutuar aqueles imensos balões *vermelhos* que mudavam de forma, (...) (p. 87, grifos nossos).

Outros objetos de época também são lembrados:

(...) moringuinhas de *barro vermelho* (p. 59-60, grifos nossos);

As moças endireitam as travessas nos cabelos. E os regadores *vermelhos* circulam pelos jardins, derramando chuveiros de cristal (p. 143, grifos nossos).

O vermelho, cor vibrante, associa-se também à alegria dos bailes de carnaval:

As meninas debruçavam-se para fora das janelas, e balançavam na rua sacos de talagarça⁸², com confete *vermelho* ou verde (p. 125, grifos nossos);

Rodavam flores, de ouro *vermelho*, de ouro azul, de ouro amarelo: ora de costas, ora de frente, moças nuas, cobertas de lantejoulas (...) (p. 131, grifos nossos);

Quando a pequena sacudi a mão dela, OLHINHOS DE GATO estava vendo abrir-se a mala velha, cravejada de pregos dourados, e os dominós⁸³ *vermelhos* e azuis, cheirando a mofo, (...) (p. 133, grifos nossos).

Enquanto o vermelho carrega essas conotações, o verde, por outro lado, marca, sem hesitação, a presença da natureza e das formas com vida: plantas, insetos e frutos. Aliás, o contato com a natureza era uma das formas preferidas de OLHINHOS DE GATO para se refugiar e esquecer da solidão.

Em quatro ocorrências, é utilizado o adjetivo *esverdeado*, remetendo o leitor tanto a impressões boas quanto ruins. Em três desses trechos, esse tom cambiante sugere sensação de frescor e de beleza das águas e dos troncos, contemplados pela menina:

Há jardins com grutas onde uma água *esverdeada* esfria, silenciosa, sob estalactites de cimento... (p. 92, grifos nossos);

Agarra-se ao tronco *esverdeado* e rugoso que seus braços não abarcam (p. 161, grifos nossos).

Contudo, há também sensação de tristeza, quando um personagem de roupa surrada é descrito:

Só às vezes seu Frederico descia pelo lado de cá (...) E a menina via passar, (...) que passava com uma roupa *esverdeada*, gasta nos punhos e na gola (...) (p. 97, grifos nossos).

⁸² Tecido de fios espaçados, usado como base para tecer bordados (Aulete Digital).

⁸³ Fantasia usada no carnaval ou em bailes de máscara, que consiste em uma túnica longa, de mangas largas e capuz, geralmente de cor negra (Aulete Digital).

Cecília Meireles parece usar a cor verde para permitir que o leitor sinta com intensidade a natureza e suas formas.

Para descrever a vegetação, a cor leva o leitor às cenas de ambientes úmidos, com água abundante, em que a vida parece crescer. Exploram-se sensações de liberdade, vitalidade e esperança:

(...), perto do tanque *verde* onde as libélulas beijam os *musgos* (...) (p. 45, grifos nossos);

Devia ser bom ser plantada naquela terra morna e cheirosa, e ir crescendo, toda *verde*... cheia de flores (p. 47, grifos nossos);

E ela acreditou no mistério da terra (...), o corpo sinuoso das plantas, *verde* e limpo, saído do barro (...) (p. 48, grifos nossos);

Pois até a parreira, com suas hastes ressequidas e suas preguiçosas folhas, desenrolou pâmpanos *verdes* e (...) um frágil desenho de pérolas *verdes* por cima da *sebe*⁸⁴ (p. 49, grifos nossos);

(...) e as montanhas: primeiro, *verdes*, depois rosas, por fim, azuis ... (p. 54, grifos nossos);

Alastrava-se o *verde* pelo barro acima (p. 63, grifos nossos);

Ela ergueu o guardanapo, sorriu também, depois, levantou os olhos dos grandes frutos, *verdes* e lustrosos (referindo-se à bandeja, cheia de *abacates*) (p. 71, grifos nossos);

“Ó minha caninha *verde*, anda à roda do vapor, ainda está nascer quem há de ser o meu amor!” (p. 116, grifos nossos);

E os *grilos* revestiam o chão (...), de folhas *verdes* e de flores (p. 123, grifos nossos);

(...) viam-se os bicos dos sapatos na terra clara; percebiam-se o desenho *verde* das plantas rasteiras (p. 151, grifos nossos);

Dentinho de Arroz está olhando, olhando. “Você está vendo os morrinhos *verdes*...? o riacho...? (p. 161, grifos nossos);

As folhas ovais do cajueiro superpunham-se como pequenas ventarolas douradas, rubras, castanhas, *verdes* ... (p. 162, grifos nossos).

O azul, por outro lado, envolve o leitor e o leva a um ambiente tranquilo. É usado para descrever as cores das porcelanas, dos tecidos e do céu (há, com a cor, o resgate aos pensamentos e das divagações da menina):

Santo Antônio, bordado a veludo sobre um suave cetim *azul*, sorria (...) (p. 22, grifos nossos);

⁸⁴ Cerca feita de plantas, arbustos etc., para separar e vedar terrenos (Aulete Digital).

Desaparecia no céu *azul* (p. 64, grifos nossos);

E, envolvendo tudo, o céu claro, de um *azul* meigo, quase branco (p. 71, grifos nossos);

Nossa Senhora da Conceição, pintada de *azul* (p. 80, grifos nossos);

Sobre o cetim *azul*, o rosto moreno do santo sorri, sem sofrimento (p. 96, grifos nossos);

Dias depois, mandaram-lhe numa caixinha, sobre um tapetinho de algodão *azul*, um anelzinho de ouro (...) (p. 106, grifos nossos);

O aveludado *azul*, o lustroso verde, os amarelos, os roxos, os vermelhos acabaram-se, naquela secreta noite. “TUDO MORRE” (p. 139, grifos nossos).

Ao descrever uma colcha, Cecília Meireles usa o azul e seus diferentes tons, sugerindo calma e uma atmosfera de limpeza:

A colcha da Índia, com suas copiosas primaveras, jaz na cadeira de pés arqueados, na imensa cadeira onde umas três ou quatro crianças poderiam brincar ao mesmo tempo: *azul do céu, azul de anil, azul de louças guardadas, de esmaltes de santos, de vidros achados entre as pedras* (p. 100, grifos nossos).

Percebe-se uma gradação decrescente, que se inicia com o azul celeste, passa pelo azul com nuance anil⁸⁵, vai para o azul das louças (desgastadas pelo tempo), alcança o azul desbotado dos santinhos e, finalmente, chega ao azul dos vidros lascados e opacos entre as pedras.

Percebemos afeto (acolhimento) com a cor. Tia Tota, carinhosa, também parecia dar uma ajuda para que OLHINHOS DE GATO se recuperasse rapidamente:

Tia Tota preferia um remédio de frasquinho *azul* (...) (p. 111, grifos nossos).

Para ela, não bastaria qualquer remédio, mas um de frasquinho *azul*. A cor nos remete à ternura da personagem ao cuidar de OLHINHOS DE GATO.

Outra cor recorrente é o amarelo. O amarelo mostra a cor de quem, desnutrido, parece não ter uma boa coloração. OLHINHOS DE GATO está constantemente abatida. Convém notar que o adjetivo aparece no diminutivo, com o objetivo de dar à cor uma nuance mais pálida e não tão vibrante. As personagens próximas à menina a veem assim e as outras mais distantes também:

⁸⁵ Acredita-se, de há muito, que o anil seja bom para banhos de limpeza espiritual.

- Acho-a tão *amarelinha!* – as mãos da tia Chica andavam entre os craveiros. “Estará suada?” – Isso para mim, são *bichas*. Mas não seja alguma fraqueza... Vestiram-lhe camisetas de lã: não se fosse resfriar. Maria Maruca puxava-lhe as mangas desabridamente, e esfregava-lhe as costas até ficarem vermelhas: “Cautela e caldo de galinha não fazem mal a ninguém”. – Eu começava a dar-lhe *óleo de fígado de bacalhau*. Aquilo toma-se tão bem! (...) (p. 109, grifos nossos);

“Já sabe...já sabe o A e o B. Já sabe o W e o pissilone...” “É ... mas tão *amarelinha...*” (p. 115, grifos nossos).

O amarelo também é responsável por caracterizar o antigo: o vestígio do tempo surge com o amarelar-se dos papéis:

As cartas de alfinete deixavam desdobra-se lentamente o seu longo papel *amarelo...* (p. 65, grifos nossos).

Os rostos das pessoas têm contornos poucos definidos, com a pouca claridade, esmaecida:

E os lampiões batiam em cheio no rosto do velhos, à janela. E tudo ficava *amarelo ...* (p. 123, grifos nossos).

O desbotar-se do chinelo de *Dentinho de Arroz*, que nos direciona ao estado surrado do objeto:

E ela via os pés de Dentinho de Arroz: o bico triangular, o bico de verniz dos chinelos de pelo branco e preto... Via o contorno *amarelo* da sola (p. 134, grifos nossos).

O preto, ausência de luz, é expressivo na narrativa, pois simboliza o grande luto vivido pela menina. Embora não tenha alta recorrência, é, mesmo assim, latente. No texto, encontram-se tanto o adjetivo *preto*, quanto o adjetivo *negro*:

OLHINHOS DE GATO mergulha as mãos nos crepes franzidos, para tocar os vidrilhos sobre o cetim e a gaze. Crepes *pretos*, vidrilhos *pretos*, cetim *preto*, gaze *preta...* *Negro, negro, negro, negro...* levanta os olhos, ao retirar os bordados de palhetas e miçangas, que mal cintilam naquela treva. E o olhar que se encontra com o seu está dizendo lá longe, onde o olhar é ainda pensamento: “Luto, luto, luto, luto...” (p. 12, grifos nossos).

A memória de dor, metaforizada pela palavra *negro*, cuja repetição tem forte efeito estilístico, marca o sofrimento vivido por OLHINHOS DE GATO durante quase toda a

narrativa, excetuando-se alguns momentos de alegria - quando ela acha um cachorrinho perdido e o leva para casa⁸⁶ e quando visita *Orelhinha Peluda*.

Observamos que a combinação da cor *preto* mais o adjetivo *negro* desempenha forte expressividade lexical, sugerindo ausência de vida. Para a protagonista, são memórias ruins, amargas e melancólicas. Há um *luto* para cada *negro*, ou, ainda, um *negro* para cada *luto*. As duas leituras são possíveis. OLHINHOS DE GATO está diante de um acontecimento irreversível.

O cinza traduz, pontualmente, uma sensação sombria.

Ao descrever as nuvens, carregadas de água, Cecília Meireles usa o adjetivo *cinzento* para dar à cena um tom nebuloso e sombrio, como costumavam ser os pensamentos da menina:

Grandes nuvens grossas subiam, subiam, em torno do mundo, e iam fechando-o. As nuvens bebem água no mar – explicava Maria Maruca. Depois, vêm regar a terra. E a menina olhava aqueles estranhos animais *cinzentos*⁸⁷, imensos, enchendo, enchendo seus ventres de numerosas curvas num mar que as casas não deixavam ver (p. 55, grifos nossos).

Por fim, destaca-se a importante descrição da cor indefinida dos olhos de OLHINHOS DE GATO: *azuis-verdes-cinzentos*:

Só os olhos *azuis-verdes-cinzentos* começavam a viajar (...) (p. 10, grifos nossos).

O adjetivo composto *azuis-verdes-cinzentos* caracteriza precisamente a transformação física⁸⁸ pela qual a menina passa. Fusão curiosa que sugere a alternância que vai da alegria à tristeza. Ao sair do azul e chegar ao cinza, ela nos remete, de certa

⁸⁶ Jasmim é o cachorro encontrado pela menina, no meio da mata, perdido e acuado, predicativos que se aplicam à menina também. OLHINHOS DE GATO estava brincando com ele, mas estava também escutando. E Boquinha de Doce perguntou-lhe: "Como é que se vai chamar?" Discutiu-se o nome. A criança queria que fosse "Jasmim". "Ai, um jasmim preto! — ria Maria Maruca — nunca na minha vida vi!" E troçando chamava-o: "Jasmim, Jasminzinho, anda cá, meu cheiroso Jasmim! ..." (p. 90).

⁸⁷ Observa-se a personificação construída pela poeta que dá às nuvens características humanas e, mais, aquelas presentes em muitos pensamentos de OLHINHOS DE GATO, cuja mente está em constante turbilhão.

⁸⁸ Não deixa de ser uma forma para evidenciar o amadurecimento do comportamento de OLHINHOS DE GATO também.

forma, a olhos multifacetados, capazes de observar com precisão o mundo que a cerca. *Cinzentos* aponta certa tristeza, melancolia.

4.3 MEMÓRIAS OLFATIVAS: OS PERFUMES E OS CHEIROS

Além de explorar as cores como recurso para inserir o leitor em diferentes atmosferas, a autora aguça a imaginação do público por meio de memórias olfativas. Cecília Meireles traz perfumes que transmitem sensações agradáveis, bem como cheiros que nos remetem a lembranças nem sempre desejadas.

Antigamente, usavam-se, nas gavetas dentro dos armários, sachês com folhas de maçã e de malva para deixar as roupas perfumadas. Assim, sempre que se abriam as gavetas, um frescor delicado surgia. OLHINHOS DE GATO parece não se esquecer do delicado perfume e da sensação agradável:

(...) os lençóis e as fronhas *cheirando a maçã e a malva* (...) (p. 11, grifos nossos).

A roupas de OLHINHOS DE GATO são descritas de forma a despertar sensação sinestésica pontual, em que olfato e tato são misturados:

Dos sapatos brancos vinha um cheiro peculiar, um *cheiro felpudo, veludoso e suave*. A menina, em calcinhas, estava sentada em cima da mesa, e alisava as meias com as mãos (p. 79, grifos nossos).

Há uma mistura entre o *cheiro felpudo*, exalado pelo tipo de tecido e as sensações táteis: *veludoso e suave*. Trata-se de tecido muito característico quanto ao cheiro e ao toque.

Em relação às comidas, chama-nos a atenção ao aroma exalado pelos temperos que, ao serem fritos, exalavam um perfume inigualável. São tão característicos, que a poeta os personifica (*gritam*):

Gritam *cheiros de alho e cebola* (p. 40, grifos nossos).

A limpeza e a sensação de bem-estar sentidas por OLHINHOS DE GATO na casa de *Orelhinha Peluda* são descritos com o adjetivo *cheirosa*:

E era tão bom deixar que as mãos fossem lavadas nessa água tão fresca, com tanta *espuma cheirosa*, e enxugadas numa toalha tão macia... (p. 105, grifos nossos).

A água era *fresca* e juntamente com a espuma, *cheirosa*, tem-se a nítida certeza de que as impurezas das mãos da pequena iriam ralo a baixo, ficando apenas o perfume agradável nas mãos.

Depois de ter as mãos lavadas, é hora de perfumar o corpo. O perfume é *imenso*:

Passaram-lhe um vidrinho frio pelo pescoço. E um *imenso perfume* encheu o quarto, saiu pela varanda, pairou pela rua, partiu para o mundo (p. 105-106, grifos nossos).

Embora armazenado em pequeno frasco, a fragrância alastra-se imensamente (*imenso*), saindo do ambiente fechado, passando pela varanda e ganhando a rua.

Como recompensa pelo bom comportamento, uma das filhas de *Orelhinha Peluda* dá à pequena perfumes únicos:

A moça dava-lhe frascos pequeninos cheios desses *perfumes inacreditáveis* (p. 106, grifos nossos).

O uso do adjetivo *inacreditáveis* nos remete à sensação de que eram maravilhosos, inigualáveis.

Em contato com a natureza, os perfumes da terra parecem envolver OLHINHOS DE GATO:

O chão florido tinha um *perfume delicioso*. Todo o seu corpo parecia absorvê-lo pela pele, entranhá-lo profundamente em si. Não era apenas o *cheiro habitual da terra, confuso, áspero, interminável*. Nem o *cheiro das horas de rega dos dias de chuva, ardente e exacerbado*. Era tudo isso, mas ao longe, mas debaixo de uma alegria, de uma frescura, de um modo flutuante e envolvente, como a atmosfera dos sonhos (p. 112, grifos nossos).

Há adjetivos que traduzem a forte relação que a pequena tinha com a natureza. Uma sinestesia para descrever o *perfume delicioso*, em que olfato e paladar se fundem. Em seguida, o cheiro deixa o traço comum, *habitual*, para ser *confuso, áspero e interminável*. O cheiro ainda ganha duas fortes qualidades: *ardente e exacerbado*, movendo o leitor a senti-lo duplamente pela ardência e pela essência. Os adjetivos *confuso* e *interminável* dialogam com os sentimentos vividos por OLHINHOS DE GATO, quanto à morte da mãe e à dificuldade para aceitar a perda irreparável.

O cheiro do piano está na memória de OLHINHOS DE GATO. O olfato se

sobressai à audição, o que chama a atenção do leitor. O piano tem cheiro de madeira, verniz, metal e música:

Um piano que tenha aquele misterioso *cheiro de madeira, verniz, metal e música*. Um piano vibrante, desses que têm vida humana por dentro, que respiram, falam, cantam, choram, quando se calca uma simples tecla... E que depois conservam ainda uma espécie de suspiro esparso, uma espécie de arquejo de alegria ou de mágoa, que paira em ondas pela sala toda (p. 163, grifos nossos).

A narradora consegue resgatar intensamente as memórias afetivas que tem do piano. As sensações olfativas, *cheiro da madeira* e do *verniz*, muito peculiares, fazem a menina rememorar momentos e dão ao leitor a chance de sentir o eflúvio dos materiais que compunham o objeto.

Não apenas memórias boas surgem por meio do olfato. Algumas cenas são marcadas pelos cheiros que apontam para momentos de tristeza e melancolia.

Sentimos o odor das rosas, já murchas, misturadas às roupas da mãe, remexidas por OLHINHOS DE GATO. Um perfume desagradável é exalado pelas roupas fechadas, mofadas, sem uso:

Quem pudesse ficar entre aqueles vestidos de seda que ninguém veste, remexer naquelas caixas misteriosas, onde há plumas tão mansas: um sopro, nada mais que um sopro – e aquele *cheiro antigo* de *rosa seca* e de *cinza* (p. 21, grifos nossos).

As rosas do velório da mãe têm um cheiro que não se pode esquecer tão facilmente:

Ficou-lhe aquela impressão de um *cheiro de fogo* e de *rosas moles*. Um impressão, também, de olhos vermelhos, de lenços torcidos, de cabelos desmanchados (p. 83, grifos nossos).

As rosas moles nos fazem sentir o cheiro exalado pelas pétalas após ficarem expostas. A quantidade de pessoas era grande e o ar parecia, depois que se tinha dispersado, ainda quente e triste:

E o *cheiro morno* do ar perdendo-se. Por fim, parece que escureceu. As últimas figuras partiam (p. 83, grifos nossos).

Fechando as memórias melancólicas, OLHINHOS DE GATO resgata, com precisão, o cheiro acre das flores e do odor da respiração e transpiração das pessoas que habitavam as casas:

Respirava-se com surpresa o ar estranho dos jardins vizinhos. De cada um, vinha não apenas os *cheiros das flores*, mas *todos os cheiros que compunham a estrutura da casa e a sua respiração humana* (p. 149-150, grifos nossos).

Destacam-se os cheiros das flores, associados aos cheiros da casa e das pessoas que nela habitavam.

4.4 MEMÓRIAS GUSTATIVAS: AS COMIDAS

Já vimos como as sensações visuais e as olfativas resgatam as memórias da menina e invadem a percepção do leitor. As comidas também ganham espaço na narrativa. É por meio delas que Cecília Meireles pode mostrar ao leitor parte da rotina de OLHINHOS DE GATO e de outras personagens próximas a ela.

Para as negrinhas, que têm toda uma forma excêntrica de brincar e conhecer a natureza, é possível ver que suas comidas não são iguais às aquelas do cardápio de OLHINHOS DE GATO:

(...) negrinhas que sentam com tamanha graça nos velhos bancos de pés em W, para comerem com a mão *carne-seca* assada na brasa e *pirão de mandioca* (...) gostam de *melado com farinha*, de *pamonha* e de *caldo de cana* (p. 23, grifos nossos).

Pratos tipicamente oriundos da cultura afro e adotados pelo paladar brasileiro são apresentados: *carne-seca*, *pirão de mandioca*, *melado com farinha*, *pamonha*, *caldo de cana*. Cecília Meireles teve o cuidado pontual para mostrar alguns pratos das negrinhas como forma de valorizar a culinária bem assim fazer um contraste com a comida oferecida a OLHINHOS DE GATO. Quando Cecília Meireles descreve as comidas de OLHINHOS DE GATO, percebe-se que são alimentos que compõem o cardápio do brasileiro: o *pão*, o *queijo*, a *banana*:

— Minha rica brasileira, tu andas muito amarela. Queres *pão com queijo*? Queres *pão com banana*? Queres *mingau de fosfatina*? Precisas comer, se não bates a bota, como os outros! (p. 36, grifos nossos).

Em seguida, na descrição em que a avó prepara uma deliciosa sopinha de pão, o leitor consegue recompor a imagem dos pedacinhos de *pão* sendo cobertos pelo *açúcar* e inundados pelo *leite*, todos tão branquinhos:

Vou fazer-te *sopinhas de pão*! É tão bom, tão bom! Tão branquinho! Vem ver! Cortava o *pão*, espalhava o *açúcar*, derramava o *leite* Tão difícil que era comer aquilo, meu Deus! (p. 36, grifos nossos).

Na casa em que OLHINHOS DE GATO vive, há comidas saborosas:

Mais tarde, estende-se a toalha, (...) sobre a mesa e pousa-se a travessa dos *pastéis*, a da *carne assada*, a do *arroz-doce*. “Ainda temos *doce de goiaba*?” A compeiteira chega, com uma formiguinha no pé (p. 93, grifos nossos).

Os sabores únicos das comidas que são servidas à menina quando ela visita alguns vizinhos aparecem no fragmento abaixo:

Maria Maruca olhava o número, e dizia: “É aqui”. Batia-se diretamente na porta sobre a rua. Abriam um postigo⁸⁹, olhavam: “Oh!” E quando a porta se abria, abriam-se também os braços: Mas cadê ela? E como vem bonita! Cheia de babados!” Levaram-na por um corredor, e numa pobre mesa estendiam uma toalha dobrada, alteavam-lhe a cadeira com travesseiros, e serviam-lhe, num pires com florezinhas, *doce de coco*, ou *arroz de leite*, ou *canjica*, ou *manjar* (p. 153, grifos nossos).

Os donos da casa eram pessoas simples. Embora fossem humildes, eram acolhedores. As comidas fazem a menina rememorar uma série de doces caseiros gostosos regados a leite, que apetezem as crianças, em geral. Conseguimos recompor, por meio desse campo lexical, a imagem de uma mesa farta, com comidas apetitosas.

Uma memória gustativa surge, de fato, com a pontualidade descrita no melado presente na *cocada*:

As crianças paravam de *comer a cocada*, com os *dedos todos lambuzados* e a boca aberta (p. 131, grifos nossos).

As crianças, se deliciando com o açúcarado da cocada, parecem saborear intensamente o gostinho melado do doce. Até os dedos, *todos lambuzados*, guardam vestígios dessa alegria.

⁸⁹ Pequena porta secundária.

4.5 MEMÓRIAS ACÚSTICAS: AS ONOMATOPEIAS E OUTROS RECURSOS SONOROS

Analisando alguns trechos da obra, notamos como Cecília Meireles explorou, com pontualidade, recursos sonoros diversos: aliterações, assonâncias, recursos fonético-fonológicos, harmonias imitativas e algumas descrições de objetos que, acompanhados de verbos, permitem ao leitor ‘ouvir’ determinados ruídos.

A onomatopeia é a tentativa de reprodução de sons ou de ruídos pelo emprego de determinados sons da linguagem. Para Cardoso (2018, p. 175), “a onomatopeia, ou tentativa de reprodução de um som ou ruído, é a transposição para a língua articulada de sons inarticulados”.

Cardoso aponta, ainda, duas considerações pertinentes acerca da onomatopeia: para que ela seja expressiva deve haver uma relação harmoniosa entre o som e o sentido e também uma relação com o contexto de uso:

Além de obrigatoriamente existir uma harmonia entre o som e o sentido, a onomatopeia só pode ser considerada expressiva dependendo do contexto e da situação de uso (...) Em estado de dicionário, sem o favorecimento da enunciação, a onomatopeia tem significado; no entanto, apenas quando enunciada sua *qualidade expressiva* pode ser percebida (CARDOSO, 2018, p. 178, grifos nossos).

Como é de conhecimento exposto, as onomatopeias são recursos importantes nas comunidades linguísticas, afinal, são elementos que caracterizam o ruído de um certo grupo cultural.

Carvalho (1973) lembra que o valor das onomatopeias reside na possibilidade de configurar, ou seja, delinear com clareza o que cada som caracteriza dentro de uma comunidade:

A onomatopeia, no sentido restrito e mais exato do termo, é um objeto sonoro de configuração bem definida e valor significativo constante, embora impreciso, dentro de uma determinada comunidade linguística (CARVALHO, 1973, p. 187).

Alves parece ampliar a definição trazida por Carvalho, dizendo que a relação signo-significante não pode, no caso das onomatopeias, ser completamente aleatório. Isso porque a palavra criada para reproduzir o som ou o ruído deve guardar uma relação adjacente com o significante:

A criação onomatopaica está calçada em significantes inéditos. Entretanto, sabemos que a formação de palavras onomatopaicas não é totalmente arbitrária, já que ela se baseia numa relação, ainda que imprecisa, entre a unidade léxica criada e certos ruídos ou gritos. A onomatopeia procura reproduzir um som, o que impossibilita que seu significante seja imotivado. Trata-se de um processo bastante produtivo em certas linguagens, como nas histórias em quadrinhos (ALVES, 1990, p. 12).

Cressot (1947, p. 52) diz que as onomatopeias são *signos motivados* e Câmara Jr. (2004, p. 41) lembra que as onomatopeias são *os meios mais simples* com os quais o falante conta para se expressar.

Ainda sobre as onomatopeias, interessante distinguirmos as onomatopeias lexicalizadas e as não lexicalizadas.

Para Martins (2012, p. 72-73), a diferença reside na possibilidade de o *significante desempenhar um papel sintático na frase*. Caso desempenhe, será, então, lexicalizada.

As onomatopeias lexicalizadas são aquelas que podem ser enquadradas em uma classe gramatical. Em contrapartida, as não lexicalizadas, ou onomatopeias puras, são aquelas que se estabelecem em uma comunidade linguística com valor significativo constante, por meio de combinações de sons já integrados ao sistema.

Grande parte das onomatopeias que estão em *Olhinhos de Gato* são puras e denotativas. Para Barbosa (1981), onomatopeia denotativa representa “o som produzido pelo referente”, “de maneira mais fielmente possível”.

O uso recorrente de sons onomatopaicos sugere a percepção sensível de uma protagonista com pouca idade que parece se atentar aos diferentes ruídos que marcam a sua infância. Além disso, trata-se, secundariamente, de recurso para resgatar certo traço de musicalidade, o que é esperado nas obras de Cecília Meireles. Mais do que simplesmente reproduzir os sons, os ruídos trazidos pela poeta resgatam hábitos, brincadeiras, festividades.

A poeta inicia a narrativa com uma descrição bastante detalhada e rica⁹⁰, do ponto de vista fonológico, do local em que OLHINHOS DE GATO, fertilmente, imagina antes

⁹⁰ Em entrevista, a poeta relembra saudosamente: “Recordo-me de céus estrelados, tempestades, chuva nas flores, frutas maduras, casas fechadas, estátuas, negros, aleijados, bichos, suínos, realejos, cores de tapete, bacia de anil, nervuras de tábuas, vidros de remédio, o limo dos tanques, a noite em cima das árvores, o mundo visto através de um prisma de lustre, o encontro com o eco, essa música matinal dos sabiás, lagartixas pelos muros, enterros, borboletas, o carnaval, retratos de álbum, o uivo dos cães, o cheiro do doce de goiaba, todos os tipos populares, a pajem que me contava com a maior convicção histórias do Saci e da Mula sem cabeça (que ela conhecia pessoalmente); a avó que me cantava rimances e me ensinava parlendas (...)” (MENEZES, 1964, p. 49).

de voltar à realidade. Nessa descrição, podemos ouvir, além do cantar harmonioso do bem-te-vi⁹¹ e do piar do sabiá, o barulho do vento, por meio da sensação que se alcança com a reiteração do /s/: *suspirar, teias, estendendo, moscas*, em que se pode sentir a corrente de vento varrendo as muitas folhas.

Podemos, ainda, resgatar a imagem pontual das abelhas ‘namorando’ as flores e o barulhinho que elas faziam antes de pousar na superfície das plantas, por meio da consoante vibrante /r/: *rodando, rósea*. O agitar-se das asas das libélulas e das moscas, por meio da consoante /v/: *vestidas de vidro* e da consoante /z/: *zumbindo*, ambas sonoras, também é notado:

O *suspirar* do vento matinal por aquela alta folhagem... (...) *teias* de aranha *estendendo* redes de prata pela laranjeira... *moscas verdes zumbindo*... duros besouros roliços... libélulas *vestidas de vidro*... formigas deslizando num interminável cortejo pela goiabeira abaixo... *abelhas rodando em volta da rósea flor toda aberta*... lagartixas correndo pelos tijolos do muro... falas de bem-te-vi... pios de sabiá... pingos da torneira do tanque abrindo n’água trêmulos círculos sucessivos (...) (p. 9, grifos nossos).

Os animais fazem barulhinhos característicos que remetem OLHINHOS DE GATO a uma infância sempre cercada pela natureza.

Na narrativa, aparecem duas aves: o papagaio na casa de OLHINHOS DE GATO e o periquito do realejo, que tira a sorte das pessoas.

O papagaio, cuidado por *Boquinha de Doce*, se mostra sempre agitado e falante. Ele é uma distração à menina. O espernear da ave é sentido por meio da vibrante dupla /R/ e do eco aberto por meio da vogal /a/, que sugere amplidão e sonoridade no falar dele. Martins (2012, p. 49) diz que “sendo o fonema mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico, o [a] traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha”:

De repente, deve sentir-se aborrecido: grita para longe: *Rrrrrrrr.....á!*
Rrrrrrrr.....á! (p. 33-34, grifos nossos);

“*Currapaco-papaco*” – o louro saboreava o açúcar da rabanada (p. 116, grifos nossos).

⁹¹ Em *Estudos sobre as Onomatopeias*, Rodrigo Sá Nogueira chama algumas onomatopeias de fonético-ideológicas, pois elas são criadas a partir de frases e não apenas por sílabas ou palavras isoladas.

Ao descrever os burrinhos, animais que na época puxavam carroças, Cecília Meireles mostra que a disciplina dos passos dos animais era conquistada por meio das estaladas dadas nos lombos. Duas escolhas lexicais são precisas e muito sugestivas: *chicote*, em que o chiado é sentido pelo /ch/, fricativa palatal, e o estampido pelo /t/, oclusiva surda, e *estala*, em que o /s/, lembra o movimento circular da corda pelo ar, o /t/ traduz o estampido no lombo dos pobres animais, em seguida, a dor se alastrando dolorosamente, por meio da abertura da vogal /a/, duplicada:

(...) patas dos animais batem nas pedras – tão direitinhas! – *plec, plec, plec...*
Mas de vez em quando o *chicote* dá uma volta pelo ar, e *estala* em cima deles.
Que dor! (p. 81, grifos nossos).

Martins (2012, p. 51) “o [é] tem também um excelente efeito na indicação da estridência”. Os burrinhos seguem de forma disciplinada:

(...) burrinhos apressam o passo: *plec, plec, plec, plec* (p. 82, grifos nossos);

Ouvia-se o *plec, plec, plec...* Deve ser o tílburí do conselheiro (p. 122, grifos nossos).

Os burrinhos puxavam disciplinadamente as carroças, o que pode ser sentido pela fluidez do balançar das campainhas em seus pescoços:

(...) campainhas do pescoço. A viagem é toda por dentro dessa música... – *ligue-lique, ligue-lique, ligue-lique...* (p. 81, grifos nossos).

Além dos burrinhos, outro animal é descrito na narrativa, o passarinho que parece estar inquieto e aflito nos dois trechos em que aparece. A pobre avezinha, trêmula: *tremendo, tremia*, em que os encontros consonantais *tr* e *pr* traduzem fortemente esse tremor:

E o pintinho *tremendo pri-pri-pri-pri-pri ...* e esquivando-se todo diante de uma pobre minhoca... (p. 9, grifos nossos);

(...) ele *tremia – pri, pri, pri, pri, pri...* – e fechava os olhos pretos (p. 106, grifos nossos).

Não eram só os animaizinhos que chamavam a atenção da menina.

Os objetos usados por *Boquinha de Doce* são descritos por meio de onomatopeias.

A agulha, presente sempre nas mãos de *Boquinha de Doce*, que passava muito

tempo cosendo, desferia golpes no dedal. Martins (2012, p. 51) pontua: “as vogais da série anterior são próprias para exprimir sons agudos e estridentes”:

A agulha entra e sai do pano, e faz um *tlic, tlic* no dedal (p. 38, grifos nossos).

Por sua vez, a bobina da linha, por meio da consoante /f/, sugere vento/brisa da bobina soltando a linha. E, em seguida, quando já toda preenchida, a estridência do metal /z/. Martins (2012, p. 55) “as labiodentais [f] e [v] imitam sopros (...)”:

(...) Roda a máquina de costura. A coisa mais linda do mundo é ver encher a bobina de linha: *ffffff...* – vai-se enrolando o fio no longo carretel, docemente, docemente. De súbito, os metais resvalam, ouve-se um fino silvo: *zzz...* – está pronto (p. 40, grifos nossos).

Agulha e bobina retomam a cena comum da avó cosendo as roupinhas para a neta e aquelas que serviriam como paninhos para cobrir as bonecas de OLHINHOS DE GATO.

Além dos objetos dentro da casa, alguns outros são lembrados por resgatarem na menina memórias afetivas positivas: a máquina de retratos e a tesoura, cujo som se alterna entre *tchics* e *plics*:

(...) a máquina dos retratos com o pano preto: “*Plic*⁹²! (p. 121, grifos nossos);

(...) a tesoura fazia: *tchic, tchic, tchic...* (p. 170, grifos nossos);

(...) tesoura começou a cortar, num tom saltitante: *plic, plic*. A tesoura recomeçava: *plic, plic...* e sacudia no ar as aparas miúdas: *tchic, tchic, tchic* (p. 171, grifos nossos);

(...) passou o pente, passou a escova, pousou a mão – e a tesoura deslizava: *plic, plic, plic...* (p. 171, grifos nossos).

Por fim, o *andar* dos ponteiros do relógio, em que a alternância das vogais /i/ e /a/ dão ideia do mover-se dos ponteiros. Cardoso (2018, p. 177), lembra que essa onomatopeia pode ser considerada um exemplo de *onomatopeia secundária*, pois não há preocupação em descrever o som. O objetivo é enfatizar o movimentar-se dos ponteiros do relógio:

⁹² Machado de Assis, em *Um Apólogo*, usa a onomatopeia *plic* para se referir ao barulhinho da agulha contra o pano.

(...) o *tic-tac* do relógio (p. 88, grifos nossos);

(...) adormece-se com o seu *tic-tac* (p. 108, grifos nossos).

Além do movimento dos ponteiros, a corda que faz o relógio funcionar é enrolada: som e ritmo são sentidos, pela união da consoante surda /t/, exprimindo a dificuldade para girar o dispositivo que dava corda, e da vogal /a/, que amplia e propaga o barulho:

(...) a corda vai sendo enrolada lentamente. Depois, rodam-se os ponteiros, move-se... “*Tá-tá-tá-tá ... “tá-tá-tá-tá ... “tá-tá-tá-tá, trrrr”* (p. 109, grifos nossos).

Algumas comidas são lembradas por meio de onomatopeias. Dentre as comidas, parece-nos que, em especial, aquelas que estavam no fogão da casa em que morava OLHINHOS DE GATO. Como toda avó que zela pelo bem-estar dos netos, *Boquinha de Doce* prepara sopas maravilhosas, encorpadas para deixar a neta mais forte:

(...) Ouve-se o *glu-glu* da sopa, que ferve, pesada de legumes (p. 40, grifos nossos).

Os ovos eram batidos para que a menina não percebesse o sabor desagradável das gemas:

(...) vindo um *tlec-tlec* de ovos batidos (p. 70, grifos nossos).

Depois de saborear a deliciosa canja da avó, era hora de, mesmo que por pouco tempo, ir à rua. OLHINHOS DE GATO parece se divertir com brinquedos e brincadeiras comuns naquela época.

Por meio do encontro consonantal *fr* a pipa subia e cortava o vento:

(...) o *frufru*⁹³ do papel de seda do papagaio lá no céu (p. 89, grifos nossos).

Da guitarra, ouviam-se as cordas, já frouxas pelo tempo de uso:

(...) – as cordas da guitarra: *dlen, dlon, fll...* (p. 164, grifos nossos).

⁹³ A forma é um empréstimo de *froufrou*, francês.

Quando os meninos malhavam o boneco⁹⁴, novamente temos um registro peculiar do barulho dos golpes contra o pano, por meio da oclusiva /p/ e abertura sentida pela vogal /a/:

Os paus batem num boneco de estopa: *pan, pan, pan ...* (p. 145, grifos nossos).

Na rua, OLHINHOS DE GATO observa o movimento dos vendedores e do artista Zé-Pereira. As escolhas lexicais são pontuais: o verbo *repercutir*, o substantivo *caixa* e a onomatopeia *pum, pum pum*, enfatizam a propagação do som, que ecoa pelas ruas, alcançando as casas. Trata-se de uma onomatopeia pura, em que o som duro ecoa:

“Já vem o Z é - P e r e i r a! diziam os garotos. Já vem o Zé-Pereira!” gritavam as mocinhas. As velhas repercutiam com quem fala dentro de uma caixa: “Já vem o Zé-Pereira!” (...) E o zabumba aparecia: “Zé-Pereira! *Pum, pum, pum!*” (...) (p. 130, grifos nossos).

Não era só a zabumba que ficara registrada nas memórias da menina. O movimento dos vendedores por entre as ruas é observado pela menina também. As varinhas fininhas nas mãos do vendedor de doces que caminhava por entre o bairro é sentida pela reiteração da vogal /i/:

(...) duas varinhas de baú do doce: *tirique-tique, tique-tique, tique, tique* (p. 66, grifos nossos).

Em seguida, Cecília Meireles registra o agitar-se de OLHINHOS DE GATO, também por meio de sons duros.

Martins (2012, p. 54) diz que “as consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados (...)”.

O ruído dos pés de OLHINHOS DE GATO, que pisa com firmeza no chão, são representados pela onomatopeia *pum pum*, que também representa o som do coração. O bater acelerado do coração, por meio da oclusiva /p/, dando ideia de explosão, seguida do som fechado do /u/, que também nos remete à ideia de batida constante:

⁹⁴ Malhação do boneco de Judas.

(...) O calcanhar batia na esteira: *pum, pum...* (p. 43, grifos nossos);

(...) coraçãozinho dele batia: *pum, pum, pum* (p. 106, grifos nossos).

Além do bater dos pés e do coração, Cecília Meireles rememora o bater na porta:

(...) bateu levemente na porta: “*pan, pan, pan...*” (p. 156, grifos nossos).

Cecília Meireles, por meio de uma onomatopeia conotativa, descreve, de forma subjetiva, o som peculiar feito pelo padrinho, *Orelhinda Peluda*. Temos a nítida imagem de um senhor caricaturado. A oclusiva /g/, a vibrante /r/ e a abertura da vogal /a/, sonora, permitem ouvir o pigarro se desprendendo da garganta:

(...), ouvia-se o pigarro: *gqran, gqran ...* (p. 103, grifos nossos);

(...) com o seu pigarro “*gqra...*” (p. 105, grifos nossos).

Quando a menina recebia visitas em casa, era comum que lhe pegassem no rosto para fazer *biro-biro*. O movimento de vai-e-vem dos lábios é resgatado pontualmente pela oclusiva bilabial /b/, sugerindo o bater dos lábios ao se fecharem (pequena explosão quando o lábio superior encontra o inferior):

(...) – e batiam-lhe no lábio, fazendo *biro-biro-biro...* (p. 83, grifos nossos).

Ainda como recurso sonoro, Cecília Meireles traz para o texto a harmonia imitativa, que, como o nome sugere, é a tentativa de imitação de um som por meio da combinação de elementos diversos.

Martins pontua:

Em se tratando de estilística, não se pode deixar de referir um sentido mais amplo atribuído ao termo onomatopeia: é o de harmonia imitativa, que se estende ao longo de um enunciado, de um fragmento de prosa, de um poema, e que resulta dum aglomerado de recursos expressivos: peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase (MARTINS, 2012, p. 73).

No lugar do ruído puro, a poeta cria toda uma estrutura sintática com repetições de palavras e sintagmas para exprimir o movimentar-se da locomotiva que, comum na época, cortava a cidade ao longe, levando pessoas, sentimentos e sonhos.

O trenzinho que vai passando ao longe, por exemplo, ela o acompanha com uma voz baixinha: “*Tira terra, bota terra, tira terra, bota terra...*” (É isso que o trem vai falando...) Quer ver como ele agora vai apitar? Ó: - pium!” - E apitava mesmo. Sem estar vendo o trem, ela sabe por onde ela passa: “*Agora chegou a São Francisco Xavier...*” “*Agora, parou...*” “*Agora, tornou a andar...*” “*Agora a moça chegou à janela...*” “*A moça disse adeus...*” “*A moça gosta do foguista.*” “*Tira terra, bota terra... - lá vai ele...*” “Quer ver como vai apitar de novo?” - E apitava mesmo, outra vez (p. 60, grifos nossos).

Interessante notarmos o movimento do trem pela repetição/alternância entre os verbos *tira* e *bota* e seus complementos *terra*. O trem vai passando, levantando a terra, e, assim que a locomotiva passa, a terra volta a forrar o chão novamente. Nota-se o ritmo binário, que copia o som emitido pela máquina. A poeta cria toda uma construção frasal, que envolve repetição de sons e de sintagmas, para descrever o deslocar-se da composição férrea. O movimento do trem que *chega, para e torna a andar* faz paradas marcadas pela repetição do advérbio *agora* e pela sequência das formas verbais: *chegou, parou, tornou a andar*. Não é só a composição férrea que se movimenta. O deslocar-se da moça dentro do trem: *chegou à janela, disse adeus, gosta do foguista*, tendo as três orações o sujeito *moça*, reforça o ritmo. O solavanco do trem pode ser sentido pelas orações truncadas, marcadas pelo uso do advérbio de tempo *agora*. Trata-se de uma descrição muito rica em que o leitor sente quase que na literalidade os movimentos e paradas do trem.

Aliteraões /b/ e /q/ e assonâncias /a/ e /e/ são colocadas para valorizar o ritual de batuque, por exemplo:

“Batuque na cozinha,
sinhá não qué,
por causa do batuque,
queimei meu pé” (p.99).

Por fim, Cecília Meireles emprega verbos onomatopaicos. São onomatopias lexicalizadas: *tilintavam* e *bimbalham*. São verbos que dão ao leitor nítida sensação dos ruídos que os objetos produzem: *guizos tilintavam, sinos bimbalham e chaminés apitam*.

É a forma encontrada pela poeta para descrever as alegorias de carnaval e os barulhinhos da cidade:

Tilintavam guizos. Por onde? Para lá das casas, dos telhados, das ruas, um bando de vozes cantava: “Ó abre alas, que eu...quero passar!” (p. 124, grifos nossos);

Os *sinos bimbalham* como gente rindo-se no alto das torres. E as *chaminés apitam*. E *apitam os trens*, e os navios, longe, muito longe... (p. 145, grifos nossos).

Vimos, neste último capítulo, de que forma as sensações são trabalhadas pela poeta com o objetivo de tornar as cenas mais dinâmicas e permitir que o leitor possa, diante de cada uma dessas descrições valiosas, resgatar os sentimentos vividos por OLHINHOS DE GATO. Por meio das análises, pudemos notar o quão expressivos podem ser os sentidos quando bem explorados pelo escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra analisada é fruto da escrita de uma poeta experiente na arte de trabalhar com as palavras, que, sem hesitação, são precisamente selecionadas para, além de resgatar a atmosfera de uma dada época, despertar no leitor diversas sensações, algumas boas outras nem tanto. *Olhinhos de Gato* é escrita em um momento em que Cecília Meireles estava diante de muitos acontecimentos trágicos em sua vida pessoal, logo, não se pode esperar que ela rememore os acontecimentos da primeira infância, que foram duros e penosos, sem imprimir neles certa angústia.

No capítulo 1, falamos acerca do estilo e de estilística para melhor compreender o estilo que se vê em *Olhinhos de Gato*. Vimos, brevemente, a visão de alguns teóricos sobre a definição de estilo e como ele está associado às intenções de quem escreve. Analisar algumas escolhas lexicais foi fundamental para esta dissertação, pois observamos, por meio delas, como Cecília Meireles consegue rememorar seus primeiros anos de infância. As cenas descritas pela narradora são aquelas que lhe ficaram mais latentes e, obviamente, o que é relatado não traduz integralmente o que ocorrera de fato, tarefa inalcançável. As escolhas lexicais são, em todo ato de produção, importantes ferramentas para que possamos delinear as intenções de quem escreve. *Olhinhos de Gato* é uma obra riquíssima para se estudar e verificar de que forma Cecília Meireles consegue imprimir seu estilo à prosa, usando para isso variados recursos de linguagem. A narradora é fundamental nesse processo de inserir o leitor de forma intensa na narrativa, pois é ela quem resgata boa parte das memórias descritas. Por meio de seu comportamento sempre atento e muito participativo (atuante), ela, onipresente e onisciente, faz o leitor adentrar na obra e sentir os momentos alegres, tristes e nostálgicos.

Como recurso de linguagem, vimos que o sufixo *-inho*, por exemplo, é usado reiteradamente pela poeta para expressar muito além de afetividade ou pequenez. Trata-se de um recurso morfológico-estilístico rico, cujas conotações são variadas. O leitor pode achar, em um primeiro momento, que se trata de uma estratégia pensada pela autora para dar à obra certo tom de afetividade, e, até mesmo, um ar infantil. Verificamos, contudo, que essa terminação sugere, em muitos trechos, outros sentidos, como ironia, aversão, distanciamento, portanto, imprimindo um estilo particular ao texto.

Já no capítulo 2, nossa atenção se voltou ao estudo das personagens. Embora apareçam muitas delas ao longo da narrativa, o que não deixa de ser um importante

recurso para dar dinamicidade ao enredo, três delas (OLHINHOS DE GATO, *Boquinha de Doce* e *Dentinho de Arroz*) sustentam a narrativa de forma permanente, com fala e ações (presente e passado).

No capítulo 3, analisamos como as escolhas lexicais são feitas para descrever os objetos deixados pela mãe, que além de permitir que o leitor componha a imagem de *Mãos de prata* marcam uma época e fazem com que o leitor possa imaginar como era a vida antigamente, entendendo alguns costumes e tradições. A prosa é tecida pelas descrições ricas e detalhadas de objetos pessoais e da casa. Essa parte da prosa recebe nossa atenção maior.

Além de descrever os objetos, muitos acontecimentos são relatados por ela: alguns sonhos, as histórias que ouve da avó e da ama, os passeios que faz com essas duas senhoras, e dessa forma, a prosa vai ganhando corpo e as memórias vão sendo reveladas ao leitor.

No capítulo 4, por meio das memórias sinestésicas, evidenciamos como as escolhas lexicais fazem o leitor perceber, por meio das sensações visuais, olfativas, gustativas e acústicas, os muitos momentos especiais nos primeiros anos de infância de OLHINHOS DE GATO. Neste capítulo, as análises são importantes para compreender a visão de mundo pela ótica sinestésica de OLHINHOS DE GATO.

Nessas descrições, podem, e esperado que ocorram, criações e omissões. Quando se fala de memórias, é esperado que seja levantada parte dos eventos, nunca sua totalidade. Não há como resgatar precisamente o que foi vivido, porque isso significaria vivê-lo mais uma vez, o que não é possível. Em sendo um conjunto de memórias, o que se tem são lembranças de momentos já ocorridos.

Foi-nos, pois, possível habitar parte da infância de Cecília Meireles por meio da análise de alguns trechos em que a poeta recorda, com saudosismo, momentos importantes de sua infância. Conhecemos um pouco das aventuras vividas pela menina, os medos e angústias que cercaram OLHINHOS DE GATO. O contato com a natureza, o olhar mágico que a menina tinha diante dos objetos, que ganhavam vida. Resgatamos o movimentar-se da vizinhança, dos vendedores e de algumas maldades cometidas pelos meninos. Verificamos o impacto que a cultura portuguesa teve na infância de Cecília Meireles, que registra, por meio da protagonista, palavras tipicamente usadas na cultura portuguesa. Revisitamos algumas figuras do folclore brasileiro. Cores, sabores e barulhinhos permitiram uma viagem ao tempo de infância de OLHINHOS DE GATO,

recordando um tempo ido. Os espelhos foram mostrados como elo fundamental para que se estabelecesse a conexão entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário ou, até mesmo, o imaginado.

Cecília Meireles consegue ser majestosa na arte de fazer prosa, abordando temáticas atemporais que convidam o público ao deleite das suaves e ritmadas ladainhas, da beleza das cores, da imaginação fértil de uma menina muito sensível ao mundo, às pessoas e às relações humanas.

Ainda há muito para ser estudado na obra analisada, no entanto, pretendemos ter atingido os propósitos a que nos propusemos: verificar que as escolhas não são aleatórias, pois o escritor, ao escolher uma palavra em detrimento de outra, motiva seu leitor.

É essencialmente por meio do léxico que podemos analisar a forma como a protagonista se recorda da infância. É nesse campo, sempre rico, que Cecília Meireles abre sua imaginação e capta a atenção do leitor.

O léxico é um sistema inesgotável, portanto, merece ser estudado e compreendido. Ele é resultado de uma dada comunidade linguística que o reformula constantemente, que interage e que, por meio dele, constrói novos repertórios linguísticos, alterando, absorvendo itens de outras culturas e se renovando frequentemente.

Biderman (1978, p. 139) lembra: “Qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades”. O léxico é a parte da língua mais expressiva para que o analista de língua possa compreender os caminhos pelos quais o escritor passou para produzir sua obra e com ela tocar seu leitor. É por meio das escolhas lexicais que Cecília Meireles permite ao leitor essa enxurrada de sentimentos que são recordados.

Quando a poeta escolheu seu repertório para compor *Olhinhos de Gato* não quis apenas descrever recordações, mas, escancarar e eternizar aqueles anos, marcados por muita dor, angústia e introspecção.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ieda Maria. **Neologismos: criação lexical**. São Paulo: Ática, 1990.
- ANTUNES, Irlandé. **Território das palavras: estudo do léxico em sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2014.
- ARAÚJO, Gabriel. **Truncamento e reduplicação no português brasileiro**, In: Ver. Est. Ling., Belo Horizonte, v.10, n. 1, p. 61-90, 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/2332/2281>. Acesso em: 20 mar de 2019.
- ASSIS, Machado. **Contos**. 18. Ed. São Paulo: Ática, 1994.
- AULETE, Caldas. **Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete**, vs online, acessado em 20 de julho de 2019.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, Produção e Criatividade: Processos de Neologismo**. São Paulo, Global, 1981.
- BARRETO, Laís Karla da Silva. **Cecília Meireles: mulher ao espelho, imaginário poético e metafísica do amor em Viagem e Mar Absoluto**. Dissertação de mestrado. Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.
- BASÍLIO, Margarida. **Teoria lexical**. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BECHARA, Evanildo (org.). **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. 3. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011. 1312 p.
- BENJAMIM, Walter. **Rua de mão única, obras escolhidas**, v.2, 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. Ed. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BLOCH, Pedro *“Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”*. In: **Manchete**. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1964.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à Estilística Portuguesa**. Rio de Janeiro. Ao Livro Técnico, 2004.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CARDOSO, Elis de Almeida. A poesia: escolha lexical e expressividade. In: GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil. (Orgs.). **Modelos de Análise Linguística**. São Paulo: Contexto, 2009, pp. 66-77.

CARDOSO, Elis de Almeida. As metáforas eróticas de Carlos Drummond de Andrade. In: **GEL ESTUDOS LINGUÍSTICOS**, São Paulo, 40 (1): pp. 241-250, jan-abr de 2011. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1392>. Acesso em: 02 nov. de 2019.

CARDOSO, Elis de Almeida. **Drummond: um criador de palavras**. Annablume, São Paulo, 2013.

CARDOSO, Elis de Almeida. Estilo e Discurso Literário. In: **Atas do V SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa, 1727-1738**, 2017. Disponível em: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17931/15282>. Acesso em: 02 nov. de 2019.

CARDOSO, Elis de Almeida. **O Léxico no Discurso Literário**. São Paulo: Edusp, 2018.

CARVALHO, José Herculano. **Teoria da Linguagem**. Coimbra: Atlântida, 1973.

CASTAGNINO, Raúl. **Análise Literária**. 2. Ed. São Paulo: Mestre Jou, 1971.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. Ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

COSTA, José Mario. **Cuidado com a Língua**. 2008. Disponível em: <http://ensina.rtp.pt/artigo/apresentamos-o-primeiro-doutor-da-mula-ruca/>. Acesso em: 23 out. 2019.

CRESSOT, Marcel. **O Estilo e suas Técnicas**. Tradução de Madalena Cruz Ferreira. Coleção Signos, 1947.

CUNHA, Maria Teresa Santos; BASTOS, Maria Helena Camara. Letras em Festa. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). **Cecília Meireles: A Poética da Educação**. São Paulo: Loyola, 2001, pp 201 -210.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. In: **Cadernos pagu** (27), pp. 333-371, jul-dez de 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32147.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2019.

DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: **MEIRELES, Cecília. Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, pp. 57-68.

DISCINI, Norma. **Corpo e Estilo**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

DOHMANN, Marcus. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro, Rio Books, 2013.

FARINA, Modesto, PEREZ, Clotilde, BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspects of the novel**. Edward Arnold, London, 1949, pp. 66-67.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer e BARBOSA, Rita de Cássia. **Literatura Comentada: Cecília Meireles**. Abril Educação, 1982.

GOLDSTEIN, Norma.Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura. In: GOUVÊA, Leila Carolina Vilas Boas (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Cecília MEIRELES, autora de livros voltados aos pequenos leitores. In: **Revista Linha D'Água, São Paulo: Universidade de São Paulo, FFLCH, n. 23**, p. 47-57, 2010. Edição Especial de 30 anos. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhaadagua/article/view/62339/65143>. Acesso em: 07 jun. 2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética simbolista**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Colorindo Vogais (Um olhar interdisciplinar sobre o diálogo entre sons e cores)**. Via Atlântica, São Paulo, n. 28, p. 347-361, Dez/2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/97646/107088>. Acesso em: 14 nov. de 2019.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 2. Ed. São Paulo. Editora Ática, 1985.

GOUVÊA, Leila Carolina Vilas Boas. **Cecília em Portugal**. Iluminuras. São Paulo, 2001.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad: Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

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

LAPA, Manoel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Academia, 1991.

LENNEBERG, Eric Heinz. **Fundamentos biológicos del lenguaje**. Madrid: Alianza Universidad, 1975.

LÔBO, Yolanda Lima. O Ofício de Ensinar. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). **Cecília Meireles: A Poética da Educação**. São Paulo: Loyola, 2001, pp. 63-80.

LOPES, Ana Cristina Macário & RIO-TORTO, Graça. **Semântica**. Lisboa, Caminho, 2007 (O Essencial sobre a Língua Portuguesa, 6).

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Projeto História nº 17: Trabalhos da memória**. São Paulo, PUC/São Paulo – Programa de Pós-Graduação em História, nov. 1998, p. 63- 201.

MAGNANI, J. G. C. (1986). Discurso e representação ou de como os baloma de Kiriwana podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: R. Cardoso (Org.). **A aventura antropológica: Teoria e Pesquisa** (pp. 127-140). Rio de Janeiro: Paz e Terra

MAINGUENEAU, Dominique. Análise do discurso e literatura: problemas epistemológicos e institucionais. In: **Linguasagem, edição 13**, 2010. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php. Acesso em: 02 nov de 2018.

MALMBERG, B. **A língua e o homem. Introdução aos problemas gerais da linguística**. Rio de Janeiro, Nórdica/São Paulo, Duas Cidades, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 4. Ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MATTOS, Tiago Ramos e; SAYEG-SIQUEIRA, João Hilton. Autobiografia Sinestésica. In: **Verbum, v.7, n.2, set. 2018**. Disponível em: [file:///C:/Users/WIN10/Downloads/37813-110217-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/WIN10/Downloads/37813-110217-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 03 jan. de 2020.

MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas**. Porto Alegre, Livraria do globo, 1945.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. São Paulo. Editora Moderna, 1982.

MEIRELES, Cecília. **Cecília Meireles: obra poética**. 3. Ed. Vol. Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MEIRELES, Cecília. **Antologia Poética**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001

MEIRELES, Cecília. **Janela Mágica**. São Paulo: Moderna: 2012.

MEIRELES, Cecília. **Coleção Melhores Crônicas**. Seleção e Prefácio: Leodegário A. de Azevedo Filho. 4. Ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de Gato**. 4. Ed. São Paulo: Global, 2015.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Construções do Imaginário na obra de Cecília Meireles. In: **Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)**. (Org.). Ana Maria Lisboa de Melo. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MENEZES, Fagundes de. **Silêncio e solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa**. Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1953.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. Ática, 1991.

MOUNIN, Georges. **Clefs pour la linguistique**. Ed. rev. e corrigida. Paris, Seghers, 1971 [Introdução à Linguística. Trad. de José Meireles. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1970].

MURRY, John Middleton. **O problema do estilo**. Rio de Janeiro. Liv. Acadêmica, 1949.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos (Memórias/1)**. 7. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

NERY, Olivia Silva et al. Caixas de memórias: a relação entre objetos, fotografias, memórias e identidade ilustradas em cenas de ficção. In: **Revista Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, 2015, p. 42-51. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2015.51.1.05/4598. Acesso em: 27 fev de 2020.

NERY, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. In: **Revista Memória em Rede**, Pelotas. v.10, n. 17, 2017, p. 144-161. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/11383/7210>. Acesso em: 27 fev de 2020.

NEVES, Margarida de Souza. Paisagens Secretas: Memórias da Infância. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). **Cecília Meireles: A Poética da Educação**. São Paulo: Loyola, 2001, pp. 23-39.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. **Literatura Infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 2003.

REZENDE, Jussara Neves. **A Simbolização nas Imagens Poéticas de Cecília Meireles e Sophia De Mello Breyner Andresen: Tempo e Espaço**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH (USP), 2006.

ROCHA LIMA, L. H. da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. 27. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 09-50.

SANDMANN, Antônio José. **A expressão da pejoratividade**. Letras. Curitiba, p. 74-75. 1989. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19181/12479>. Acesso em: 02 nov. de 2019.

SANTOS, Marcela Ernesto dos. **Autobiografia feminina: a identidade e o preconceito nas memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou**. Revista Iluminart do IFSP, v. 7, n. 4, p. 12-20, abr. 2010. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista_anteriores/volume1numero4/ARTIGOS/2.PDF>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SCHNEID; Frantieska Huszar; SILVERIA, Laina Pereira da. **Caixas de Memória: relatos sobre a construção de memórias afetivas através de objetos pessoais**. In: Expressão Extensão. v. 24, n. 1, p. 165-170, Jan/Abr, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/14259>. Acesso em: 15 fev de 2020.

SENA, Yara Máximo de. Uma viagem pelos mundos secretos da infância: morte e eternidade em Cecília Meireles. In: **Leitura. Teoria & Prática**, v.1, p. 41-49, 2009. Disponível em: file:///C:/Users/WIN10/Downloads/618-1428-1-SM.pdf. Acesso em: 22 fev. 2020.

SILVA, Maria Cristina Parreira da. **Estudo comparativo dos substantivos mais frequentes em dicionários bilíngües francês-português e português-francês**. 2002. 265f. Tese. (Doutorado em Línguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

SPENCER, John et alii. **Linguística e estilo**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ULLMANN, Stephen. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**: Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1964.

VIEIRA, Ana Paula Leite. **Cecília Meireles e a educação pelo folclore**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, UFF, 2013.

WELLEK, René; WARREN, Augustin. **Teoria da Literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

ZAVAGLIA, Cláudia. **Dicionário e Cores**. *Linguística Alfa*, São Paulo, 50 (2): 24-41, 2006.