

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: A POESIA NO BRASIL

VIVIAN CAROLINE FERNANDES LOPES

*Inventário de delicadezas:
desenho, poesia e memória em Cecília Meireles*

(versão corrigida)

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

SÃO PAULO
2019

VIVIAN CAROLINE FERNANDES LOPES

*Inventário de delicadezas:
desenho, poesia e memória em Cecília Meireles*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

SÃO PAULO
2019

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

L864i Lopes, Vivian Caroline Fernandes
 Inventário de delicadezas: desenho, poesia e
 memória em Cecília Meireles / Vivian Caroline
 Fernandes Lopes ; orientador Murilo Marcondes de
 Moura. - São Paulo, 2019.
 166 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Desenho. 2. Poesia. 3. Infância. 4. Palavra. 5.
Imagem. I. Moura, Murilo Marcondes de , orient. II.
Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): VIVIAN CAROLINE FERNANDES LOPES

Data da defesa: 31 / 10 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): MURILLO MARCONDES DE MOURA

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, 20 / 01 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

BANCA EXAMINADORA

*Para minha avó, Theresa Santana (in memoriam),
que me ensinou a bordar e a amar as flores.*

*Para meus pais, Maria Sandra e Luis Carlos,
que me ofereceram a infância mais amorosa do mundo.*

Agradecimentos

Aos meus irmãos, Vanessa e Luca, pelo carinhoso e interessado apoio, pela compreensão em todos os momentos ao longo deste processo e de todos os outros da minha vida;

Ao amigo-irmão-poeta, Weider Angelo, por estar ao meu lado, por me amar, por me mostrar coisas sobre mim que nem eu mesma sei;

Aos amigos artistas e educadores que me alimentam de amor diariamente Sandra Modesto, Gabriela Meirelles, Plínio Meirelles, Bia Molina, Thioni Di Siervi e Maria Angélica;

Ao meu par (ímpar), meu companheiro Paulo Vitor, por seu olhar dourado e sereno que ilumina a poesia da qual vivo, pelos girassóis que plantamos no caminho, por todos os amanheceres;

À amiga tão doce Mariana Maria, cuja alma se afina com tamanha sensibilidade às minhas paixões em Cecília Meireles;

À parceira de projetos e de vida Fabrícia Ricci, pelo olhar delicado e diálogo constante sobre arte, desenho e pintura.

Aos quatro olhinhos azuis de gatas que acompanharam atentas a escrita desta tese;

Ao querido Alexandre Yachimciuc pela ajuda na pesquisa do imaginário nórdico e pelo conhecimento que dividiu comigo das lendas e mitos tão presentes na infância de Cecília.

À parceira sempre tão transitória quanto permanente nas salas de aula da vida, Daniela Utescher, agradeço a troca, generosidade e carinho.

Aos meus alunos que movem em mim, dia após dia, a redescoberta do mundo;

Ao sempre caro Prof. Dr. Luiz Renato Martins, pelo auxílio e comentários em diversos momentos desta pesquisa;

À banca de qualificação composta por Betina Bischof e Augusto Massi pelo encorajamento e contribuições tão importantes em um momento decisivo;

Ao meu orientador Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, cuja sensibilidade, inteligência e afeto me inspiram como professora e como ser humano. Agradeço pela companhia neste longo e trabalhoso percurso e, não saberia nomear toda a transformação provocada pelo seu olhar.

Este projeto de Doutorado contou com uma bolsa de estudos concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante quatro anos, a qual também agradeço.

*Minha infância foi sobre um velho tapete oriental.
Nele aprendi a beleza das cores.
Nele sonhei com as raízes do azul e do encarnado.
E sempre me pareceu que o desenho era uma escrita:
que o tapete falava coisas,
- eu é que ainda o não podia entender.*

CECÍLIA MEIRELES

Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver.

PAUL VALÉRY

Resumo

A tese propõe uma diferente leitura da obra poética de Cecília Meireles, levando em consideração a maneira admirável como trabalha com a questão visual. Sua poesia suscita o campo sensorial, seja na musicalidade dos versos, na coloração que atribui a objetos ou paisagens, ou na evocação puramente visual de cenas representativas da vida humana, dotadas de comoventes detalhes. Através de um levantamento de imagens de sua infância em *Olhinhos de Gato*, *Giroflê*, *Giroflá*, *O que se diz e o que se entende*, *Criança, meu amor* entre outros textos consultados, realizamos um percurso que mergulha na correspondência de *procedimentos* para a construção da poesia e do desenho de Cecília Meireles. Aprofundamos o olhar para o modo como Cecília constrói suas imagens, estabelecendo relação com as técnicas de composição do desenho, de maneira tal que ultrapassa a questão léxica, isto é, a poeta chega a jogar com linhas, sombra, luminosidade e massas de volume, e, assim pensa a imagem, define contornos, analisando visualmente as ideias; da mesma forma, ressaltamos em seus desenhos, a observação dos tipos humanos com expressão própria, força narrativa, ultrapassando a ilustração como representação de uma forma exterior, isto é, os gestos, adereços e pormenores são desenhados de maneira sensível, realizando uma síntese poética.

Palavras-chave: Cecília Meireles, desenho, poesia, infância, palavra e imagem.

Abstract

This thesis proposes a different Cecília Meireles' poetic work reading, taking into consideration the admirable way in which she works with the visual question. Her poetry raises the sensory field, either in the musicality of the verses, in the coloring that she attributes to objects or landscapes, or in the purely visual evocation of representative scenes in the human life, which is gifted with touching details. Through a childhood images survey in *Olhinhos de Gato* (Little Cat Eyes), *Giroflê*, *Giroflá*, *O que se diz e o que se entende* (What is said and what is meant), *Criança, meu amor* (Child, my love), among other texts consulted, we make a journey that immerses into the correspondence of procedures for the construction of the poetry and drawing by Cecília Meireles. We look deeper into the way Cecília constructs her images, establishing a relationship with drawing composition techniques, in such a way that it goes beyond the lexical question, in other words, the poet comes to play with lines, shadow, luminosity and masses of volume, and so she thinks the image, defines contours, visually analyzing the ideas; in the same way, we emphasize in her drawings, the observation of human types with their own expression, narrative force, surpassing the illustration as representation of an external form, it means the gestures, props and deep details are sensitively drawn, achieving a poetic synthesis.

Keywords: Cecília Meireles, drawing, poetry, childhood, word and image.

Sumário

	página
<i>Esboço</i>	11
antologia e álbum	13
anotação prévia	15
<i>memória, imagem, palavra</i>	
estudo para <i>Composição n. 1</i>	16
i. da memória do desenho	16
ii. do desenho da memória	27
<i>Composição n. 1 [pesquisa de linhas]</i>	45
<i>infância, educação, folclore</i>	
estudo para <i>Composição n. 2</i>	64
i. a linha caligráfica e a síntese poética	64
ii. a instabilidade e o fragmento	81
<i>Composição n. 2 [pesquisa de gestos]</i>	90
<i>poesia, desenho, retrato</i>	
estudo para <i>Composição n. 3</i>	96
i. do espaço de construção	96
ii. da forma de representação	108
<i>Composição n. 3 [autorretrato]</i>	119
<i>Acabamento</i>	141
Bibliografia	144
Anexo I – Ilustrações de Correia Dias para <i>Baladas para El-Rei</i>	149
Anexo II – Demais ilustrações de Correia Dias	154
Anexo III – Retratos de Cecília Meireles por Correia Dias	158
Anexo IV – Outras imagens	163

Esboço

O método de pesquisa aqui empreendido é constituído de algumas etapas não necessariamente lineares ou sequenciais, mas sim complementares, as quais costuram uma compreensão do tema sem esquematizá-lo, uma vez que a matéria aqui suscitada não pode e nem deve ser classificada por categorias.

Após a leitura do vasto material poético, incluindo também as obras em prosa, identificamos a necessidade de investigar a construção de imagens na infância de Cecília Meireles. Tendo como base, principalmente, os relatos de memórias de *Olhinhos de Gato* e *Giroflê, Giroflá*, o caminho percorrido pelo trabalho traz passagens importantes da formação humana e sensível da poeta, sem perder de vista a complexa relação entre ficção e memória no âmbito destas narrativas.

Ainda com este mesmo intuito, obras como *Episódio Humano, O que se diz e o que se entende* e *Crônicas de Viagem (1, 2 e 3)* também colaboraram para formar este conjunto plástico e sensorial do eu-lírico da poeta, já que essas crônicas, vez ou outra, retomam situações e lembranças indissociáveis da infância de Cecília Meireles.

A partir deste ponto, estabelecemos uma relação primordial entre imagem e palavra em um texto introdutório que acreditamos ser central para a compreensão do trabalho aqui proposto. Este texto foi apresentado no momento da qualificação e abriu caminhos para uma divisão de *nichos de trabalho*.

A expectativa, de início, seria trabalhar com quatro *momentos*, a saber:

- i. memória e construção do imaginário fabular através da oralidade, jogos infantis, cantigas de roda, procedimentos do desenho envolvendo caligrafia, artes populares, bordado e padrão;
- ii. procedimento de construção de volume; utilização de luz e sombra, aspecto cromático, procedimento de pintura;
- iii. procedimento de construção de retratos, autorretratos e composições; utilização de proporção: relação parte e todo, projeto de imagem complexa; e,
- iv. desenho de Cecília Meireles, utilização de recursos poéticos para construção de tipos físicos.

Com esta divisão de núcleos em mente, a ideia seria criar um texto único que incorporasse os desenhos e poemas relacionados ao tema. Porém, perderíamos muito se não aprofundássemos em conceitos específicos, tanto do ponto de vista dos *motivos* quanto dos

procedimentos de ordem técnica. Demoramos a encontrar uma maneira de trabalhar e, portanto, já não se pode esperar que este ensaio se acomode a uma forma padrão de teses habituais.

O formato seguiu explorando estes canteiros de trabalho, nos quais agrupamos os grandes motes que aqui chamamos de *composições*. O que ora denominamos como *Composição* é precedido por um *estudo*, espécie de preâmbulo no qual a base de pesquisa visual e/ou teórica (i. e ii.) é desdobrada. Sendo assim, a partilha se dá de modo peculiar, artístico, como num processo de criação, sempre trazendo dois momentos. O esquema respeita a seguinte divisão espacial:

núcleos de exploração

estudo para *Composição n.x*

i. *desdobramento dos núcleos – parte i.*

ii. *desdobramento dos núcleos – parte ii.*

Composição n. x

Ao fim, chegamos a três composições (*Composição n.1, Composição n.2, Composição n.3*), sendo que a primeira e a terceira trazem os poemas como objeto final de análise e discussão; enquanto a segunda, de maneira mais detida, trabalha com o conjunto pictórico da poeta. Diante das três composições, propomos a aproximação dos procedimentos *poético* e *plástico* na obra de Cecília Meireles, isto é, *como poeta, de qual procedimento plástico se vale?* E, por considerar o intercâmbio do olhar, vale a pergunta reversa: *como desenhista, qual procedimento poético utiliza?*

Obviamente, a proposta destas questões tem como intenção iluminar aspectos complexos da construção de imagens na poética de Cecília, cuja grandeza ainda não foi justamente examinada pela crítica.

Houve a seleção de uma antologia prévia antes do início deste trabalho. Durante o processo, ainda outros poemas e imagens foram incorporados, bem como alguns outros, descartados. Mantemos abaixo a primeira versão, no intuito de deixar sinalizado extenso material para possíveis futuros trabalhos. Em destaque, encontram-se aqueles que foram realmente contemplados nesta tese.

antologia e álbum

NICHO I – POEMAS

“Espectros”, *Espectros* (1919)
 “Os chineses deixaram na mesa”, *Dispersos* (1955)
 “Sem Fim”, *Baladas para El-rei* (1925)
 “Da flor de ouro”, *Baladas para El-rei* (1925)
 “Das avozinhas mortas”, *Baladas para El-rei* (1925)
 “Das três princesas”, *Baladas para El-rei* (1925)
 “Música”, *Dispersos* (1955)
 “Desenho”, *Retrato Natural* (1949)
 “Ponte”, *Vaga música* (1942)
 “Canção mínima”, *Vaga música* (1942)
 “Papéis”, *Dispersos* (1955)

NICHO II – DESENHOS

“Sambista com pandeiro”, 1926
 “Mulher chorando”, 1926
 “Pequeno Jornaleiro”, s/d
 “Figura de mulher” I, 1933
 “Figura de mulher” II, 1933
 “Vários passos do batuque” I, 1935
 “Vários passos do batuque” II, 1935
 “Estudos de gesto e ritmo”, s/d
 “Casal de Sambistas”, s/d
 “Nigra sum sed formosa...”, 1933
 “Figura carnavalesca”, 1927
 “Figura carnavalesca”, 1927
 “Negro dançando”, 1933

NICHO III - POEMAS

- Morena, pena de amor* (1939)
- “A menina enferma”, *Viagem* (1939)
- “Naufrágio antigo”, *Vaga música* (1942)
- “A dona contrariada”, *Vaga música* (1942)
- “Retrato obscuro”, *Mar absoluto e Outros Poemas* (1945)
- “Este é o lenço”, *Mar absoluto e Outros Poemas* (1945)
- “Ar livre”, *Retrato Natural* (1949)
- “Desenho colorido”, *Poemas escritos na Índia* (1953)
- “Paisagem mexicana”, *Retrato Natural* (1949)
- “Três”, *Doze noturnos da Holanda & O Aeronauta* (1952)
- “Cinco”, *Doze noturnos da Holanda & O Aeronauta* (1952)
- “Cidade seca”, *Poemas escritos na Índia* (1953)
- “Canavial”, *Poemas escritos na Índia* (1953)
- “Marinha”, *Poemas escritos na Índia* (1953)
- “Pintura em Veneza”, *Poemas italianos* (1953-1956)
- “Deito-me à sombra dos meus cabelos”, *Dispersos* (1962)

anotação prévia

Tomamos a imagem, neste trabalho, como se fora um texto a ser lido. Assim como a construção dos poemas também cria desenhos a serem analisados. Desta forma, ao atribuir o mesmo peso e valor às duas linguagens, nos permitimos a licença incomum de elencar os desenhos no corpo da tese, assim como é admitida a citação integral dos poemas. Os anexos permanecem apenas para as ilustrações de Correia Dias que não são analisadas pormenorizadamente no ensaio, assim como quaisquer outras imagens que sirvam apenas para construir o argumento do texto.


memória, imagem, palavra

estudo para *Composição n. 1*

i. da memória do desenho

O que a memória ama fica eterno.

Ecléa Bosi

A menina Cecília observa atenta ao cair da tarde, percebendo a vida acontecer em cada movimento. Pavões que soltam longas exclamações melancólicas, pombas que guardam em suas asas a ternura de todos os beijos, árvores que recebem o vento para dormir em suas folhas. Passarinhos, cigarras, cães que ladram para as janelas, os portões, a rua e para a lua. Por estar, assim, deitada com as pernas encolhidas, a menina acredita que, por algum desses feitiços mágicos das lendas e contos antigos, sua cama está mesmo diminuindo. Já quase adormecida, caminha seu dedo pela parede realizando um desenho. Surpresa, ela mesma não sabe como descobriu uma coisa que não acaba , e dorme tranquila com sua descoberta.

Esta linha contínua, que realiza movimentos repetidos, o desenho de Cecília Meireles menina em sua cama, minutos antes de adormecer, aparece em suas memórias de infância. *Olhinhos de gato*¹, publicado inicialmente em capítulos na revista *Ocidente*, de Lisboa, durante os anos de 1939 e 1940, é considerado uma narrativa autobiográfica de Cecília e traz, além de *Olhinhos de Gato* (a própria autora), *Boquinha de Doce* (avó Jacinta), *Dentinho de Arroz* (ama), entre outros personagens.

O detalhado diário tem o olhar como elemento central, característica já anunciada no felino escolhido pela poeta para representar seus olhos. O gato doméstico possui resquícios do que fora sua vida selvagem, na linhagem dos felinos; o principal deles é a pupila que aumenta ou diminui o tamanho de acordo com a captação de luz. Os gatos enxergam melhor que os seres humanos na ausência de sol pois, sendo animais noturnos, costumam caçar durante a noite. São capazes de ficar longos minutos, às vezes horas, observando o movimento de qualquer outro animal (insetos, aves, roedores) e sua visão panorâmica possui uma amplitude de 200 graus. Todas essas características, obviamente, não estão elencadas por acaso. O tom de cada passagem destes escritos está intimamente ligado a uma ideia de atenção à minúcia, oferecendo

¹ MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Ed. Moderna, 1983. p. 24.

ao leitor a eleição de elementos e situações que passariam despercebidas para a maioria das pessoas.

Essa imensa capacidade de olhar e observar movimentos se estende, por analogia, à compreensão de mundo de Cecília Meireles, assim como uma série de outros aspectos evidenciados em suas memórias. É a partir deles que surge a inteligência plástica e estética da poeta e desenhista sobre a qual este estudo se debruça.

Não é recente a associação da memória com a imagem. Ela aparece nos mais diversos estudos científicos e, dos mais filosóficos aos mais artísticos, a experiência da imagem, além de ser afirmada como anterior a da palavra, é tida como aspecto *sine qua non* para o armazenamento dos fatos vividos pelos seres humanos. Alfredo Bosi recupera algumas definições bastante precisas para o processo que aqui propomos. A primeira delas é a concepção de “memória” para os latinos, a capacidade de guardar as percepções recebidas pelos sentidos e de “reminiscência”, o ato que lhe dá à luz; traz ainda a “memória” como faculdade pela qual conformamos as imagens; os gregos chamaram “*fantasia*” e nós “*imaginativa*”. Isto para mostrar que aquilo que nós comumente dizemos “imaginar” dizem os latinos “*memorare*”².

Ora, *lembrar* como *imaginar* propõe o feixe de relações que nos interessa neste momento. Bosi, ao realizar uma leitura de Vico³, nos traz a natureza das crianças no processo de nomear coisas, objetos e pessoas que conhecem pela primeira vez; este processo se dá a partir da imagem e forma “o princípio dos caracteres poéticos, os quais constituem a essência das fábulas”. Isto é, “nas crianças é vigorosíssima a memória; portanto, vívida até o excesso a fantasia, que nada mais é do que memória dilatada ou composta”. Esta memória que é igual a fantasia, relembra as coisas enquanto as altera e contrafaz, realiza com engenho contornos, combina, ordena.

A *imagem* como um modo de presença que mantém juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós traz um “desenho mental” que é o primeiro modo de aprender e olhar o mundo. Somado a estes argumentos, Bosi recupera Santo Agostinho, afirmando que o olho, sendo o mais espiritual de todos os sentidos, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitude e analogias. Ou seja, ao pronunciarmos uma palavra, uma imagem é encadeada e junto ao desdobramento da frase, vamos urdindo uma teia de significados: “a palavra busca a

² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.233

³ *Idem*.p. 241 e 242. Para este excerto são utilizados alguns trechos de Vico, a saber: *Antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda, Liber primus, caput I; Ibidem Livro III, degnitá L; Livro III, “Della scoperta del vero Omero, I, V, 9.*

imagem”, ela “existe no tempo, no tempo subsiste”. A força que é capaz de modelar as imagens é a principal habilidade de um poeta.

Cecília Meireles menina descobre um desenho que se repete e não acaba. Uma linha contínua realiza um movimento, mas é impossível determinar o início e o fim desse processo. A incerteza não a angustia, pelo contrário – “(...) ela descobriu surpresa uma coisa que não acaba. E dorme tranquila, com este descobrimento.”⁴ –, a conforta. Não por acaso o desenho é descrito e colocado nas páginas iniciais de suas memórias da infância.

A linha contínua e única constitui o que chamaremos como *Nicho I* de imagens no repertório plástico de Cecília Meireles. Nele, encontramos desdobramentos ligados essencialmente às paixões de sua vida quando criança: *o padrão, o bordado e a caligrafia*. Durante este ensaio, mais adiante, nos deteremos em cada um destes assuntos, na intenção de realizar aproximações entre os procedimentos plásticos e poéticos em sua obra. Por ora, retornemos às memórias da infância.

Há muitas possibilidades de leitura para esta *imagem*, a qual figura como uma *anotação* em seu diário de memórias. Ao longo do texto, ocorrem inúmeras referências a este desenho e, como veremos, à rede de significados evocada por ele:

Os bordados, as rendas, o ponto russo tinham, para a menina, uma secreta magia. Podiam repetir-se interminavelmente, figura sobre figura. Não acabavam nunca. Sempre, depois de uma flor, podia vir outra flor. Sempre, depois de um elefante, outro elefante... E ela pensava no número com uma intraduzível esperança. Há coisas, então, que não acabam? Há coisas que não morrem... Pode ser? É o número que mata a morte. Sempre que se acrescenta mais um, o que tinha parado continua. Na verdade, assim não há fim.
Oh! Isso já estava no desenho inventado pela sua mão e que ela repetia com os lápis nos papéis, e a ponta do dedo nas paredes (...)⁵

Essa preocupação com o fim de todas as coisas que existem é um forte traço ceciliano. Assim que obteve consciência de sua vida, instantaneamente, Cecília experienciou a ideia de morte. Como sabemos, sua mãe faleceu quando ela completara apenas três anos de idade e já havia perdido o pai, três meses antes de seu nascimento. Essas lembranças, de um período no qual o ser humano ainda não tem compreensão da questão temporal e existencial, figuram na poética de Cecília Meireles. Em sua vasta produção, espraiam-se e transformam-se em um dos mais evidentes núcleos de sua obra. As vivências são iluminadas por este par dicotômico *desejo de vida/ receio de morte*, florescendo como uma sensibilidade peculiar aos pequenos movimentos e descobertas, construindo imagens de um louvor melancólico ou vigoroso. E, no caso

⁴ MEIRELES, Cecília. *op. cit.* p. 24.

⁵ *Idem* p.48.

específico de *Olhinhos de gato*, as lembranças da morte aparecem ressignificadas do ponto de vista adulto, resgatando a sensação da criança, como por exemplo nas passagens seguintes: “Muita gente. Um cheiro diverso... Um ar diverso sobre as coisas. Uma pressa. Levantaram-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.”⁶; “E sobre seus olhos ignorantes e tranquilos, deixavam cair um aviso sério, em voz surda: “A Morte!”⁷.

Nas palavras da própria poeta, sua infância, que pode ser encarada como uma experiência negativa, foi capaz de proporcionar a ela silêncio e solidão, dois elementos essenciais para a sua autoconstrução. Sob essa imposição, surgiu o que a própria autora denomina como a “Inventário Lírico”⁸ de sua vida, a “área mágica”⁹ na qual os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, os relógios revelaram o segredo de seu mecanismo, as bonecas o jogo de seu olhar. Foi ainda nessa área que apareceram um dia os seus próprios livros, que “não são mais que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas (...)”. O encanto nasce deste olhar detido e silencioso, como aquele do gato, um olhar meditativo e sensível, curioso pelos deslocamentos, acontecimentos, instantes, sopros ínfimos, por vezes imperceptíveis aos olhos humanos.

O olhar foi, também, povoado de imagens oriundas das histórias desta “área mágica”. Sua ama Pedrina, *Dentinho de Arroz*, foi sua companheira encantada de infância. Conhecia muito do folclore brasileiro e não apenas contava as histórias e fábulas, mas as dramatizava, cantava, dançava, brincava de adivinhações, cantigas, conhecia “todos os bichos e suas histórias”, “sabia muito bem como um cavalo vira um príncipe, e sai um palácio do fundo do mar” e conhecia “(pessoalmente) o Rei, a Rainha, a Fada, a Bruxa, o Gigante e o Anão (...)”¹⁰.

⁶ *Ibidem*. p.9.

⁷ *Ibidem*. p.11.

⁸ BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. Revista Manchete, n. 633, p. 34-37, maio 1964.

Digitalizada em acervo da Biblioteca Nacional, disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120> (acesso em julho/2019)

A última entrevista de Cecília é constituída de uma série de fragmentos recortados por Pedro Bloch. Entre inúmeras declarações importantíssimas de Cecília Meireles, encontramos: “(...) *Olhando para trás me sinto uma criança extremamente poética. Em casa de meu padrinho, Louzada, onde brincava, sempre silenciosa e observadora, via estátuas, pinturas, coleções de pequeninos objetos e leques em vitrines, coisas que levaram a fazer o **Inventário Lírico**. (...)*”

⁹ MEIRELES, Cecília. Poesia Completa. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 81

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

¹⁰ MEIRELES, Cecília. 1983, *Op. Cit.* p. 30 e 44

Brincar ao seu lado é sair invisível, e viajar por países azuis e dourados, onde os peixes conversam com as princesas, os pássaros puxam carros festivos, e as palavras, ditas três vezes, formam e desfazem as pessoas e coisas mais impossíveis.

(...)

Alguém mais sabia essas coisas além de *Dentinho de Arroz*? Ninguém.

(...)

Como ficam bonitos seus olhos! Parece que estão cheios de flores de laranjeira. Ela veio de um lugar longe. (...) Dentro dela há muitos sonhos claros: luas, velas, véus, toalhas de renda...

(...)

É bom dormir sobre seu peito, diferente dos outros. Uma curva diferente. E um outro cheiro. Encostada a ela, a menina pensa viajar para longe, para a roça. Pelo mato, onde moram animais engraçados, de nomes esquisitos (...) ¹¹

Igualmente sua avó, *Boquinha de Doce*, dividiu com a neta o folclore açoriano e o misticismo vindo da Índia e do Oriente, também um assunto de extremo interesse para a nossa pesquisa, que será retomado adiante.

Tendo em vista a riqueza deste universo fabular e imagético, somado à experiência visual da menina Cecília com seus *olhinhos de gato*, é bastante simbólico o capítulo final, de número treze, no qual por vontade de sua avó, Cecília deve cortar os cabelos. Os pormenores da ação são relatados com certo ar de obediência e, fica claro ao leitor que se trata de um momento de transição:

A menina viu reunir assim todo o cabelo cortado numa das mãos e depois amarrá-los vagarosamente com a fita azul que tirou da prateleira; E viu-se a si mesma, de novo, no espelho, – mas uma outra, diferente da anterior, perdido a quele ar mais infantil dos cabelos esvoaçantes, onde a luz armava surpresas de claridade – mais séria agora, com os cabelos concentrados num tom mais escuro, parados, quietos, unidos, tristes. O moço colocou os cachos cortados na prateleira, e retomando a tesoura tornou a dizer falando para o espelho: “Vê, como está ficando bonitinha?” E sorria. E ela sorriu também. Sorriu e levantou, com pena, os olhos para os dele. E achou-o simples e inocente como uma criança. E achou-se cheia de pensamentos como uma velhinha. ¹²

Assim que chegou em casa, sua avó recebeu os cachos, “parou em silêncio a mirá-los, acariciou-os, beijou-os com um suspiro, como a uma outra criança, que fosse embora (...)” e deu de presente para Cecília uma cadeirinha de vime, na qual “*ela sentou-se para ver a rua – e viu o mundo.*” ¹³ O mundo visto por ela segue em uma descrição comovente nos parágrafos finais das memória, homens e mulheres em suas funções sociais, observados com minúcia e tendo assinaladas suas peculiares, até que “dessa cadeira, e debruçada para o mundo, (...) ela realizou seu *imenso descobrimento*”. Sublinhemos este momento.

¹¹ *Idem.* p. 44,45 e 46

¹² *Ibidem*, p. 129

¹³ grifo meu

Ainda criança, em sua cama antes de adormecer, a menina já havia vivenciado um grande *descobrimento*: uma coisa que não acaba. E agora, que a poeta deixa sua infância, nos minutos de conclusão de seu texto, realiza o imenso descobrimento. “*Passou a ser cega e a viver no mundo dos cegos – com a noite por todos os lados e apenas a própria memória sustentando a noção de sua presença: como uma pessoa perdida de noite numa casa escura*”¹⁴. Para ver o mundo, foi necessário tornar-se cega, contando apenas com sua *própria memória* para sustentar a *noção de sua presença*. A criança, que possuía olhos espertos, agora crescida perde a visão. É como se a criança tivesse como sentido mais vivo *os olhinhos*, enquanto a adulta perdesse a tão imensa capacidade de olhar do mundo infantil e tivesse de ativá-la apenas com a *memória*.

Neste momento final da narrativa, ainda há a busca de um ponto de vista infantil, com o uso de reticências e diminutivos – recursos largamente utilizados pela autora ao longo da obra – que garantem um foco narrativo difuso entre a materialidade e a abstração. É então, neste instante de transição entre a criança e a adulta, que a narrativa deixa transparecer o quanto há de uma impregnação mútua no discurso e na sensibilidade de ambas. Essa complexa elaboração já esteve sinalizada no momento em que Cecília nos conta o episódio do corte de cabelo. Quando assinala o sorriso dado ao cabeleireiro, traz uma reflexão claramente adulta, como se fosse capaz de rever a cena ao mesmo tempo dentro e fora da criança que era: “sorriu e levantou, com pena, os olhos para os dele. E achou-o simples e inocente como uma criança. E achou-se cheia de pensamentos como uma velhinha.”. Essa oscilação de vozes ocorre em outros momentos do livro, mas apenas agora em seus instantes finais ganha maior proporção. É como se a poeta estivesse despontando, amadurecendo; ou ainda, como se a própria autora olhasse para sua história e pudesse nos contar o momento exato em que se descobriu parte sensível do mundo.

O processo do *descobrimento*, no entanto, ainda não está completo. Na sequência, *Olhinhos de Gato* recupera a visão e, somente aí, compreende que “voltava de uma profunda viagem”. É então que se iniciam as “partidas sucessivas”, nas quais a menina se coloca no lugar de outros seres vivos até que se dissipa em moléculas e se espraia pelo céu.

Foi alternadamente a moça pálida e séria das longas tranças – e a menina loura movendo as mãos ao longe no invisível piano: dó, ré, mi, ré, dó...
Sem sair do lugar andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas. Tingiu-se de negro e desceu e subiu, com latas de água à cabeça. Com filhos pequeninos ao colo... Perdeu a perna e vendeu bilhetes de loteria.

¹⁴ *Idem*, p. 133 grifos meus

Caiu bêbada no capim, pesada de tristeza, com os olhos molhados e ardentes: “Vossemecê é a empelatriz... Eu sô o empeladô...” Levantou-se Frederico-o-lobisomen, de orelhas amarelas, com os ossos das costas espetados no paletó... Empurrou o portão como as negrinhas de olhos esquivos. “Passei por aqui, entrei pra armuçá...” e sentou-se no banquinho de pés em W para comer tutu de feijão.

– OLHINHOS DE GATO! Que é que está vendo, lá longe... lá longe?

Ela ficava logo perto. Como poderia explicar o que estava *sendo*, fora de sua vida?...

E tudo era ser e deixar de ser. Como quem despe um vestido, como quem solta um brinquedo e apanha outro: assim. Assim facilmente. E não apenas as pessoas: mas também os animais. Sentiu-se cachorro, morcego, formiga, lesma... Viu os vultos enormes das pessoas, e o mundo monumental das árvores, das casas, das igrejas, levantando-se perto dela, subindo para o ar e as nuvens, para a lua, para o céu...

Então foi vegetal também. Ficou fria, de pé, com muitos braços abertos, deixando passar os movimentos, as luzes, os sons... Sentiu o doce nível da altura, e o secreto convívio com a terra. Subia e descia pelo caule, como a voz incomunicável de um morto à procura de um vivo.

E fechou-se dentro desse chão. E deitou-se inerte entre os mortos. “Ossinhos... os ossinhos...” Fez-se ossos, apenas. “O poder divino... O poder divino... Não sei como *isto* ainda está vivo!” E ela estava ali sentada, sorrindo, e enterrada, e acabada, misturada com as sementes, as formigas, as conchas. “Embaixo do cajueiro. Ali foi que o avô morreu.”

E como todas essas vidas ainda eram consistentes e limitadas, afrouxou suas moléculas, dispensou qualquer contorno, esprou-se na fumaça das nuvens, dissipou-se indeterminadamente pelo céu, foi tudo e nada ao mesmo tempo, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim. Mas chamaram lá dentro: “OLHINHOS DE GATO!”

E então lembrou-se que era a ela que chamavam assim. E tornou a conformar-se em aparecer como uma criança de camisola, com um anelzinho de ouro no dedo, e o cabelo cortado um pouquinho acima da orelha.¹⁵

O imenso descobrimento da autora passa por sua incrível e sensível aptidão para *ser*, verdadeiramente, parte da humanidade e da vida em todas as suas manifestações; é a capacidade de sentir-se como o outro, entender o outro, ser o outro. Este descobrimento final e grandioso, próprio de uma abstração condizente apenas com um indivíduo adulto e consciente, torna-se possível mediante todo um minucioso processo acumulativo de vivências e experiências colecionadas nos anos iniciais de sua vida.

Essas experiências são construídas através da imensa capacidade de *olhar* que cria um intenso *repertório de imagens* em um mundo sensível e particular, o qual será dividido com os leitores de sua obra poética. O belo e emocionante louvor das peculiaridades destacadas pelo olhar da autora no trecho acima nos mostra, de maneira evidente, a experiência arraigada da infância, com suas imagens: o vendedor do bilhete de loterias que não possui uma perna, as negras que trabalhavam incansavelmente para servir aos patrões, a terra que guardava os ossos de seu avô, sua mãe e seu pai, os animais e insetos tão abundantes nos jardins de sua avó, as lendas e contos narrados pela ama, as nuvens do céu imenso que tanto amava.

¹⁵ MEIRELES, Cecília. 1983, *op. cit.* p. 134 e 135

Todo este apanhado visual encontra-se vivo em seus poemas e crônicas, como veremos ao longo deste trabalho.

Para compor, ainda, este conglomerado visual, vale também considerarmos algumas questões do ponto de vista formal, intrínsecas a este repertório imagético da autora.

Traremos, então, o estudioso André Jolles¹⁶ que estuda as formas análogas àquelas recuperadas por Cecília Meireles em suas memórias. Tanto a ama, como a avó, a escola e as práticas sociais de sua infância são elementos que nos trazem a simplicidade do que seria considerado como *cultura popular*. Os jogos infantis, as cantigas de roda, as adivinhas, os contos de fada, as sagas e mitos são elaborados como imagens e se transformam em temática cecilianiana.

O teórico alemão nos traz a interpretação da ciência literária através do fenômeno da *forma*, na qual admite que seja fechada, estática e permanente que se mova e se conecte a outras partes, *Gestalt*. Jolles propõe a verificação do sistema no qual a soma das *formas* reconhecidas e distinguidas, através da construção, converte a linguagem em literatura. O que nos interessa, na teoria apresentada, contempla formas cujo critério de construção segue outro tipo de elaboração, isto é, aquelas que não são apreendidas nem pela estilística nem pela retórica, nem mesmo pela escrita; aquelas que não se tornam verdadeiramente obra de arte, mas fazem parte da arte, que não constituem poemas, embora sejam poesia; formas que “se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta”. Estas formas doravante denominadas *formas simples (Einfache Formen)*, a meu ver, são importantíssimas para se compreender o universo imagético de Cecília Meireles. A saber, a *legenda*, a *saga*, o *mito*, a *adivinha*, o *ditado*, o *caso*, o *memorável*, o *conto* e o *chiste* como partes de um todo enraizado em sua infância (alguns mais vivos, outros menos), transmitidos pela oralidade.

A base fundamental de pesquisa de Jolles explora o universo da literatura nórdica. Através de uma abordagem também etimológica, as palavras retomam o anglo-saxão e as línguas já extintas que fazem parte do repertório cultural da Alemanha. E desde já é importante esclarecer que estes princípios foram aqui recuperados com um propósito muito claro. O campo imagético de Cecília é inusitado para uma criança brasileira, por ser principalmente nórdico e oriental:

O oriente tem sido uma paixão constante em minha vida: não porém pelo seu chamado “exotismo” – que é atração e curiosidade de turistas – mas pela sua profundidade poética, que é uma outra maneira de ser da sabedoria. Como se cristalizou em mim

¹⁶ JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

esse sentimento de admiração emocionada por esses povos diferentes, não é fácil explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância. (...)

Minha avó, que falava em uma linguagem camoniana, costumava dizer, em certas oportunidades: “Cata, cata, que é viagem da Índia”. Eu ainda não sabia do sentido náutico do verbo “catar”: mas parecia-me que, com aquele estribilho, tudo andava mais depressa, como para uma urgente partida.

Eu ainda nem sabia ler, e a babá Pedrina mostrava-me as figuras dos livros. Foi assim que conheci o touro alado dos assírios; e durante muito tempo aquele poderoso animal com face humana habitou a minha imaginação infantil (...)

A babá Pedrina sabia muito do Oriente, de tanto fazer chá, cujas folhas vinham numa caixa maravilhosa da Índia ou da China. Ela tratava também de uns pobres restos de louças, sobreviventes a muitas catástrofes domésticas, e conta va-me histórias que iam sendo ilustradas pelas pontes, pelos pagodes, pelas árvores azuis pintados nos pratos e nas xícaras.

(...)

E então minha Avó começava a contar-me a história da princesinha que tinha uma estrela de ouro na testa. A história nunca foi além do título, já por si tão lindo que começava a me fazer sonhar, e logo me fazia dormir.¹⁷

Adentremos, portanto, nesta fração pouco conhecida por nós, americanos, em perfeita conformidade entre teoria e repertório, seguindo as *formas simples* estudadas, tendo como horizonte, também, as lendas e fábulas do imagético brasileiro (de matriz bastante plural), na intenção de examinar quais desdobramentos há no universo fabular de Cecília Meireles.

A primeira *forma simples* que nos interessa é a *saga* (*Sage*). De modo geral, a saga nos traz acontecimentos passados, relatos e narrativas transmitidos de geração a geração pela faculdade poética da sensibilidade popular. Tratam-se de histórias repletas de ingenuidade, transformadas através da criação livre e da imaginação que vincula suas composições a personagens ou lugares importantes. Mais especificamente, Jolles nos traz como berço das sagas as composições escritas na Islândia ou Noruega, durante a Idade Média.

O *mito* (*Myhte*), por sua vez, narra uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação que constitui um elemento da religião numa fase determinada da sua evolução. Também é produto da imaginação e possui uma lógica igualmente particular. Contém uma “cosmologia primitiva” e, por assim dizer, é uma “protofilosofia”, está na origem da ciência e da filosofia. Isto é, o *mito* é um lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta, lugar no qual um objeto se converte em criação.

A *adivinha* (*Rättsel*) consiste em uma segunda forma de pergunta e resposta que está na raiz de todos os jogos infantis e passatempos. A diferença essencial entre o *mito* e a *adivinha* traz o *mito* como a *forma* que reproduz a resposta e a *adivinha* como a *forma* que mostra a pergunta. O jogo entre adivinhador e interrogador é linguístico. Estamos diante de um caso de

¹⁷ MEIRELES, Cecília. “Meus ‘orientes’”. In: *O que se diz e o que se entende*. 2 ed. São Paulo: Global, 2016. p. 36, 37 e 38.

linguagem comum que será cifrada em uma língua especial, na qual uma torna-se incompreensível a partir da outra. A *adivinha* “abre tudo ao fechar-se, é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém”. A língua especial restitui sentido às coisas, às suas implicações internas e ao seu significado profundo. É tão profunda quanto o universo visto do interior e traz o desenho nu das imagens, sem as camadas que o cobrem ao longo de seu uso social.

As linhas que estruturam a imagem no universo, conforme dada pela língua comum, só são acessíveis após estudo profundo; seus locutores possuem um universo mas ignoram-no. Pelo contrário, o universo da língua especial mostra sua construção e sua estrutura desde o início; ele é conhecido muito antes de passar ao domínio da comunidade. Essas linhas de força possuem uma carga tal que as coisas tomadas em detalhe se esfumam (...) ¹⁸

O *ditado* (*Sprichwort*) e o provérbio surgem como locuções correntes na linguagem popular, fechadas sobre si mesmas, com tendência para o didatismo e a forma elevada. Há uma questão específica com a construção de imagem, ligações sintáticas e linha melódica. Um dos exemplos observados é o ditado “A mentira tem pernas curtas”, no qual a imagem unida à forma “brota como um relâmpago” ¹⁹, apontando uma verdade conhecida de longa data.

O *memorável* e o *caso* tratam de relatos de acontecimentos e fatos, tal como se conservam na memória. O *caso* tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta, nos impõe a obrigação de decidir sem conter ele mesmo a decisão. Exerceram grande influência na literatura por apresentar as controvérsias morais de maneira isenta. Já o *memorável* traz a disposição mental do efetivo, na qual os fatos isolados se ligam numa relação cheia de significados. Poderíamos arriscar que aqui se encontra o princípio da *crônica*.

Chegamos, por fim, ao *conto* (*Märchen*). Ao contrário das outras *formas*, a nomenclatura *conto* apenas é encontrada em alto-alemão. A forma literária do conto passa a ser definida a partir da publicação de Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, os quais reuniram uma coletânea de narrativas sob o nome de *Kinder- und Haus-märchen* (Contos para crianças e Famílias). A palavra *Märchen*, utilizada há muito tempo – *Feenmärchen* (Contos de Fada), *Zauber und Gastermärchen* (Contos de Magia e Fantasmagoria), *Märchen uns Erzählungen für Kinder und Nichtkinder* (Contos e narrativas para pequenos e grandes) e *Sagen, Märchen und Anekdoten* (Histórias, Contos e Anedotas) –, chega a sua expressão essencial por um consenso depois da publicação dos irmãos Grimm.

¹⁸ JOLLES, André. *op. cit.* p. 122.

¹⁹ *Ibidem.* p. 141.

No *conto*, estamos diante da forma que introduz um debate sobre os princípios básicos da língua e da poesia, o que propicia a conclusão e a introdução de todas as *formas simples* trazidas por André Jolles. Ou seja, há no *conto* uma rede de relações muito interessante para o olhar proposto por este estudo de Cecília Meireles. Nas palavras de Jacob Grimm:

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do TODO; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do TODO; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas.²⁰

Talvez seja essa a ligação profunda entre a poesia de Cecília, as imagens de sua infância e as formas populares, aqui representadas pelo estudo do alemão como *formas simples*: a pureza observada por Grimm. Por extensão, talvez as sagas, lendas, contos, fábulas, adivinhas e jogos infantis sejam capazes de reavivar essa pureza das emoções sentidas por ela quando criança.

O mesmo *imenso descobrimento* que a fez transportar-se para outros corpos e seres, realizando vivências profundas e verdadeiras, dá sentido ao primeiro descobrimento – o desenho que não acaba, com uma linha única e infinita. É um paradoxo, mas há esperança de que nada se acabe porque a vida sobeja em cada ínfimo movimento. Em torno deste mote, muitos poemas e crônicas de Cecília frutificam. As distinções dos seres humanos, as particularidades de cada vida no planeta conduzem a um todo puro e comum: é como se os ciclos da vida e da morte estivessem representados na linha.

Chegamos, então, a esse emaranhado complexo que propomos, tendo como núcleo inicial a relação entre memória, imagem e palavra; e um desdobramento secundário, através da *forma*, que frutifica deste manancial, das relações entre mito, lenda, fábula, imagem, memória e infância.

²⁰ GRIMM, Jacob *apud* JOLLES, André. p. 183 e 184.

ii. do desenho da memória

*Não é com desenho-água
e nem com desenho-espírito
que eu enxergo
o meu saber desenhado
este desenho que está
diante do coração
com o desenho aí colocado
é que eu canto
meu saber desenhado
com este saber
é que eu ando
assim estou contando
[Canto da mitologia Marubo]*

Na publicação *Giroflê, Giroflá* (1956), Cecília Meireles nos traz oito contos que, facilmente, poderiam ser vistos como crônicas também.

Vamos passear no jardim das flores,
Giroflê, Giroflá,
Vamos passear no jardim das flores,
Pra não te encontrar.

O que foste fazer lá,
Giroflê, Giroflá?
O que foste fazer lá,
Pra não te encontrar?

Fui colher as violetas,
Giroflê, Giroflá,
Fui colher as violetas,
Pra não te encontrar.

São pra pôr no meu chapéu,
Giroflê, Giroflá,
São pra pôr no meu chapéu,
Pra não te encontrar.

.....
.....

Se encontrares com o Rei,
Giroflê, Giroflá,
Se encontrares com o Rei,
Pra não te encontrar.

Farei minha reverência,
Giroflê, Giroflá,
Farei minha reverência,
Pra não te encontrar...

.....

Se encontrares o Diabo,
Giroflê, Giroflá,
Se encontrares o Diabo,
Pra não te encontrar.

O Diabo tem dois chifres,
 Giroflê, Giroflá,
 O Diabo tem dois chifres,
 Para te encontrar.

(*Corre o Diabo atrás das crianças*)

O primeiro título refere-se apenas da transcrição acima, a cantiga de roda que dá nome à obra. *Giroflê, Giroflá*²¹ é uma brincadeira que dita ações a serem realizadas pelas crianças enquanto cantam em uma ciranda. Na versão completa, as crianças encontram com soldados, rainhas, reis, entre outros personagens; em cada “encontro” realizam uma ação, reverência, continência, entre outras. A última delas, portanto, é fugir de um dos participantes, o qual estará representando o personagem do diabo. A canção é disposta em quadras (como a maioria das formas populares) e tem origem na França. A palavra *giroflée* tem sua tradução em português como “crucífera”, vocabulário botânico que designa a família das plantas cuja flor tem quatro pétalas e está disposta em cruz. Flores e infância, jogos e brincadeiras, lembranças e imagens. Antevemos, então, a matéria poética suscitada na obra.

O primeiro conto, de fato, é um desdobramento da cantiga, “Tempo do Giroflê”. Já nos primeiros parágrafos, a memória desponta como força geradora de tudo o que virá:

A vida vai sendo levada para longe, como um livro, que tristes querubins contemplam, resignados.
 Ah, mas as pálidas imagens ainda resistem: saem de seus primitivos lugares, aparecem onde não as esperávamos, desdobram-se de outras figuras que nos apresentam, acordam as primeiras experiências, as indelévels curiosidades do nosso amanhecer do mundo.²²

A evocação das imagens já “pálidas”, que saem de seus primitivos lugares, associada ao título do livro e à cantiga transcrita nas páginas iniciais da obra, nos remontam claramente à infância de Cecília. As descrições poéticas envolvem crianças, jovens, velhinhas, mendigos, objetos como lustres, tapetes, relógios e são realizadas em terceira pessoa. Porém tamanha é a sensibilidade e proximidade deste narrador que não surpreende o momento no qual finaliza trazendo à primeira pessoa, colocando assim novamente a menina Cecília Meireles em destaque.

As professoras continuam a limpar o bico da pena em flanelas verdes. “Como se chama o rio maior do mundo?” (Como se chamará? Estamos procurando pelas paredes, pela janela aberta, lá pelo céu azul, com muitos anjos invisíveis... Se os anjos se sentassem nos bancos da sala, e ajudassem a escrever tudo certo, nas linhas azuis do papel!...)

²¹ MEIRELES, Cecília. *Giroflê, Giroflá*. São Paulo: Global, 2015. p. 10 e 11.

²² *Ibidem* p.14

(...)

As crianças patinam nas praças. Os estudantes fazem vaidosos pescoços a adolescentes à porta dos cinemas. Dizem assim: “Contra fatos, não há argumentos...” (Coisas que aprenderam na escola...) Perguntam para as meninas: “Que foi que nasceu primeiro: a galinha ou o ovo?”. (E todos acham que já estão namorando!...)

Os cocheiros dos carros fúnebres voltam sozinhos com seu cavalo. E ambos parecem fantasmas. E é fantasma também o chicote que de vez em quando estala na tarde solitária.

Mas nós estávamos pulando corda, e não morreríamos nunca. Depois, aproveitávamos a lua, para cantarmos, com certo medo dos muros e das esquinas:

Fui passear no jardim das flores,
Giroflê, Giroflá...

Mais tarde, porém, fechávamos os cortinados, porque havia muitos mosquitos, na noite morna. E, se os cães uivassem, a criada virava o chinelo embaixo da cama, e dormia em paz.²³

Assim como em *Olhinhos de Gato*, em um tom bastante aproximado, o foco narrativo dos outros seis contos oscila entre um observador que se vê de dentro e de fora da situação. É a linha tênue que divide a memória real da memória construída, revista agora do ponto de vista da já estabelecida poeta. A diferença é que os contos são mais elaborados e não tem como personagens – ao menos não diretamente – a própria Cecília.

A lembrança do jardim de flores da cantiga traz “Josefina”, no terceiro conto da publicação. Uma menina doce, delicada e frágil que vive em um jardim muito particular, onde executa seus bordados. As flores bordadas por Josefina, nas descrições de Cecília, transmitem seu corpo inteiro: “(...) sentada ao pé do tanque de limo, com o regaço cheio de flores, com o vestido cheio de flores, toda ela cheia de flores, amarrando flores em pequeninos ramos como nenhum artista jamais pintou ou descreveu.”²⁴ A narradora, ao encontrar-se com Josefina,

só desejava ficar para sempre com um carretel de linha na mão, ajudando-a a fazer seus raminhos de malva, miosótis, amor-perfeito e outras maravilhas que só veem bem quando se olha de muito perto, quando se é criança, quando não se tem pressa, quando se está descobrindo o mundo.

Seus adereços garantem a ela a tensão que será anunciada no conto, isto é, o vestido e o colar que usa nos trazem já o pesar de uma vida débil, mesmo que louvada: “Os vestidos de Josefina eram como o seu jardim, com raminhos de junquinhos, chuva de violetas, estrelinhas de jasmims correndo por umas fazendas pensativas, umas fazendas melancólicas, roxas, cor de poente, cor de aflição”. Os dedos são “tão brancos” e armam os bordados de trazer no peito, colocar diante dos santos, pousar nas mãos dos mortos. Vale lembrar aqui que a referência de lenço bordado

²³ *Idem* p. 17.

²⁴ *Ibidem* p. 20-23.

para cobrir os mortos já aparecera nas lembranças de Cecília, no momento do enterro de sua mãe, o lenço que cobre suas mãos e seu rosto é afastado para que a filha beije a figura morta no caixão.

Josefina era uma menina, mas vestia-se como uma pequena viúva, com seus vestidos tristes. Apenas um pequeno colar de contas de vidro azulado iluminava a imagem, alegrava os vestidos e os olhos da menina que eram bonitos, mas “tão tristes, veludosos, quietos lilases, como os de um coelho branco.” Também os animais e insetos ao redor de Josefina adejavam como se ela própria fosse uma flor: “Havia pombos que arrulhavam em redor de Josefina e libélulas que valsavam com seus vestidos de gaze e seus adereços de ametista.” No entanto, a menina – “pálida e tão débil!” – é bastante pobre e trata-se apenas com “água de melissa e rebuçados” para uma tosse insistente, que a fazia voltar de seu jardim para dentro de casa.

A narradora prevê, com bastante preocupação, a morte de Josefina, até que ela acontece. A partir deste ponto, o conto narra o cerimonial funerário, no qual descreve Josefina em seu caixão como se não parecesse morta: “De rosto, de corpo, de mãos, não mudou muito. Ela fora sempre como um anjo de cera ou marfim. Seus olhos tão calmos, violáceos, prateados (...) ficaram um pouquinho entreabertos, como as caixas de nácar que naquele tempo se usavam para joias.” As mãos, aspecto central do conto por serem produtoras dos bordados, “mesmo mortas, se conservavam arredondadas, sem nenhuma dureza, nem esqueleto, com a substância de suas flores, e um desenho de pombos lunares”.

A morte de Josefina “foi como uma estranha festa”. A menina não tinha pai nem mãe. E a narradora ficava “por ali, triste e despercebida, querendo brincar com suas mãos tão claras (...) querendo levá-la para o jardim” e se perguntava se não viriam reis, sacerdotes para ver que Josefina morrera e que não poderia mais fazer seus raminhos multicores e se não poderiam ressuscitá-la. E o conto finaliza após algumas outras descrições tão comoventes e belas quanto as que enumeramos acima, assinalando que a menina não pôde acompanhar o final do enterro: “E não soube mais nada: não me deixaram ver o resto. Certamente para que eu não sofresse. Mas eu já tinha sofrido tudo”. Nem os sacerdotes, nem os reis, nem os escribas, muito menos os fariseus compareceram para ressuscitar Josefina.

São claras e abundantes as referências à vida pessoal de Cecília. Poderíamos arriscar que Josefina é a transfiguração de sua mãe, seja por óbvia alusão ao enterro e à experiência da morte, nos quais Cecília vislumbrou o corpo de sua mãe e imprimiu em seus sentidos toda a atmosfera daquele momento; seja pela fantasia desenhada em sua memória na qual teria acompanhado seus bordados. Alguns outros indícios como vestir-se de viúva, habitar um jardim com imagens arruinadas, de “arquitetura inverossímil de arames, tijolos, canos, latas, e um

tanque a desmoronar-se, amolecido em limo, sob torneiras que mansamente lacrimejavam” nos levam a estabelecer esta analogia, na qual a figura de sua mãe viveria em um local quase inalcançável, dado o pouco tempo de convivência que tiveram, mas ainda assim, o jardim por ela habitado era “o mais belo jardim do mundo”, “sem grandezas de relvado ou jorros d’água, sem estátuas nem balaustradas”, o jardim mais belo do mundo apenas porque Josefina – ou sua mãe – passava por ali.

Uma segunda possibilidade de analogia realiza-se através da recorrência da doença e o medo da morte que poderiam ser remetidos à própria Cecília criança, a “menina enferma”, de saúde frágil, que parecia condenada a viver poucos anos, um aspecto bastante explorado em poemas e mesmo em *Olhinhos de gato*: “– Parece mentira! Quem havia de dizer! Só ela escapou!” E todos os mortos estavam em redor olhando (...)”²⁵. Corroborando esta ideia, em determinado momento, a narradora comenta “Não tinha pai nem mãe. (Só podia ter sido sem pai nem mãe.)”, aludindo também à angústia que lhe perseguiu durante a vida: o medo de sua própria morte.

Destaquemos a imagem central de “Josefina”, o *bordado*. Ela ocorre também no conto “Paraíso”. Em uma escola, a narradora nos traz a imagem de um tempo encantado onde as meninas, grupo no qual a narradora também se inclui, aprendiam a fazer “rendas difíceis”, que ninguém usaria jamais para que elas próprias fossem capazes de entender o exercício dos movimentos dos fios, sentindo o nascimento dos desenhos para que amassem, de modo mais penetrante, a “nervura das folhas nas árvores, a matizada plumagem dos pássaros, a delicada pintura das borboletas”.

Bordávamos tapeçarias intermináveis, sem precisão nenhuma, só para verificarmos decerto, como um pequenino ponto fora do lugar destrói a perfeição do painel. Desmanchávamos humildemente o nosso erro, e se, instintivamente, puxávamos a linha com os dentes, havia sempre uma voz inesperada – nas paredes, nas janelas, no ar – para advertir: “Com os dentes?”. E o Trabalho retomava seu caminho certo. Em geral, ignorávamos as datas. Mas, de repente, diziam -nos: “Daqui meia hora, tudo isto deve estar pronto!”. Olhávamos para o relógio, - e toda a nossa vida se concentrava na ponta dos dedos.²⁶

A arte de tecer rendas e tapeçarias aparece como um exercício de paciência e humildade, de internalização, ao passo que através deste movimento interno, o bordado aparece como ação desencadeadora do olhar, *bordar para aprender a ver* de perto: “perscrutamos o jardim, flor por flor, e conhecemos todas as libélulas e formigas”, “sabíamos o som de cada tronco e a mudança de suas projeções, com o passar das horas”, “aprendemos o eco e o limo, o deslizar

²⁵ MEIRELES, Cecília. 1983 *Op. Cit.* p. 135

²⁶ MEIRELES, Cecília. 2015 *Op. Cit.*, p.27

das resinas, o cair dos frutos, o bocejo dos gatos, a maneira de voar de cada pássaro, o desenrolar das flores, a chegada das borboletas”, “o silêncio dos peixes, entre as conchas da cascata, vivos e imperceptíveis, naquele pequeno reino d’água”.

Admitindo estes dois movimentos promovidos pelo ato de *bordar*, mesmo que este seja ampliado também para o ato de *tecer*, temos um importante reduto a ser explorado na obra de Cecília Meireles.

A origem do bordado não pode ser empiricamente comprovada, mas há indícios de que a prática de adornar peças esteja presente na humanidade desde que o homem necessitou vestir-se. Na Europa, foi difundido com grande maestria principalmente na Itália e em Portugal, tendo como fontes as técnicas orientais especialmente desenvolvidas na Índia e na China. O ato de bordar está relacionado a uma tradição de memória coletiva, instituído como uma prática estritamente feminina, de âmbito doméstico. Enquadra-se na chamada *arte popular*, isto é, uma obra de arte que não se resgata, por ser anônima, na sabedoria que concerne ao povo. Aqui caberia realizar um paralelo com o que seriam as *formas simples*; assim como as adivinhas, os jogos infantis estão para a literatura, os bordados estariam para as artes visuais.

Cecília dedica muitos anos ao estudo das artes populares e ao folclore. Uma das publicações mais abrangentes sobre o assunto é de sua autoria e está inscrita em uma coleção coordenada por Rodrigo M. F. de Andrade, intitulada *As artes plásticas no Brasil*.²⁷ Sua longa pesquisa, publicada em 1952, oferece um levantamento de temas considerados pela autora como estruturantes para as artes ditas populares no Brasil.

Transcrevemos abaixo o índice para que possamos visualizar a perspectiva adotada por Cecília, já que o tema perpassa, inclusive, os desenhos que serão analisados na segunda parte deste ensaio:

Introdução do autor	17
Da Arquitetura. Primeiros tempos	27
Rancho? Mocambo? Galpão?	35
Da Escultura	39
Ex-votos (escultura)	49
Brinquedos esculpidos	53
Cerâmica (louça)	59
“Sitoplástica”	65
Papel recortado e outros adornos	71
O Carnavale as artes populares	81
Balangandãs	95
Joias populares	103
Armas	109

²⁷ Os demais títulos contemplaram os seguintes temas: “Arqueologia”, por Frederico Barata; “Arte indígena”, por Gastão Cruls; “Antecedentes portugueses e exóticos”, por Reinaldo dos Santos; “Mobiliário”, por J. Wash Rodrigues; “Ourivesaria”, por José Gisella Valladares; e, “Louça e porcelana”, por Francisco Marques dos Santos.

Tecidos e rendas	111
As colchas	121
Bordados	125
Penas, conchas, palha	127
Pintura e decoração	131
Ex-votos (pintura)	139
Postais amatórios	147
Semana Santa	153

Passando pelo conceito de “arte nacional” como “uma gentil mensagem”²⁸ com que as pessoas comunicam sua alma “em tempos vários a homens diferentes”, Cecília nos revela como estruturante para a “arte nacional”, uma “arte popular” plenamente desenvolvida, amadurecida e robusta, afirmando ser inconfundível seu caráter expressivo, ainda que praticado de maneira similar em planos eruditos.

A arte popular manifesta a sensibilidade geral dos que a praticam, por uma seleção de motivos que são uma espécie de linguagem cifrada. Por detrás destes elementos aparentemente simples, – aparentemente desconexos, muitas vezes, ao observador estranho ou desavisado, – estão as infinitas e variadíssimas experiências realizadas por muitas gerações.²⁹

Ao longo da introdução, a autora nos traz sua opinião sobre a construção ainda difusa do conceito de artes plásticas no Brasil, como se elas não estivessem realmente atreladas ao brasileiro, enquanto que, para ela, a literatura e a música encontravam-se mais entrelaçadas e enraizadas como sistema; aponta as influências ameríndias, negras e europeias e explica o quanto é difícil garantir um conceito de “arte brasileira” assimilada e legítima que seja unânime entre os pesquisadores e artistas. Da mesma forma, considera extremamente delicada a tarefa de proteger as artes populares para que não se percam com a passagem do tempo.

Aqui, vale mencionar esta constante sensação que se tem diante da obra de Cecília Meireles, a qual lida de modo nostálgico com um “mundo perdido”. As atividades por ela admiradas, tanto o artesanato como a caligrafia, o bordado e outras especialidades presentes nesta lista, já eram consideradas *démodées*, mesmo a esta altura, nos anos 1950.

Como genuínos do povo brasileiro, em meio ao “lamentável caos” de dois movimentos de destruição consecutivos à arte praticada em nosso país – a obra civilizadora dos primeiros jesuítas e o movimento de independência – Cecília elenca dois eventos nos quais “a prodigiosa e perturbadora” riqueza brasileira se concentra: o Carnaval e a Semana Santa. Nestes momentos, segundo a autora, aparecem toda a singularidade da arquitetura, escultura, pintura e

²⁸MEIRELES, Cecília. *As artes plásticas no Brasil. Artes populares por Cecília Meireles*. Direção e Introdução de Rodrigo M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1952. p. 18

²⁹ *Idem* p. 19

todas as invenções decorativas realizadas com o papel, a madeira, o pano, o arame, o ouro, o barro, a agulha e a tinta: “o que não se faria como ofício, o que não se faria para ganhar a vida, (...), faz-se como ato gratuito, por impulso lúdico, de maneira efêmera”³⁰.

Como pudemos acompanhar no índice de temas elencados, dentre as artes populares que compõem as invenções brasileiras, figurando inclusive em estandartes, mantos e roupas utilizados no Carnaval e na Semana Santa, encontramos *o bordado* desdobrado e explorado em três itens: “Tecidos e Rendas”, “As Colchas” e “Bordado”. Nos textos, a autora demonstra um grande interesse e profundo conhecimento, trazendo uma pesquisa sobre a origem e a maneira como a arte se desenvolveu no contexto brasileiro. É uma grande perda para a cultura brasileira que uma obra como essa não tenha sido novamente editada, tanto pelas conclusões extraídas pela poeta do próprio assunto, como pela importância que teria para os leitores de sua obra poética.

O item “As Colchas” é iniciado com um inventário, datado de 1760, no qual entre os itens dispostos encontramos “10 frontaes primorosamente pintados imitando os bordados da China”; “3 vestimentas bordadas e vindas da China com seus frontaes”, entre outros elementos domésticos. Este inventário é utilizado para demonstrar o encanto e o status dos bordados nas artes populares. Segundo a autora, os bordados indianos e chineses cativaram os olhos de Portugal “com seus minuciosos desenhos de delicada policromia”³¹. O jargão utilizado por sua avó, neste texto lembrado (“*cata, cata que é viagem da Índia*”), já anunciava o indício desta pesquisa realizada por Cecília. Em um excerto de poema, que inclusive leva como título a expressão, vemos a evidência da ligação da avó com os bordados e tapetes orientais demonstrados no eu-lírico de maneira direta:

“*Cata, Cata que é viagem da Índia...*”³²

(...)

“Vai, vai enastrar teus cabelos,
com esta saudade do marfim nas tranças,
este aroma de incensos tão distantes.

Vai pôr também teu vestido de seda,
teus sapatinhos de bico, marchetados.
As princesinhas morenas deviam ser como tu,
nos palácios de madreperla.

Toma a agulha, menina, e vai contemplar
pássaros e flores das colchas e dos xales.

(...)

³⁰ *Ibidem*. p. 22

³¹. *Idem* p. 121

³² MEIRELES, Cecília. 2001. *Op. cit.* 1876

A colchas orientais foram, por muito tempo, motivo de inspiração para as noivas que “pacientemente as bordavam, embevecidas nos relevos e nas cores do bordado a matiz”. Ainda sobre a origem do bordado, em “Tecidos e Rendas”, cita Araújo Viana, um pesquisador de “rendas do norte” que assegura o aprendizado das mestras em rendas vindas de Portugal para o Brasil como oriundo das rendeiras de Puy, na França; também chama atenção para o fato de essa indústria artística peculiar, em Portugal, situar-se sempre em localidades ao longo da costa, fato que se observa também no Brasil.

Sobre os *padrões*, isto é, os *motivos* dos bordados, Cecília diz que muitos desenhos de rendas brasileiras recordam imediatamente os padrões das famosas rendas de Peniche, de influência irlandesa (guipure) com suas tirinhas tecidas, formando como cadarços, que se alastram em “linhas sinuosas, festões e malmequeres”³³. Outras, as mais finas e estreitas, repetem modelos que se encontram em Viana do Castelo, há também os quadrados de renda reproduzindo motivos italianos do século XVI, em desenhos geométricos obtidos por cruzamento de fios.

Segundo a autora, o algodão foi matéria do primeiro tecido produzido em nosso país; somente depois, com a chegada de açorianos no Brasil, no século XVIII, acrescentamos à fiação de tecelagem o linho e a lã. Não por acaso, ressaltamos aqui também a presença viva da avó que nasceu na Ilha de São Miguel, Açores, e é ainda sobre essa região que cita outros exemplos, como os cobertores chamados “Mostarda”, nome da região em que eram fabricados, destacando a padronagem axadrezada ou riscada em cores contrastantes das peças.

A tecelagem doméstica, bastante recorrente à época, em Minas Gerais utilizava “teares de mão”, em cidades como Candeias, Patos, Patrocínio, Carmo do Paranaíba, Ibiraci, Canoas e Cássia. Destes locais também os cobertores recebiam fama, “rosinha do sertão”, “tamborete”, “rua de café”, “garrafão”, “coração”, “balão”, nomes sugeridos pelo desenho do *padrão* ou “repasso” executado. Cecília lamenta o fato de que estas sejam indústrias locais, pouco conhecidas, limitadas a famílias, pequenos grupos, pois logo iriam se extinguir e levar consigo “o segredo e o gosto destes trabalhos”. Há aqui, especificamente, aquele sentimento nostálgico antes comentado, reverberando essa concepção estética do valor de um mundo que não foi industrial.

Ao tecer comentários sobre os pontos e moldes, demonstra familiaridade com cada uma das modalidades. Crivo, labirinto, bilros, o próprio crochê, bainhas, ponto de cruz, ponto de haste, cadeia, espinho e dente de cão são os mais citados, com direto à explicação de execução

³³ *Ibidem* p. 116.

e breve histórico de onde e como são utilizados. Ao final do texto, faz ainda menção à rede, tradição mais legítima do Brasil oriunda dos indígenas, que atravessou os tempos coloniais, sobreviveu como leito de sono ou descanso, tendo incorporado em sua estrutura os riscados, crivos e franjas, exemplo de tecelagem popular ao mesmo tempo “rústica e opulenta”.

O interesse pelo *bordado* e pelo *padrão*, desenhos formados a partir de uma linha única e contínua que nos oferece uma pequena amostra de *infinito*, já estava destacado no primeiro parágrafo deste ensaio. Além de compor as memórias da infância de Cecília Meireles, será desdobrado em técnicas e temas poéticos de sua obra.

Do mesmo modo, há ainda outro elemento exercendo considerável fascínio para a menina Cecília que a acompanha até a vida adulta: a *caligrafia*. Estamos ainda no reduto das linhas contínuas, contando agora com a arte de transformá-la em *desenho de letras*.

A caligrafia é uma técnica de escrever à mão, formando letras ou ainda outros sinais gráficos elegantes e harmônicos, segundo certos padrões e modelos estilísticos de beleza ou excelência artística. Um dos mais importantes aspectos culturais do oriente, a caligrafia também influenciou de maneira decisiva a arte em expressões como o sumi-ê, a pintura chinesa, japonesa, coreana e a vietnamita, que são feitos a partir de ferramentas e técnicas semelhantes. Os traços de efeito fino-grosso e os movimentos caligráficos, os pincéis, as tintas e o papel utilizado são os elementos da arte que representa tão bem preceitos e valores da cultura de um outro tempo, de um outro homem.

Em “Caligrafia poética e risonha”, Cecília Meireles medita sobre este ato, sublinhando o modo corriqueiro como tratamos o alfabeto, sem nos darmos conta da “forma de cada letra, sem nos recordarmos, portanto, de sua origem, quando cada traço não estava apenas em função de um determinado som, como hoje acontece, *mas representava ainda, bem vívida, uma determinada imagem*”³⁴. O motivo central da presença da *caligrafia* neste estudo é remeter a este cuidado. Pensar nesta relação é bastante complexo e enriquece as possibilidades de interpretação das imagens na obra poética de Cecília. O *bico de pena*, ferramenta lembrada pela poeta no conto de *Giroflê*, *Giroflá*, fazia parte do cotidiano escolar das crianças; sabemos que o instrumento é a um só tempo produtor das duas linguagens: desenho e escrita. Talvez por isso, seja mais fácil para uma criança cuja infância tenha proporcionado esta vivência entender a escrita como um desenho e o desenho como uma escrita. Isto é, a um estudante, as letras em tipografia ou máquina de escrever perdiam espaço para as letras desenhadas com tranquilidade, sem a pressa que hoje um teclado ou uma caneta esferográfica nos permitem. Com esta

³⁴ MEIRELES, Cecília. 2016. *Op. cit.* p. 45 grifo meu

ferramenta à mão, mesmo que não fosse o intuito, apreendia-se naturalmente a técnica de volume, tanto das letras quanto das formas, através da manipulação da ponta da pena, que dependendo da pressão, direção ou inclinação, deixa como rastro traços mais finos ou mais grossos, bordas lisas ou dentadas e ainda decide a quantidade de luz e sombra que atravessará as linhas.

Os caracteres, na visão de Cecília, escondiam na estilização “o antigo desenho realista”, revelando assim “o sentido poético dos velhos mestres calígrafos”. Nos exemplos diversos que traz, encontramos o alfabeto hebraico e imagens estritamente ligadas aos símbolos, cuja interpretação ela considera bastante poética: mãos estendidas para significar “amigo”, portão fechado sobre o coração para dizer “agonizar”, entre outros. Mesmo que enxergássemos este exercício como uma curiosidade natural de todos nós, latinos – afinal os alfabetos orientais nos são um território ignoto –, chamaria atenção a sensibilidade da poeta para a leitura realizada. Somado a isso, em outros momentos, a poeta reflete sobre o alfabeto brasileiro, como, por exemplo, em um episódio de sua infância relatado em “Odisseia”.

Ao contrário do que se imagina, não se trata de uma recordação sobre as aulas de poemas épicos da Grécia Antiga. Odisseia foi o nome de uma colega de classe de Cecília Meireles. Não apenas o nome causava encantamento, mas também sua etnia, costumes e principalmente sua *caligrafia*.

Voltei a cabeça para estudá-la melhor. Tinha o rosto curvo, liso, todo salpicadinho de sardas, como um ovo de canário. Olhos mongóis. Duas tranças curtas, finas, sedosas, amarradas com fita vermelha.

Influência do nome? As roupas de Odisseia pareciam diferentes das de todas as meninas. Suas lãs, seus tricôs, seus bolsos carregavam mistérios e surpresas. Suas meias de muitas cores deixavam-me pensativa. E os laços dos cadarços de suas botinas tinham uma expressão muito peculiar.

A que mundo pertencia Odisseia? Nunca o soubemos. (...)

Odisseia parecia-se com os desenhos dos leques japoneses. Seu rosto era mesmo como uma ventarola: translúcido, pálido, de um perfeitíssimo oval. Quase não falava. (...)

Os encantos de Odisseia, além do nome, prendiam-se a certas coisas que sabia ou trazia consigo. As inesquecíveis coisas que a tornaram, para mim, uma menina sobrenatural.³⁵

Dentre essas tais coisas inesquecíveis, estavam sua lancheira em forma de folha com vários compartimentos, “tudo assim classificado, exato, como uma casa bem-arrumada”; suas canetas que “tinham um furinho na sua esbelteza de osso rococó, pelo qual se avistava a gruta de Lurdes ou o Duomo”; suas joias “como figuras de circo”; seus limpa-penas de “formas

³⁵ MEIRELES, Cecília. 2015. *Op. Cit.* p. 56-57.

estupendas: imitavam rosas, livros, gatos”, eram feitos de panos de diferentes cores – “foi assim que [conheceu] a sarja, o feltro, a baeta”; mas, principalmente, o que produzia com suas penas.

Aliás, no capítulo das penas, Odisseia sempre levou grande vantagem sobre toda a classe: foi ela que introduziu a moda das letras góticas, e data desta época o nosso gosto pelos cabeçalhos dos cadernos, orgulhosamente ininteligíveis, com chuveiros de rabiscos por todos os lados. Mais tarde, aperfeiçoando o estilo, ainda lhes acrescentamos trepadeiras de flores que nunca vimos, e ninhos de passarinhos que não poderão existir jamais.

Um dos maiores préstimos de Odisseia, que me proporcionou grande felicidade na escola, foi a sua excepcional habilidade caligráfica no desenho do D maiúsculo. O D maiúsculo de Odisseia era indescritível. Parecia uma cadeira de balanço. Tinha o enleio de um gato acariciado. Alongava-se com o espreguiçamento de um cisne. E acabava numa voluta bem enrolada, que parecia o topete das dançarinas espanholas das caixas de passas.³⁶

Mais adiante, a autora imagina como estaria hoje Odisseia, se teria filhos e se eles por acaso imaginariam que “no talho de [suas] letras”, há um “misto de cavalos de De Chirico e das dançarinas de Degas”.

Cecília cita dois pintores modernos para qualificar o desenho das letras de Odisseia. É importante observar que para além daquele sentimento nostálgico que assinalamos anteriormente, o sentimento do “mundo perdido” está também acompanhado do gosto pelo moderno, já que esta comparação nos traz o universo do impressionismo e da pintura metafísica. Edgar Degas será, inclusive, tema de discussão na segunda parte deste ensaio, principalmente em sua paixão pelo gesto e pelo movimento, estudada por Paul Valéry, que dialoga com os desenhos de Cecília em *Batuque, Samba e Macumba*. Giorgio De Chirico nos traz um universo povoado por figuras estranhas, coloca cavalos, grandes espaços vazios, estruturas de máquina, estátuas de gesso, manequins perdidos no que nós poderíamos chamar de perspectiva do infinito, aproximando o sonho de um certo espírito infantil.

Odisseia, pelas características lembradas por Cecília no conto, muito provavelmente possui ascendência oriental, tanto pelos “olhos mongóis” e demais características físicas, quanto pelos aspectos observados em sua personalidade.

O que mais nos interessa, no entanto, no que tange à *caligrafia* é a apreciação cuidadosa nos dois planos – a crônica e o conto, um deles mais informativo e outro lírico e elaborado.

Muitas questões estão enraizadas nesta admiração pelo Oriente, como pudemos ver até aqui³⁷. Além da temática espalhada em seu imaginário desde as histórias contadas por sua avó

³⁶ *Idem* p. 59-60

³⁷ MEIRELES, Cecília, *Criança meu amor...* São Paulo: Global, 2013. p. 42

Acrescentaríamos aqui também “Boneca”, em *Criança meu amor...*, crônica na qual Cecília relata uma bonequinha japonesa que teria: “A minha bonequinha Singu veio há seis meses do Japão, com muitas irmãzinhas maiores e

e babá, é possível que, do ponto de vista dos procedimentos, haja uma intenção sensível e poética que procure a *síntese das imagens*, procedimento também bastante moderno, no sentido de uma poesia exata, de imagens precisas, justapostas e extremamente encantadas, como nos lembra, grosso modo, a inteligência oriental para a detida experiência com o mundo ao seu redor, suscitando a simplicidade dos sentimentos em poucas palavras.

Os chineses deixaram na mesa³⁸

Os chineses deixaram na mesa
uma leve pastelaria:
enxuta, frágil, levemente doce,
dentro da qual se encontravam
pequenas mensagens.

Parecia a imagem de um poema.

New York, 1959
(In: *Poemas de viagens*)

No poema acima, Cecília Meireles, durante uma viagem para Nova Iorque, nos revela a força exercida por estas imagens de capacidade sintética. O biscoito da sorte, de tradição desconhecida, distribui pequenas frases do *I Ching*, livro de autoconhecimento chinês que versa sobre a questão da *mutação de tudo o que é vivo*, portanto o texto nos traz a sabedoria do homem que não cria resistências e aceita os movimentos e processos da natureza.

Em um breve comentário, observemos a estrutura dos versos de Cecília, divididos em duas estrofes, sendo a última composta apenas por um só verso, de sentido arrebatador, que justifica todos os anteriores. “Pastelaria” foi o nome escolhido pela poeta para representar o biscoito chinês que recebe como características os seguintes adjetivos: “enxuta”, “frágil”, “levemente doce”. Dentro dela, há pequenas mensagens. E este conjunto, todo sucinto, é comparado à imagem de um poema. A construção sintática ao mesmo tempo objetiva, justaposta e direta, abre uma rede de possibilidades para o que poderia parecer a “imagem de um poema”, obviamente porque o leitor, conhecendo o caráter epigramático das mensagens contidas em um biscoito chinês, deduz que tanto as características atribuídas à “pastelaria”,

menores.../A minha bonequinha Singu tem o seu quimono amarelo e os seus olhos oblíquos de menina oriental./A minha bonequinha Singu não se move, não fala... Passa o dia inteiro aqui sobre a mesa, muito quieta, muito séria, vendo, em silêncio, o pedacinho de paisagem preso ao retângulo da janela.../A minha bonequinha Singu parece que sofre... parece que tem saudade do seu país, e das mãos que a fizeram e das que a vestiram.../ A minha bonequinha Singu parece que pensa.../ E eu tenho medo que ela, um dia, levante os bracinhos para mim e diga:/ - Tens uma casa muito bonita, e és muito boa... mas eu quero ir-me embora para lá onde as crianças se parecem comigo, as crianças de quimono e de olhos oblíquos.../ E eu terei de ficar sem ela!?”.

³⁸ MEIRELES, Cecília. 2001. *Op. Cit.* p. 1421

quanto as palavras sintetizadas em uma espécie de provérbio chinês poderiam “parecer”, ou ainda inspirar, remeter, desenhar, retratar, representar, refletir a “imagem de um poema”.

O poema como imagem, vindo de uma expressão da própria Cecília, nos revela a força do nosso objeto de estudo e corrobora as ideias discutidas até aqui com relação à memória e ao caráter indissociável da *palavra* e da *imagem* em poesia.

À luz de todos os aspectos levantados, sigamos para a leitura de um poema no qual a temática se liga à história de vida de Cecília. O título já nos anuncia que se tratam de pequenas anotações, como se fossem excertos de emoções, *anotados* ou *desenhados* em papéis (*memória*), ao longo do tempo. Muitas imagens que foram apresentadas em *Olhinhos de Gato*, *Giroflê*, *Giroflá*, *O que se diz e o que se entende*, destacadas até agora neste trabalho, estão aqui dispostas em versos livres, com uma síntese poética que comove, lançando-nos sensorialmente a este mundo no qual as mutações acontecem, sem que, no entanto, a poeta perca a sabedoria e a vontade de continuar a compactuar do movimento da vida:

Papéis³⁹

I

Naquele tempo, o que eu mais desejava era uma árvore.
A mangueira.
E minha avó plantou a mangueira no jardim.
Cresceu devagar, com dificuldade.
Sofria de uma doença que a envolvia,
de vez em quando parecia afogada numa teia de aranha,
como se fosse morrer.

Afinal, atingiu a altura da janela do quarto.
Nesse ano, minha avó morreu.
E eu, sentada à beira da cama,
via-a aparecer na janela.

II

Muitas histórias melancólicas envolvem crianças.
Às vezes, eu estava brincando com os meus bonecos,
mas estava pensando no bastidor da mamãe,
com um bordado interrompido,
e em coisas antigas, que estavam por ali,
e que tinham vindo de casas acabadas,
de pessoas acabadas,
de um mundo acabado.
Era a minha família.

III

Meu avô, que não conheci,
morreu debaixo do cajueiro,
de repente.

³⁹ MEIRELES, Cecília. 2001. *Op. Cit.* p. 1738

Ao lado do manacá plantado por suas mãos.
Logo que um manacá floresce,
vejo esse avô que não conheci.

Um avô jovem, belo, de olhos verdes,
e as lágrimas de minha avó abraçada ao seu peito.
Seu peito, ela recordava,
era branco, firme, polido - um marfim.

IV

Minha infância foi sobre um velho tapete oriental.
Nele aprendi a beleza das cores.
Nele sonhei com as raízes do azul e do encarnado.
E sempre me pareceu que o desenho era uma escrita:
que o tapete falava coisas,
- eu é que ainda o não podia entender.

V

Mas por que sempre lembrar essas coisas longínquas?
A verdade, porém, é que há uns dias inesquecíveis,
uns fatos inesquecíveis, dentro de nós.
Tudo o mais, que vivemos, gira em redor deles.
Toda uma vida se reduz, afinal, a umas poucas emoções,
por muitos anos que vivamos,
apesar de viagens, experiências, realizações, sonhos, saber...
Vivemos tudo - o humano e universal -
nuns pequenos instantes, obscuros e essenciais.

Todos os dias assim, de chuvinha fina,
penso em velhas cenas da infância:
a tarde em que comia um pedaço de maçã
e conheci o arco-íris;
o livro em que estudava francês,
com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar:
La pluie;
a minha solidão com tesouras, cola e cartolina:
"Brinquedos para os dias de chuva..."

Tudo isso vem à minha memória, como visitantes inesperados.
Interrompo o que estou fazendo, tenho uma pena imensa de mim.
Depois, penso em velhos poemas chineses, curtos e leves.

Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais.

(In: Dispersos)

A lembrança viva de sua avó aparece, na primeira parte do poema, transfigurada em um elemento da natureza: a mangueira. Através de outros poemas e de declarações de Cecília, sabemos que seu amor pelos jardins, flores, frutas, plantas foi, em grande parte, alimentado pelas práticas e gostos de sua avó. A árvore plantada por ela é também símbolo do tempo passado e das modificações exercidas por ele na vida humana, isto porque, mesmo com a intempérie anunciada, a mangueira é capaz de chegar à altura de sua janela. Depois de muitos

anos passados, a árvore permanece viva e sua avó, que a plantou, não. O mesmo sentimento melancólico é evocado na terceira estrofe, quando seu avô também aparece para Cecília transfigurado nas flores de um Manacá, plantado por ele.

Na parte II, o bastidor com um bordado interrompido representa uma belíssima metáfora para a morte prematura e inesperada de sua mãe. Junto a ela estão os outros integrantes da família de Cecília, seus irmãos, seu pai e o próprio avô cuja morte se deu, realmente, abaixo do cajueiro no quintal de sua avó, onde foi criada.

Reencontramos, então, a imagem da linha contínua interrompida para representar a morte de sua mãe. Do mesmo modo, *o desenho como uma escrita* aparece de maneira tocante no exercício realizado pela menina Cecília debruçada sobre o tapete oriental, na quarta parte. Isto é, estamos diante de imagens anunciadas e anotadas durante toda a sua infância, nas palavras da própria poeta, são acontecimentos inesquecíveis e essenciais, os quais nos proporcionam tudo – o humano e o universal.

Nos últimos versos da parte V, Cecília nos remonta ao processo de reminiscência, de onde surgiram todas essas recordações e, as liga a um objeto essencialmente visual: o cartão postal.

Tudo isso vem à minha memória, como visitantes inesperados.
Interrompo o que estou fazendo, tenho uma pena imensa de mim.
Depois, penso em velhos poemas chineses, curtos e leves.

Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais.

A estrofe conclusiva com apenas um verso de forte significado para o poema inteiro, em todas as suas cinco partes, segue o mesmo princípio do poema que fora por nós anteriormente comentado. E, não por acaso, o desfecho surge após uma aproximação com os poemas chineses, “curtos e leves”, argumento que dialoga com o universo da aceitação de mudanças e da observação serena do movimento da vida, citado um pouco acima. Isto é, Cecília lembra-se de todos esses episódios de maneira fragmentada – também por isso o título “Papéis” e a divisão em cinco partes –, os quais nos lembram uma sequência editada de fotogramas do cinema. Depois de sentir “uma pena imensa” de si mesma, pensa nos poemas chineses; o conteúdo claramente dolorido de todas as lembranças clama por esta breve meditação, representada inclusive graficamente pela mudança de estrofe e o isolamento da sentença que conclui o poema todo.

Vale meditarmos acerca da referência aos poemas chineses, principalmente no que diz respeito à comparação com os cartões-postais. É interessante trazer à tona o caráter de

composição que torna indissociável a imagem da palavra ao longo da história da arte oriental, especificamente chinesa. Os chineses foram o primeiro povo a não considerar a criação de imagens uma atividade inferior; pelo contrário, situavam o pintor no mesmo nível do poeta inspirado. É sabido que a força da cultura oriental se encontra, *grosso modo*, no elemento religioso que glorifica a meditação como prática de maior importância, independente da filosofia seguida (Budismo, Hinduísmo, Xamanismo, entre outras); sendo assim, a prática meditativa espalha-se culturalmente há milhares de anos e, portanto, parte desta característica contemplativa é carregada na representação artística. Partindo do pressuposto de que a meditação exige “refletir acerca de determinada verdade sagrada por horas a fio, fixando uma ideia na mente e contemplando-a por todos os ângulos, sem abandoná-la”, vemos neste exercício mental, – que chega a ser mais necessário para eles do que práticas esportivas para o seu bem-estar físico –, a tônica central de qualquer produção artística.

Certos monges meditavam acerca de uma única palavra, revirando-a mentalmente enquanto permaneciam sentados e imóveis por dias inteiros, ouvindo o silêncio que precedia e se seguia a cada sílaba sagrada. Outros meditavam sobre os elementos da natureza – a água, por exemplo, e o que podemos aprender com ela, com sua humildade; o modo como ela cede diante da rocha sólida, que não obstante vai sendo por ela desgastada; sua transparência e frescor, sua capacidade de acalmar, de dar vida ao solo, ou as montanhas, sua força e altivez ao mesmo tempo sua bondade, por permitirem que as árvores cresçam em suas encostas.⁴⁰

A exemplo do elemento da água, os artistas desenvolviam uma pintura que contivesse todas essas reflexões e depois a desenrolavam somente para contemplá-la. No caso da pintura, os artistas chineses não se sentavam ao ar livre, diante de algum motivo e o desenhavam simplesmente. Mesmo sua arte era apreendida mediante uma estranha técnica de meditação e concentração no qual primeiro se adquiria a “capacidade de pintar pinheiros”, a “capacidade de pintar nuvens”, a partir do estudo. Só então, permitiam-se o contato com a natureza para “capturar o espírito da paisagem”. Ao voltar para casa tentavam então recuperar esse espírito reunindo suas imagens de pinheiros, rochas e nuvens de modo similar ao de um poeta que costura uma série de imagens que lhe vieram à cabeça durante uma caminhada.⁴¹ Os mestres chineses almejavam capturar toda a essência dos elementos da vida e por isso costumavam simultaneamente escrever alguns versos e pintar a paisagem no mesmo rolo de seda.

⁴⁰ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p. 114

⁴¹ *Idem* p. 115

Esta busca pela síntese da arte chinesa, que traz simultaneamente o compromisso com a meditação e o conhecimento, além da sensibilidade apreendida nas formas e no significado da imagem vinculada à palavra dialoga com a obra de Cecília Meireles.

O cartão-postal é a imagem escolhida pela poeta para elencar e sintetizar as vivências recuperadas pela sua memória. Aqui não se encontram costuradas em uma poesia, estão sim dispersas como “Papéis”. A impressão do leitor é esta visão fragmentada, na qual a memória surge inesperada, aos pedaços, como se a sabedoria de si mesma passasse por esse conhecimento profundo de cada parte sua a ser representada. Cada parte possui uma imagem, um texto, um todo.

A costura destes cartões postais será trabalhada longamente na obra poética madura de Cecília Meireles e é para esta apreciação que seguimos agora.

Composição n. 1

[pesquisa de linhas]

*escrever, para mim, é desenhar,
entrelaçar as linhas de maneira que se façam escritura,
ou desentrelaçá-las de um jeito que a escritura vire desenho*
Jean Cocteau

Em *Baladas para El-Rei* (1925), terceiro livro de poemas publicado por Cecília Meireles, entrevemos a matéria dos sonhos, lendas e fábulas por nós ressaltada anteriormente. Nos vinte poemas compostos, além do primeiro – o que somaria vinte e um – que se encontra inteiramente em itálico como se fosse uma citação, encontramos reis, figuras e objetos mitológicos, a babá Pedrina, a avó e sua mãe. Os poemas possuem um viés etéreo, acompanhados de muitas reticências na pontuação, versos de rara musicalidade, uso de refrãos e apresentam imagens poéticas oriundas de um universo encantado. As ilustrações são de Fernando Correia Dias⁴², seu primeiro marido, o qual será mais profundamente estudado no segundo momento deste ensaio. Ao que tudo indica, trata-se de imagens da própria Cecília⁴³, isto é, *retratos* da poeta diante de janelas, nas quais aparecem castelos no horizonte contemplado. O gesto da figura ilustrada representa ora atitude de meditação e contemplação, ora uma espécie de louvor, oração e reverência.

A ilustração da capa nos traz a mesma figura presente no interior do livro, porém aqui suas vestes parecem masculinas e remetem ao período medieval, culote, meias longas e botas. Sua bata é ornamentada com um padrão floral. Em suas mãos, há uma espécie de pergaminho e, de joelhos, vemos a figura em uma atitude de reverência e contemplação. Também o título da obra nos remete ao período medieval, tanto pela nomenclatura “El-Rei”, como pela forma escolhida. A “balada”, por definição, é uma composição musical de caráter épico; na literatura, também é admitida como um poema que narra uma lenda popular ou uma tradição histórica, podendo ser acompanhado por instrumentos musicais; em outra acepção, o poema, geralmente, é constituído de três estrofes com rimas recorrentes, um refrão que finaliza cada parte e uma “oferenda”.

O livro apresenta um padrão de formas fixas, ainda que variáveis em relação ao número de estrofes; os poemas possuem regularidade métrica e rima e o último deles é intitulado “Oferenda”.

⁴² Anexo I p. 149

⁴³ Anexo III p. 158

No que diz respeito ao tema, além de passar por lendas populares, como quereria uma “balada”, ao contrário do que se espera como um ambiente solene, no qual estariam presentes figuras distantes e quase inalcançáveis, a poeta nos traz pessoas extremamente próximas, como por exemplo, a presença de sua babá Pedrina, retratada em “Para a minha morta”,

(...)
 Pedrinha 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...
 Pedrinha minha, és a mais doce das memórias...⁴⁴
 (...)

assim como sua mãe em “Dolorosa”. Há também destaque a um objeto mágico, “A flor de ouro” vinda do oriente com sugestões de ópio e sândalo e, menção à sua avó, em “Das avozinhas mortas” murmurando “(...)Frases antigas como lendas.../Frases, decerto, que escutaram//Entre joias, leques e rendas... (...)”.

É interessante pensar como, com a publicação deste livro, Cecília está completamente ausente da discussão do modernismo, tanto pela questão formal, quanto pelo tema eleito. A esta altura, 1925, Oswald de Andrade publicara *Pau brasil*, Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, e no ano anterior, *Pauliceia Desvairada*. Enquanto a poeta estuda o assunto das artes populares e da educação de maneira transgressora – tema da segunda parte deste ensaio –, em sua poesia, parece manter este ar solene, como se esquivasse ao cotidiano imediato.

O conjunto de poemas estabelece narração recortada, apresentando, principalmente, um compromisso em seu início e seu fim, além daquele poema em itálico (sem título) como abertura. Essa estrutura nos mostra o cenário no qual as baladas serão oferecidas, o eu-lírico se apresenta parado, pensando, olhando pela janela. A partir deste pensamento, ao longe, observamos a construção deste local, que faz referência aos países nórdicos:

(...)
Ao longe, distâncias ermas...
Em tudo quanto se abarca,
há ligeirezas enfermas
de luas da Dinamarca...

- *Ao longe, distâncias ermas...*⁴⁵
 (...)

⁴⁴ MEIRELES, Cecília. *Baladas para El-Rei*. São Paulo: Global, 2017. p. 53

⁴⁵ *Idem* p. 17

As marcações temporais desta espécie de narração mítica aparecem nos títulos “Inicial”, “Final” e “Oferenda”. Logo após o poema em itálico, “Inicial” insere a natureza da memória reconstruída através dos versos e personagens, como se a poeta esperasse desde menina a história de seu destino.

(...)

Lá na distância, no fugir das perspectivas,
Lá no infinito, lá no extremo... no abandono...

Aquelas sombras, na vagueza da paisagem,
Que tem brancuras de crepúsculos do Norte,
Dão-me a impressão de vir de outrora... de uma viagem...

(...)

Lá muito longe, muito longe, muito longe,
Anda o fantasma espiritual do meu destino...

Anda em silêncio: alma do luar... forma do aroma...
Lembrança morta de uma história reticente
*Que nos contaram noutra vida e noutra idioma...*⁴⁶

Podemos deduzir que os sonhos imaginados pela criança Cecília são a matéria principal desta publicação. Serão eles a sustentar a escrita de todos os versos.

(...)

E, silenciosos, como alguém que se acostuma
a caminhar sobre as penumbras, mansamente,
Meus sonhos surgem, frágeis, leves como espuma...

Põem-se a tecer frases de amor, uma por uma...⁴⁷

(...)

Estamos diante de uma mitologia que não é central para a língua portuguesa. As narrativas são distantes, mas a ideia de longínquo, aqui, diz respeito à intimidade, pois conta de suas mais próximas lembranças. Não se pode afirmar, portanto, que seja uma poesia advinda da erudição, embora tenhamos uma esfera medieval com elementos mágicos de culturas pouco conhecidas que foram internalizadas na infância da poeta.

Em meio aos sonhos de menina, há um poema sobre o qual nos debruçaremos. “Sem fim” nos traz a ideia e a vontade já transfigurada no desenho dos dedos de Cecília lá em *Olhinhos de gato*. É um poema que une o desejo de “uma coisa que não acaba” com o imaginário de sua infância.

Como aconteceria uma suposta transposição de imagens colecionadas para sua poesia? Como se configuraria o desejo das coisas não chegarem ao fim em um poema? Como uma linha contínua cria movimentos repetidos e traz a ideia de infinito nos versos? E, por fim, para qual

⁴⁶ *Ibidem* p. 21 grifo meu

⁴⁷ *Idem* p.45

lugar apontará uma imagem dessa natureza em sua obra poética? Isto é, como aquele desenho pode se transformar em matriz inspiradora de uma das temáticas mais recorrentes em Cecília Meireles?

Sem fim⁴⁸

Era uma vez uma donzela,
Nos bons tempos do Rei Guntar...

Era uma vez uma donzela,
Profunda, imensamente bela,
E que tinha medo de amar...

Era uma vez uma donzela
Que vivia a amestrar falcões...

Era uma vez uma donzela,
Sabendo a vida paralela
A infinitas decepções...

Era uma vez uma donzela
Que, num sonho revelador

- Era uma vez uma donzela,
E que imensa desgraça, aquela! –
Soube que ia morrer de amor...

Era uma vez uma donzela,
Irmã do moço Giselher...

Era uma vez uma donzela...
Era uma vez, numa novela...
Era uma vez uma mulher...

Era uma vez uma donzela,
Nos bons tempos do rei Guntar...

Era uma vez uma donzela,
Profunda, imensamente bela,
E que tinha medo de amar...

(In: Baladas para El-Rei)

É bastante curioso que a poeta escolha um jargão de conto de fadas como mote para um poema sem fim. Afinal, se há um lugar no qual tudo quase sempre acaba bem, este lugar é um conto de fadas tradicional. Não haveria justificativas para não querer chegar ao fim da história. O tão difundido “e viveram felizes para sempre” parece não ter feito parte da experiência da autora. Poderíamos levar em consideração o fato de os contos tradicionais dos Irmãos Grimm e tantos

⁴⁸ *Idem.* p. 29

outros de ordem geral da mitologia nórdica não proporcionarem, exatamente, exemplos de um mundo justo, amável e perfeito, mas não podemos afirmar com precisão quais foram as histórias lidas por ela e para ela quando criança. A questão é que se trata claramente de uma opção da poeta por uma estrutura circular, provocada pela repetição, principalmente do verso inicial “Era uma vez uma donzela”. Além desta repetição, o movimento das estrofes sempre acaba em suspenso, efeito conquistado pelo uso das reticências e pela sintaxe interrompida da frase. O leitor espera a história começar durante todo o tempo e, o mais interessante é que não se trata de uma mesma repetição única e exaustiva, visto que a cada estrofe, são acrescentadas novas informações. Lembra um jogo, umas das brincadeiras de adivinhação de infância evocada por Cecília, a “língua do pê”⁴⁹ exemplificada em *Giroflê, Giroflá*, afinal a história encontra-se cifrada.

Uma segunda leitura também poderia ligar a estrutura falha a uma espécie de transfiguração do aspecto irregular da construção da memória. Conforme relato da própria autora em “Meus orientes” visto na primeira parte do trabalho, a história contada ou lida pelas figuras da avó ou de Pedrina, muitas vezes, não chegava ao fim pelo fato de despertar seus sonhos e imaginação e, com isso, seu pensamento voar até outras dimensões; ou ainda simplesmente porque dormia antes do final.

Contudo, mesmo escondida em meio às repetições, a história narrada nos oferece alguns dados importantes. É possível, por exemplo, assegurar a origem dos personagens dispostos em “Sem fim”: Rei Guntar, Giselher e muito possivelmente Brunilda, a donzela. Gunnar, Gunther, Guntar são variações do mesmo nome de origem nórdica, escandinava ou islandesa e, representa um personagem protagonista de vários *Eddas*, textos em versos encontrados na Islândia, escritos em nórdico antigo, entre os séculos IX e XII.

No caso específico destes três personagens juntos, estamos diante da *Saga dos Volsungos*, texto anônimo do século XIII, redigido na Islândia, que advém de narrativas muito mais antigas, algumas delas remetendo a episódios históricos do século V. Pertence à chamada categoria de sagas míticas ou lendárias, as “sagas dos tempos antigos das terras do norte”, a

⁴⁹ “No meio do vento que nos levantava os vestidos e desmanchava os cabelos, com a areia a voar por todos os lados, a menina perguntou-me de longe, com uma voz aguda de pássaro esquisito: “Você sabe a língua do pê?”. Eu não sabia. E, de muito longe, com a areia a entrar-me pela boca, respondi: “Não!”. Ela exemplificou: “É assim: ca-pa-ra-pa-mu-pu-jo-po!”. Na solidão absoluta, no oco das dunas, sob um céu de mármore vagamente azulado, as sílabas se destacavam uma a uma, como seixos:

“: ca-pa-ra-pa-mu-pu-jo-po!”

Virou-se para trás e perguntou: “Sabe o que é? CARAMUJO!”. E desatou a correr na minha frente, de braços abertos, de modo que uma réstia mortiça de sol projetava seus braços, alongava suas pernas, fazia de seu corpo uma estrela de cinco pontas, numa das quais o vento levantava o cabelo esbranquiçado e enfunava o laço de fita.” MEIRELES, Cecília. “Estrela”. In: *Giroflê, Giroflá. op. cit. p.45*

mesma lenda que se encontra no épico alemão “Canção dos Nibelungos”. A Saga narra os feitos e padecimentos dos heróis da linhagem real dos Volsungos, os descendentes do rei Volsung, bisneto do deus Odin, concentrando-se na vida do herói Sigurd (equivalente a Siegfried da tradição alemã), que mata o dragão Fafnir e se envolve em um trágico triângulo amoroso com a valquíria Brynhild e o rei Gunnar, irmão jurado do herói. Em meio a cenas povoadas por deuses da mitologia escandinava, uma serpente gigante e outras criaturas míticas, reis e heróis destemidos, mulheres apaixonadas, enciumadas e enraivecidas, vinganças macabras, feitiçaria, amores, ódios e traições, encontramos as muitas histórias agrupadas numa ordem cronológica linear. A saga é constituída por episódios que podem ser vistos como autônomos, em “quadros independentes dispostos linearmente num painel ou imagens bordadas, estilizadas, que compõem uma narrativa visual numa tapeçaria”⁵⁰. É inegável a influência exercida pela *Saga dos Volsungos* sobre os autores modernos ocidentais: Walter Scott, William Blake, J.R.R Tolkien, além do próprio Richard Wagner com a criação de seu ciclo de óperas em torno do Anel dos Nibelungos. Além da temática de ordem mitológica, existe certa incorporação do romance cortês, no qual o ideal heroico e o colorido dos amores idealizados atravessam a criação ficcional em diversas cenas que envolvem Brynhild.

Naturalmente, qualquer texto formado através de uma reunião de lendas apresenta, por vezes, contradições, incoerências internas, lacunas ou repetição de palavras. Segundo o tradutor, o texto mantém as imperfeições que são, inclusive, provenientes de uma simplicidade lexical e sintática da via oral. Este fato é o que leva a imaginar as sagas como episódios alinhavados ou “bordados a ouro”, como o fazem, inclusive de maneira metalinguística, muitas personagens femininas de destaque nas narrativas. É o caso de Brynhild, no episódio XXV, que borda as façanhas de Sigurd.

Brynhild é uma valquíria, mensageira de Odin nas guerras. As valquírias são nomeadas para as batalhas, nas quais cabe a elas a decisão sobre a vitória e a morte dos homens. Em sua linhagem, possuem ligação forte com elementos da natureza, podendo, por vezes, ser também consideradas espécies de deusas-xamãs; alguns relatos mostram as valquírias dotadas de um manto de penas de falcão ou mesmo acompanhadas da ave. Brynhild, apesar de gostar de Sigurd, mostra-se indecisa quanto ao fato de viver este amor, pois apesar de amá-lo, sabe a impossibilidade de êxito deste relacionamento pelo fato de ser uma mulher guerreira⁵¹. Na trama da *Saga dos Volsungos*, Sigurd bebe um líquido enfeitiçado e esquece-se de Brynhild,

⁵⁰ MOOSBURGER, Theo de Borba. (org. e trad.) *Saga dos Volsungos (anônimo do séc. XIII)*. São Paulo: Hedra, 2009. p. 10

⁵¹ *Ibidem* p. 148

depois casa-se com a irmã de Gunnar, o rei para o qual jura irmandade. Os feitos heroicos e vorazes se desenrolam e, no trágico fim, Brynhild comete suicídio após saber da morte de Sigurd e os dois são cremados lado a lado.

Diante dos fatos apresentados pelo enredo da saga, voltemos ao poema de Cecília. Há de se convir que a donzela não teria um final feliz, como já nos anunciou a poeta na sexta estrofe:

Era uma vez uma donzela
Que, num sonho revelador

- Era uma vez uma donzela,
E que imensa desgraça, aquela! –
Soube que ia morrer de amor...

Junto a este fato, a donzela possuía conhecimento de uma “vida paralela” com infinitas desilusões o que, portanto, nos leva ao verso conclusivo; ou seja, grande parte da hesitação da donzela em prosseguir sua própria história vem do “medo de amar”.

Mesmo que não tivéssemos conhecimento da figura de Brynhild como uma mulher guerreira e, portanto, fora dos padrões das mocinhas dos contos de fada, a donzela de Cecília – importante lembrar que não é nomeada –, em determinado momento, é também considerada uma mulher. Lembremos, pois, da diferenciação dos vocábulos. Essencialmente, o que separa a donzela da mulher seria a sua virgindade. Essa figura feminina também não é apenas “imensamente bela” é também “profunda”. O fato nos leva a duas suposições: uma mulher menos idealizada ou uma sublimação ainda maior dessa figura feminina. Também por isso, talvez, tenha receio de viver um amor. A breve oscilação entre “mulher” e “donzela”, unida à “profunda”, coloca a figura feminina de Cecília Meireles como uma mulher que poderia, inclusive, ser ela mesma.

Essa suposição poderia ser alimentada pela leitura de “Ofrenda”, poema final da obra, no qual há um encontro entre eu-lírico feminino e um rei, o qual compensaria todas as lágrimas e sofrimentos vividos até então. O rei de olhos tristes forneceria trajes de luz e auroras e a recolheria em suas mãos para que, enfim, fosse feliz.

Poderíamos arriscar que “Sem fim” trata de uma primeira representação visual, isto é, uma transfiguração de imagens e palavras que buscam a ideia proposta logo no início deste trabalho. O desenho contínuo de uma linha que “não acaba” poderia encaixar-se como matriz central das imagens propagadas. Veremos ainda como essa possibilidade de leitura amadurece, alcançando patamares ainda mais significativos.

Ainda tratando da linha e do fio, até agora desdobrados no bordado e na caligrafia como imagens vivas da obra cecilianiana e, aproveitando os movimentos transformadores que cada uma dessas atividades – tanto o bordar quanto o escrever –, seguindo os poemas de *Baladas para El-Rei*, identificamos um trio de personagens mitológicos cuja característica principal remete ao fio da vida.

Das três princesas⁵²

As três Princesas silenciosas
Virão da sombra de outros mundos,
Trazendo aromas, névoas, rosas...

As três Princesas silenciosas
Que dão consolo aos moribundos...

Da alma das noites desoladas
Hão de surgir, mudas, piedosas,
Loiras e lindas como fadas...

Da alma das noites desoladas
As três Princesas silenciosas...

As três Princesas silenciosas
Virão dizer quando termino...
Virão trazer-me astros e rosas...

As três Princesas silenciosas,
As fiandeiras do meu destino...

E as longas, mórbidas tristezas
Das minhas horas dolorosas
Desaparecerão surpresas,

À chegada das três Princesas,
Das três Princesas silenciosas...

(In: *Baladas para El-Rei*)

As três princesas fiandeiras do destino cabem perfeitamente no conglomerado mágico formado nesta obra, mesmo pertencendo a uma mitologia mais fulcral em comparação às outras que compõem *Baladas para El-Rei*. A evocação da mitologia grega, agora, por sua vez, nos traria as *Moiras*, três irmãs que determinam o destino, tanto dos deuses quanto dos seres humanos. Eram lúgubres e responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida, que era utilizado na *Roda da Fortuna*, o tear. Às voltas da roda do tear posicionavam o fio de cada pessoa, quando estavam no topo eram períodos de boa sorte, e na parte baixa, aqueles de maus agouros. As três deusas pertenciam à primeira geração divina originada do Caos, eram filhas de Nix (a noite). A imagem das fiandeiras varia entre as publicações que a conclamam, na *Odisseia*, por exemplo, os poetas

⁵² *Ibidem*, p. 55

as descreviam como donzelas de aspecto sinistro com dentes grandes e unhas longas. Nas artes plásticas, pelo contrário, são frequentemente apresentadas como belíssimas mulheres.

Para a poeta, *as Moiras* surgem como Princesas (com letra maiúscula) silenciosas “Loiras e lindas como fadas”, que também provém da noite trazendo “astros” e “rosas” e decidem quando o eu-lírico terá seu fim (“Virão dizer quando termino...”), o que significará o fim de suas dores, “mórbidas tristezas” e de suas “horas dolorosas”. O poema traz uma louvação melancólica ao movimento da vida, ao destino infeliz que o eu-lírico provou até agora.

Este tom permeia não apenas “Sem fim” ou “Das três princesas” como todos os poemas reunidos em *Baladas para El-Rei*. O mundo fabular aqui evocado parece não mais recuperar o encanto que possuía a Cecília criança. O eu-lírico apenas apresenta uma leve convicção de que vale a pena sonhar em “Oferenda”, poema no qual, como já foi dito acima, sua alma e o destino são colocados nas mãos deste *Rei*

(...)
 Teus olhos tristes, d’Agnus Dei,
 Na minha símplice humildade,
 Reinos ergueram, de quem és rei...

 E em tuas mãos, Ó Majestade,
 Alma e destino coloquei...

 Ao teu domínio me abandono...
 Ditas-me a fé... Traças-me a lei...
 E eu sou feliz, porque és meu dono,

 E olham-me, do alto do teu trono,
 Teus olhos tristes d’Agnus Dei...⁵³
 (...)

No âmbito deste ensaio, a ideia da linha, do fio percorre os recortes e propostas levantadas. Sendo assim, a representação da *vida como um fio*, anteriormente apresentada nas três princesas fiandeiras, desponta em muitos outros momentos da obra poética de Cecília Meireles.

No intuito de desdobrar a temática, partimos agora para a leitura de outros três poemas, incorporados em três outras publicações da poeta.

Para iniciar esta tríade, realizemos a leitura de “Música”, reunido em *Dispersos (1918-1964)*. O poema recupera a metáfora do fio da vida, ilustrando como as memórias de infância fixaram imagens que jamais serão deixadas pela poeta. Aqui, no caso deste poema, o som do

⁵³ *Ibidem* p. 65

grilo cantando é transfigurado em um fio, que poderia inclusive ser interpretado como a linha melódica de uma partitura musical. Cecília o coloca como um *grilo fiandeiro*, assim como as Moiras citadas no outro poema, que pelo timbre agudo e vítreo com o qual se expressa teria uma “roca de vidro”.

Música⁵⁴

O grilo da minha sala
na sua roca de vidro
enrola o fio da noite,
enrola o fio da lua,
enrola o fio da infância,
da memória, da saudade,
devagar.

Passam meninas, enterros,
laranjas, cantigas, ruas,
árvores, lágrimas, sons,
navios de despedida,
portas, escadas, palavras,
máscaras, rostos, que agora
não são mais.

Na sua roca de vidro
vai-se enrolando uma pena
tão grande! Quem a pudesse
desenrolar...

(In: *Dispersos*)

Na primeira estrofe, o fio enrolado pelo grilo não é exposto, declaradamente, como “fio da vida”. Antes, recebe outros substantivos que realizam um caminho gradativo – do presente ao passado – como se, ao se enrolar, o fio de sua canção, aos poucos fosse capaz de resgatar as sensações de sua infância: “fio da noite”, “fio da lua”, “fio da infância”, “fio da memória”, “fio da saudade”. O movimento é lento, pois como último verso da estrofe, temos o destaque da palavra “devagar”, como se fora uma marcação de dinâmica musical, indicada pelo compositor em uma partitura.

A lembrança de sua infância nos traz variadas associações, ora concretas, como “meninas”, “laranjas”, “ruas”, “árvores”, “lágrimas”, “portas”, “escadas”, “máscaras”, alternados, ora mais abstratas como “cantigas”, “sons”, “navios de despedida”, “palavras”, “rostos”, combinação que nos causa comoção. E mais uma vez a estrofe isola as palavras “não são mais”, complemento da frase iniciada no verso anterior “que agora”. Com isso, realiza um paralelo de construção com a estrofe anterior, “devagar”|“não são mais”.

⁵⁴ MEIRELES, Cecília. 2001 *Op. Cit.* p. 1639.

Finalmente, o fio enrolado na roca de vidro do grilo transforma-se em uma “pena”, tamanho sofrimento ao recordar-se do tempo e das pessoas que passaram. É interessante pensar no efeito causado pelas palavras isoladas sintaticamente, as quais nos remontam a todo o universo infantil apresentado até aqui com as mortes de sua mãe, da avó e de Pedrina, as brincadeiras de roda, os rostos marcados de amigos e pessoas importantes, o sofrimento e os objetos saudosos de sua casa.

A seguir, realizaremos o comentário de outros dois poemas. “Ponte” e “Desenho” foram publicados, respectivamente, em *Vaga Música* (1942) e *Retrato Natural* (1949). Chamamos atenção a este fato por um motivo bastante relevante, já que a própria poeta, em vida, quando revisou sua obra desconsiderou todas as publicações anteriores à *Viagem* (1939). Ou seja, a maioria do que lemos até aqui faz parte de um conjunto de livros que não fora legitimado por ela. Não temos como afirmar o que a levou a descartar tais obras, afinal é comum os artistas reconhecerem as mudanças técnicas, temáticas em seus percursos e, muitos deles decidem por publicar este conjunto inicial como “obra imatura”, isto é, apenas preparatória, foi o caso, por exemplo, de Mário de Andrade. De modo que, somente agora adentramos o que seria a obra considerada digna de publicação por Cecília.

É, portanto, no momento considerado pela própria autora como mais maduro de sua obra, que se revelará de modo mais complexo a transfiguração deste repertório acumulado até aqui.

Ponte⁵⁵

Frágil ponte:
arco-íris, teia
de aranha, gaze
de água, espuma,
nuvem, luar.
Quase nada:
quase a morte.

Por ela passeia,
passeia,
sem esperança nenhuma,
meu desejo de te amar.

Céu que miro?
– alta neblina.
Longo horizonte
– mas só de mar.

E esta ponte
que se arqueia
como suspiro
– tênue renda cristalina –

⁵⁵ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 362

será possível que transporte
a algum lugar?

Por ela passeia,
passeia
meu desejo de te amar.

Em franjas de areia,
chegada do fundo
lânguido do mundo,
às vezes, uma sereia
vem cantar.
E em seu canto te nomeia.

Por isso, a ponte se alteia,
e para longe se lança,
nessa frágil teia
– invisível, fina
renda cristalina
que a morte balança,
torna a balançar...

(Por ela passeia
Meu desejo de te amar.)

(In: Vaga música)

Agora, diante de elementos já cristalizados na poesia madura de Cecília, tais como o mar, o céu, a água, o vento, além, é claro de todas as ramificações por eles propostas, chegamos a um nível mais elaborado das construções de imagens da poeta.

O título do poema nos conduz à imagem primordial de uma ponte. A saber que a palavra traz consigo a imagem de um objeto *construído* que propõe uma ligação ou comunicação, ao mesmo nível, entre dois pontos isolados, de imediato já nos perguntamos quais serão estes dois elementos. Após a leitura, verificamos que se trata de mais um poema melancólico, com o mesmo medo apresentado em “Sem fim” de entregar-se ao amor. Inclusive, as repetições em refrão também serão encontradas, como em muitos outros poemas de Cecília Meireles.

A ponte, estrutura que deve ser forte, firme e vigorosa, aqui é construída com elementos de ordem frágil, de natureza fraca – ainda que bela –, a fim de transportar a estes materiais a imensa insegurança sentida pelo eu-lírico ao arriscar-se em um grande amor. O campo lexical seleciona materiais e objetos sutis, não por acaso alguns deles urdidos com linhas em tramas, que realizam (ou não) um desenho. Aqui também o poema realiza um movimento de gradação – tal como aquele da Cecília menina sentada em sua cadeirinha de vime – que passeia da matéria sutil à fluída e depois se espalha no imaterial. Assim poderíamos elencá-los: franjas de areia> teia de aranha> renda cristalina> gaze de água> espuma> alta neblina> nuvem> arco-íris> luar.

Na primeira estrofe, a poeta nos oferece o movimento inicial de construção, no qual figura, em primeiro plano, a ponte como arco-íris, teia de aranha, gaze de água, espuma, nuvem, luar. Após a enumeração, dois versos anunciam, tal como um resumo, a imaterialidade da ponte ao invocar a morte, ausência total de matéria: “(...) / Quase nada: / quase / a morte.”

Pelas condições etéreas desta construção, a ponte não nos oferece segurança alguma, logo a poeta nos declara, na segunda estrofe, que é “sem esperança nenhuma” que por ela passeia o seu desejo de amar. Notemos o verbo utilizado, não se trata de “andar”, “caminhar”, “correr” ou simplesmente “atravessar”, que seriam as ações mais esperadas para a realizar em uma ponte, mas sim “passear”. Isto é, percorrer por distração, diversão. Diante da escolha utilizada durante todo o poema, observamos que o ato de amar, neste caso, não é força vital, tampouco necessidade imprescindível.

Na sequência, céu e horizonte são o foco observação. Em uma imagem criada, inclusive graficamente pelos travessões e pelas divisões de verso, é como se a ponte estivesse dividindo os dois planos, céu e mar, dois motivos corriqueiros na obra de Cecília Meireles, e os dois cenários também se mostrassem inalcançáveis. O céu encontra-se enevoadado, não permitindo que se veja bem, enquanto a linha do horizonte é longa, o que poderia ser visto de forma positiva, como uma esperança, mas recebe o mesmo tom inacessível através da construção dos versos “– mas só de mar”. O mar, pela sua natureza pouco concreta e pela imensidão de sua formação, colabora para o inatingível.

A seguir, a ponte realiza dois movimentos. O primeiro deles – *arquear* – é comparado a um suspiro, o qual poderia ser associado a um gemido, dor, uma respiração longa e temerosa, ou ainda, em última instância, à própria morte, evocando a memória da expressão “último suspiro”, que conversaria com os versos “quase/a morte”, colocados no fim da primeira estrofe. O segundo movimento vem na sétima estrofe – *altear* – que representa exatamente o contrário daquele colocado anteriormente. Entre a quarta e a sétima estrofe, há o surgimento de um ser mitológico, representado pelo corpo dividido entre mulher/peixe ou mulher/pássaro, a sereia. É no canto proferido por ela que o “tu” já evocado em “Por ela passeia, / passeia, / sem esperança nenhuma, / meu desejo de *te* amar.” ressurge no poema “e em seu canto *te* nomeia”. O canto da sereia movimentada para o alto, lançando para longe a ponte como frágil teia, invisível, cristalina.

O balanço realizado pela ponte – baixo-cima/arquear-altear – aparece de maneira vigorosa no segundo movimento. O impulso de maior energia foi alimentado pelo canto da sereia. Isto é, partiu da figura mitológica, do plano dos sonhos e da imaginação, o elemento responsável por balançar a ponte repetidas vezes, bem ao final do poema. É também deste ponto de vista que a poeta apresenta o choque entre a realidade e a fabulação, mundo real e mundo

encantado, como se o amor passasse, indelevelmente, pela idealização. E ainda mais, como se essa idealização, de saída, já estivesse atrelada a uma perdição. Isto porque é sabido que as sereias, seres mitológicos essencialmente femininos, por vezes representadas com uma lira em seus braços, possuem o dom do canto suave. Com a doce voz maviosa, seu canto vem provocando desastres catastróficos em diversos episódios narrados ao longo da história. Na *Odisseia*, por exemplo, Ulisses coloca cera no ouvido de seus marinheiros a fim de que não ouvissem o canto as sereias e pede pra que seja amarrado ao mastro do navio⁵⁶.

No poema, a ponte alteada se lança para longe e, dada a força da imagem, é bastante curioso que a trama de linhas tão sutil da qual é feita não sofra nenhum dano. Quando talvez tudo retorne à configuração inicial, a suposta calma de uma ponte frágil, sem movimentações, ainda assim, entre parênteses os dois últimos versos colocam a entrega em suspenso, demonstrando que não se realiza. No entanto, o amor é imprescindível. A situação de passear, a repetição, a sensação do “andar em círculos” indica que estamos diante de um desejo de amar, ainda que não seja resoluto. O caso não se resolve, o “passear” aparece relacionado ao “pensar” e a ponte se transforma na imagem do desejo, tanto que e a ênfase final se centra apenas nele. O medo existe de maneira subtendida, de maneira diferente de “Sem fim”, mas ambos poemas nos colocam em uma espécie de caminho sem saída, um padrão se que repete de maneira infinita.

Aproveitando visualmente a ideia de infinito, ainda no que diz respeito a padrões - como o desenho inicial de *Olhinhos de gato*, avancemos para a última imagem desta *Composição n. 1*. Antes, no entanto, é preciso realizar um apontamento final no que diz respeito à linha e aos movimentos sugeridos até aqui. Voltemos o olhar para o *padrão*, terceira e última aproximação proposta pelo desenho inicial que figura neste ensaio.

Partiremos aqui de duas fontes para a pesquisa de *padrão*, isto é, um desenho que se repete em azulejos, bordados, tapetes, papel de parede, entre outros objetos. A primeira delas

⁵⁶ No canto XII, Ulisses pede que seja amarrado nos pés e nas mãos e que as pontas das cordas estejam longe de seu alcance:

“Chegarás, primeiro, à região das Sereias, cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam. Se a alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e as escuta, nunca mais sua mulher nem seus filhos, pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo doo canto harmonioso das Sereias. Residem elas num prado, em redor do qual se amontoam ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo. Prossegue adiante, sem parar, com cera doce como mel amolecida tapa as orelhas de teus companheiros, para que nenhum deles possa ouvi-las. Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias. Se acaso pedires e instares com teus homens que te soltem, que eles te prendam com maior número de ligaduras. Em seguida, quando tiverem passado além das Sereias, não te direi com precisão qual das duas rotas deverá seguir; cabe a ti decidir em teu coração. Entretanto, vou falar-te a respeito de uma e de outra.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 113

remonta aos artesãos orientais. E a segunda nos levará à tradição dos ditos povos primitivos, essencialmente indígenas. Acreditamos que estas duas medidas realizam uma síntese que nos servirá para mapear a estrutura deste tipo de imagem, uma vez que se valem de culturas transmitidas e espreiadas na vida de Cecília Meireles.

Com relação ao Oriente, conforme a própria história da poeta já anunciou, há demasiado envolvimento, interesse, admiração não apenas por uma ou duas culturas. Aqui, no caso específico da relação com os *padrões* trataremos apenas do Islamismo, uma vez que a relação com a China e a Índia já apareceu anteriormente no que diz respeito ao campo imagético, desdobrado em fábulas, narrativas e também *a caligrafia e o bordado*.

A cultura islâmica unificou várias tribos árabes, da Pérsia até a Península Ibérica através da conquista de Maomé. A religião dos conquistadores foi imposta e, como a confecção de imagens ficou proibida, os artesãos canalizaram sua criação para os padrões e as formas, criando arabescos de ornamentação rendilhada e bastante sutil. Já outras facções muçulmanas posteriores seriam menos estritas na interpretação do veto às imagens, admitindo a pintura de figuras e ilustrações, desde que não houvesse nenhum vínculo com a religião. E nestes casos, incluímos também os tapetes, cuja força narrativa das imagens faz com que cheguem a ser lidas como uma página. Por sua vez, os mosaicos trabalharam com os padrões geométricos através de princípios matemáticos, principalmente em duas vertentes: *quase-periódico*, no qual os padrões são estendidos a proporções infinitas e *similaridade*, onde os padrões se sobrepõem em duas escalas diferentes, sendo uma delas maior e outra menor. Historicamente, os mouros são os responsáveis pela inserção destes motivos na arte da Europa Ocidental, principalmente através do azulejo – elemento bastante presente na cultura portuguesa, por exemplo, há pelo menos cinco séculos⁵⁷.

Por outro lado, para tratar do padrão do ponto de vista indígena, selecionamos uma etnia: os Marubo⁵⁸. O padrão faz parte de algo muito maior, chamado “pensamento desenhado”⁵⁹, o que pode ser melhor exemplificado pela fala do próprio Marubo, como segue: “pensamos mesmo com a cabeça” e “os jovens crescem sabendo escrever com as mãos”. Isto é, o desenho está no cerne do conhecimento e da expressão: “nosso pensamento é assim, nós falamos pelo cesto desenhado”. Para esta etnia indígena localizada no Brasil, os *padrões* são desenhos trazidos pela terra dos espíritos e aquele que tem poder de repeti-lo tem acesso a este outro

⁵⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. *op. cit.* p.111 – 112.

⁵⁸ CESARINO, Pedro de Niemeyer. “A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2012, v.55 n.1. p.76-136.

⁵⁹ Todas as expressões destacadas entre aspas fazem parte de um relato de Paulino Memãpa, um xamã rezador Marubo, traduzido pelo autor do artigo. *Idem* p. 79-83

plano. Os desenhos são, a um só tempo, empregados como um instrumento de conhecimento que é capaz de desencadear a destreza verbal e intelectual de uma pessoa. Ou seja, os *padrões gráficos* desencadeiam processos de *transformação*, fazendo com que a pessoa seja produtora e receptora de saberes.

Realizando uma discussão acerca da imagem gráfica de um padrão frente a imagem de uma palavra, Pedro de Niemeyer Cesarino recupera dois estudiosos americanos, W.J.T. Mitchell, em *Image, text ideology*, e Nelson Goodman⁶⁰, em *Languages of Art*. No centro desta proposta está a questão do sistema de símbolos evocados pelos dois universos. A palavra tem como sistema de símbolos o alfabeto, cujos caracteres disjuntos têm intervalos desprovidos de sentido; já o *padrão*, com poucos intervalos e poucas descontinuidades é capaz de criar sintática e semanticamente um todo contínuo. Isto é, um repertório gráfico surge de poucas unidades mínimas que podem se reconfigurar potencialmente em infinitas séries de outras séries, fornecendo um aspecto recursivo, enquanto a palavra possui uma ligação de ordem finita.

É importantíssimo salientar que apenas o padrão possui este aspecto específico de continuidade, da possibilidade do infinito; ou seja: todo padrão é uma imagem, mas nem toda imagem resulta em um padrão.

Pensemos, então, na relação desencadeada pelas imagens contínuas à luz desses aspectos relacionados ao *padrão*, que nos levam essencialmente a compreendê-lo como uma imagem infinita, tanto pelo simples exercício plástico no oriente, como por uma ideologia ancestral nos povos indígenas, passemos a leitura de “Desenho”.

Desenho⁶¹

Pescador tão entretido
numa pedra ao sol,
esperando o peixe ferido
pelo teu anzol,

há um fio do céu descido
sobre o teu coração:
de longe estás sendo ferido
por outra mão.

(In: *Retrato Natural*)

No poema, há duas estrofes compostas por quatro versos cada, as quais não são regularmente metrificadas, no entanto, apresentam um padrão apreensível, inclusive

⁶⁰ *Idem* p. 110

⁶¹ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 655

visualmente. São perfeitamente simétricos na duração e extensão dos versos e também nas rimas, seguindo o esquema A/B/A/B//A/B'/A/B'.

Na primeira estrofe, a imagem apresenta um pescador sentado, segurando sua vara à espera do peixe que será ferido pelo seu anzol. Enquanto na segunda, o pescador deixa de ser quem provoca o ferimento, para ser ferido por outra mão; a poeta coloca um outro fio vindo do céu ferindo o coração do pescador. A cena, instantaneamente, se abre a uma maior proporção. Tal como uma câmera cinematográfica, expandindo de um *plano médio* para um *plano geral*, a voz narrativa cria um outro personagem desconhecido que repete o mesmo ato realizado pela figura em primeiro plano. Este personagem não é caracterizado, não possui profissão e não aparece. Está descrito, no poema, através de um verbo que não caracteriza, inclusive, sujeito. No entanto, ele é capaz de ferir o pescador, o qual poderia ser lido como uma representação do gênero humano. Realizando uma comparação, a apreciação deste quadro nos causa o mesmo encantamento ou surpresa despertados na observação de um elemento isolado que é ressignificado quando se amplia o olhar; por exemplo, a formiga carregando uma folha pequenina, atrás uma outra, seguida de outra, até que se perde de vista a quantidade de formigas e esta projeção ganha força, então, uma hipótese, sensação ou conceito (de trabalho, continuidade, união) é criado por nós. Este conceito é adquirido através da imagem, que pela sua força e pelo direcionamento que nos faz apreender aos poucos sua grandeza, torna-se conhecimento.

O poema, de ordem epigramática, nos traz com a mesma naturalidade proposta pela cena inicial descrita, o sofrimento da humanidade retratado. Isto é, da mesma forma que o peixe é fisgado pelo anzol sem saber que a isca é uma armadilha mortal, o homem também é vítima de uma mesma situação, na analogia realizada por Cecília Meireles. Em outras palavras, aproveitando-se da falta de raciocínio e inteligência animal, o homem fiska o peixe através do instinto que este possui, alimentar-se, daí, inclusive o dito popular “o peixe morre pela boca”. Aplicado à instância maior, este ato coloca o homem, através de seu coração, o órgão comumente atribuído aos sentimentos e sensações, diante de um mesmo artifício traiçoeiro. O coração, o amor, os sentimentos também fazem o homem ser ferido e também o levarão à morte.

A economia de meios utilizada nos lembra uma imagem fixada através da xilogravura, dotada de linhas bem marcadas e de gesto forte. No caso da figura do pescador, seria impossível não associá-la às gravuras de Goeldi, sua atmosfera noturna e a criação uma “irrealidade real”, na qual os homens sofrem como “criaturas condenadas ao mundo”. Drummond⁶², em seu

⁶² À Goeldi
De uma cidade vulturina

belíssimo poema dedicado ao artista, faz a analogia da xilogravura com a ausência e presença da luz (“Tuas relações com a luz como se tecem?”), nas quais aproveita a ideia de treva e sol para além do meio plástico, atravessando a imensa solidão apresentada em suas obras, que se encaminha a uma concepção metafísica da arte, na qual há a projeção de uma natureza visionária do mundo, para além da realidade das coisas.

Essa esfera quase surreal também é reafirmada pelo efeito circular construído por Cecília Meireles. Estamos diante de um desenho metalinguístico, de cunho ilusionista,

vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irreabilidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de seu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.

Carlos Drummond de Andrade
(In: *Vida passada a limpo*)

lembrando, além disso, as construções infinitas propostas por um Escher, por exemplo. Ou, para ficar mais próximo aos temas levantados neste ensaio, o poema assemelha-se a um *padrão*, que não nos denuncia o início e nem o fim de seu desenho. A metáfora que os une através de um fio, uma linha, pode ser assim desdobrada em níveis maiores ou menores, de acordo com a imaginação do leitor. O *padrão* aqui construído poderia ser encaixado nas duas espécies que foram descritas, tanto um *quase-periódico* quanto um por *similaridade*, uma vez que se repete infinitamente e se sobrepõe também numa escala maior e menor.

O poema aproveita a linguagem do desenho em sua natureza mental e inteligível, como ato e extensão do pensamento, isto é, há a correspondência por ser ao mesmo tempo um *delimitador* que não oferece *limites*⁶³ e, neste caso, a palavra foi alçada através desta aproximação a um patamar maior que só foi atingido pela força da imagem infinitamente desdobrada.

Nesta *Composição n. 1*, o enfoque foi direcionado essencialmente para a linha, componente primário das artes plásticas e elemento gerador do *desenho*. Desdobrada em suas múltiplas possibilidades, a *caligrafia*, o *bordado* e o *padrão*, a linha já representa sua forte inclinação à figuração de ordem plástica. Dentro desta aproximação, realizamos uma leitura que servirá como base para os demais nichos deste trabalho, isto é, o caráter originário da linha servirá também para a experiência da infância de Cecília Meireles como geradora das imagens de sua poesia. Suas produções incorporam estes elementos, usando a palavra com certa estrutura dos elementos visuais, enriquecendo a expressão e o gesto. Partiremos neste segundo estudo para a construção de desenhos, especificamente, produzidos pela poeta na intenção de entender os intercâmbios entre as duas linguagens, aumentando a capacidade de ler o tão fascinante universo de sua poética.

⁶³ Ideia defendida por ANDRADE, Mário de. "Do Desenho" In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed Itatiaia, 1984.

infância, educação, folclore
estudo para Composição n. 2

i.a linha caligráfica e a síntese poética

Degas pintou-o com um verso.
Paul Valéry

Em abril de 1914, a bordo do *Sierra Nevada*⁶⁴, desembarca o artista português Fernando Correia Dias. À sua espera encontra-se uma pequena embaixada cultural liderada por Ronald de Carvalho – um dos futuros diretores da revista *Orpheu* –, que formará junto a outros amigos do meio literário e jornalístico o círculo profissional de Fernando no Rio de Janeiro. Adaptou-se muito bem, estudou e incorporou a fauna e a flora brasileira em motivos decorativos e, pouco tempo depois de chegar, instalou-se em Botafogo, local onde montou um ateliê.

Colaborou em muitas revistas e periódicos como *Fon-Fon*, *O País*, *A Revista da Semana*, *Selecta*, *Apolo*, *D. Quixote*, *Revista Nacional*, *Rio*, *Boa Nova*, *A Rajada*, *A Manhã*, *A Época*, *O Globo*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Ilustração Brasileira*, *O Malho*. No entanto, a atividade de caricaturista fica recolhida devido a uma série de fatores⁶⁵, sendo a maior concentração de trabalho desenvolvido por Fernando Correia Dias, nestes anos, o desenho gráfico de revistas; como no caso das publicações *Apolo* e *D. Quixote*, cujos projetos foram totalmente conduzidos por ele. O artista inova também na estruturação do livro brasileiro, revolucionando o editorial livreiro ao tratar as publicações como obra de arte, cuidando da diagramação, escolha de fontes, capa e ilustrações⁶⁶, conscientizando sobre a importância do diálogo entre texto e imagem.

Um trabalho admirável e bastante destacado pela crítica foi a ilustração do livro *Nós* de Guilherme de Almeida, no qual Correia Dias desenvolveu uma sequência narrativa através das capitulares iniciais, trazendo inclusive a novidade da utilização de duas cores no interior da publicação. São inúmeras capas realizadas pelo artista e não há um levantamento preciso, mas sabemos que foi considerado um dos melhores capistas do período. Também desenvolveu *ex-libris*, propagandas, cerâmicas, pinturas.

⁶⁴ SOUSA, Osvaldo Macedo de. *Fernando Correia Dias: um poeta do traço*. 1 ed. Rio de Janeiro: Batel, 2013. p. 84.

⁶⁵ Chega-se a comentar sobre a posição de estrangeiro no Rio e um forte sentimento “antiportuguês” em crescimento entre os brasileiros, do qual poderia resultar algum mal-entendido político no campo do humor e da caricatura.

⁶⁶ Anexo II p.

Não por acaso, iniciamos este segundo momento do ensaio com a devida atenção que merece a figura de Fernando Correia Dias, primeiro marido de Cecília Meireles, já anunciado anteriormente nas ilustrações de *Baladas para El-Rei*.

Cecília e Fernando casam-se pelo civil em 1922, no dia 24 de outubro. A poeta já era uma mulher livre, atuante e pensadora de seu tempo. Como se sabe, Cecília Meireles estreou com a publicação de *Espectros* (1919) muito jovem, com apenas dezoito anos. Quando publica, já normalista, é bastante elogiada pela crítica. Colaborava em revistas e jornais, trabalhava como professora e continuava compondo poemas. A posição da mulher na sociedade neste período era bastante recolhida, poucas trabalhavam profissionalmente e, quando o faziam, necessitavam da tutela do marido. Cecília, além de atuar profissionalmente ainda solteira, frequentava as redações de jornais – ambiente estritamente masculino. Portanto, mesmo após o casamento, Cecília mantém plena liberdade intelectual, seu direito adquirido de ir e vir, sem que, obrigatoriamente, estivesse na companhia de Correia Dias. É ainda este fato que impulsiona o casal para intervir nos movimentos teóricos da progressão modernista que se desenvolvia no mundo carioca.

Um tanto afastados da agitação político-ideológica – com o desmoronamento da política “café com leite” e uma série de revoluções que facilitariam a instauração do Estado Novo em 1930 –, como casal, os dois concentram-se na defesa de ideologias estéticas do modernismo no contexto carioca, que entre outros aspectos rompia com o tradicionalismo e com o Simbolismo “mais carnavalesco e boêmio” e, esforçava-se para rejeitar padrões internacionais privilegiando os nacionais. Correia Dias, no entanto, servia ao mercado e, embora compreendesse o movimento e estivesse bastante engajado (desde Portugal), havia a necessidade dos clientes e da sociedade, quase sempre afeitos a um comodismo conservador contrário à ruptura estética proposta pelas mentes intelectuais. Mesmo assim, ambos compuseram a equipe de *Árvore nova*, *Terra do Sol* e *Festa* a convite de Tasso da Silveira e foram grandes responsáveis pelo conteúdo de expressão “simbolista-modernista”, com estrutura de ruptura *déco* e inovação no projeto gráfico composto na casa-ateliê do casal, no bairro do Estácio.

Correia Dias realizou inúmeros retratos de Cecília que capturam a essência melancólica, lírica e sensível da poeta e esposa. Por sua vez, Cecília realizou muitos poemas não abertamente dedicados ao marido, mas que resvalam em seu ofício, o desenho, e declaram o amor e admiração nutridos por ele. Em publicação recente, o sobrinho de Fernando recolheu e organizou muitos trabalhos do tio e denominou o estudo como *Fernando Correia Dias, um poeta do traço*. As correspondências entre a poesia e o desenho de ambos são numerosas, no entanto nos concentraremos, especificamente, no desenvolvimento do desenho de Cecília

Meireles, pois sabemos que suas primeiras lições foram oferecidas por ele. O convívio e a troca constantes com a esposa e poeta também inspirariam um novo olhar para o ilustrador.

A casa-ateliê do casal, sediada na Rua São Claudio, ficava no morro. Ambos assistiram com paixão e curiosidade às rodas de samba e aos rituais de macumba bastante comuns neste local que seria o berço da primeira escola de samba carioca.

O casal Correia Dias mora num local surpreendente e pittoresco. O morro de São Claudio não vale o de São Carlos em celebridade. É mais incolor, mais urbano, porém a proximidade do ‘morro’ autentico, com as suas ‘macumbas’ e ‘escolas de samba’, anuncia-se ali claramente. De volta da casa dos Correia Dias, já topamos com um completo ‘despacho’, de vella accessa e galinha preta, no eixo da encruzilhada inferior da rua de São Claudio. É nessa rua que Cecilia Meirelles e Correia Dias têm o seu lar e a sua officina de trabalho. Do terraço da casa, descortina-se todo o Rio de noroeste, enorme, e tocado de fascinação feérica à noite. A casa é um pequeno solar, cuja athmosphera interior deixaria totalmente perdidos e *depaysés* os letrados convencionaes, por um lado, e os cabotinos arrivistas, por outro. Nenhuma faka gravidade, antes uma bela liberdade e um espírito ágil, mas, também, nada de afectações oportunistas. Livros e desenhos. Dentro dalgumas gavetas estão os numerosos livros enéditos da insigne poetisa brasileira Cecília Meirelles. Em grandes pastas, centenas de croquis, gravuras, cartões para tapetes, cartazes, estudos para cerâmica, iluminuras, o mundo mágico e sereno da imaginação plástica do insigne português Correia Dias⁶⁷.

Há registros de desenhos realizados por Cecília Meireles durante um período considerável de sua vida – se não durante a vida toda. O estudo da técnica se deu, segundo pesquisas, principalmente durante seu casamento, isto é, de 1924 a 1934 Cecília teria desenhado regularmente⁶⁸. É a partir de 1926, no entanto, que inicia a série sobre o folclore brasileiro, privilegiando tipos humanos, perfis e gestos de corpo, incluindo os rituais de macumba, do samba, da dança e dos batuques. A pesquisa estética da educadora e intelectual veio à tona na exposição inaugurada em 18 de abril de 1933 e a acompanhou nas três conferências proferidas em Lisboa, as quais garantiram também uma publicação na *Revista Mundo Português*. Esta viagem do casal, inclusive, inspiraria o livro de poemas publicado em 1939. A publicação destes desenhos foi batizada de *Batuque, samba e macumba* e revelam movimento e perfeição de vestuário, expressão e colorido dos modelos retratados; a técnica do desenho em grafite e nanquim, colorido em aquarela ou giz pastel, traz marcas da escola de seu professor, cuja linha una e fina, que lembra a caligrafia, alça novos voos e cria personalidade afeita com o olhar preciso e atento de Cecília, como veremos.

⁶⁷ MURICY, Andrade. “Meia hora com Cecília Meirelles e Correia Dias”. In: FESTA de 7/3/1935.

⁶⁸ MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo, Martins Fontes, 2. ed. 2003. p. 15

Durante os estudos que resultaram nos desenhos – momento inicial da carreira de Cecília Meireles –, a poeta estava mais empenhada na produção de crônicas. Além de *Espectros* (1919), havia publicado *Nunca mais... e Poema dos poemas* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), *Criança, meu amor* (1927) e a tradução e adaptação de *As Mil e uma noites* (1924)⁶⁹, todos ilustrados por Correia Dias. Hoje, as publicações são consideradas pela crítica – também o foram pela própria Cecília, em vida –, obras de um período imaturo de sua produção. Voltou a publicar poesia apenas com *Viagem* (1939), cinco anos depois do suicídio de Correia Dias.

Isto é, durante quase uma década, a poeta dedicou-se, como uma talentosa professora, a discutir uma série de questões relacionadas ao futuro da educação brasileira. Não apenas discutiu, como realizou ações efetivas, desenvolvendo estruturas essenciais para as crianças, como, por exemplo, a criação da primeira biblioteca infantil do Brasil (“Biblioteca para crianças” e a “Biblioteca popular”) com móveis e decoração lúdica – contando com uma cidade encantada no porão –, realizados em parceria com Correia Dias⁷⁰. Esse Centro Infantil foi instalado num edifício conhecido por Pavilhão Mourisco, um projeto exótico desenhado pelo arquiteto Burnier que nunca foi utilizado para o fim inicial: uma Casa da Música. Durante algum tempo serviu como bar e restaurante. A escadaria de mármore, uma cobertura de cinco cúpulas douradas, colunas com inscrições arábicas criavam um cenário propício para as crianças entrarem no mundo da leitura, tarefa que Cecília defendia que fosse realizada sem interferência de um adulto, de maneira autônoma. Havia sessão de cinema às quintas-feiras, aulas de artes manuais, onde as crianças exploravam a modelagem, o desenho e a pintura. Existiam também coleções de selos, moedas, notas. As atividades chegaram a ter mais de mil crianças inscritas. Este ideal liberal era, aliás, também o cerne de sua tese *O espírito vitorioso* (1929), pautado nesta Escola Moderna, a qual recuperaria no ser humano qualidades como independência, coragem e, sobretudo, conhecimento do indivíduo. A criança como centro do processo educacional, uma ideia imprescindível hoje, era transgressora nos anos 30:

Por isso dizíamos no começo: dia a dia se torna mais difícil ser professor. E, infelizmente, só há uma criatura que saiba distinguir os bons dos maus, os que educam, realmente, dos que não educam: essa criatura é a criança. Sua opinião é, em geral, franca e justa. Ela conhece quem penetra melhor os seus íntimos anseios, as suas inclinações, os seus sonhos. Quem os satisfaz, quem os fecunda, quem os orienta. Quem lhe dá essa plenitude interior que é a base da educação verdadeira. E, para se saber tudo isso é bastante perguntar-lhe:

- Qual é a professora de quem você gosta mais?⁷¹

⁶⁹ Anexo II p. 154

⁷⁰ SOUSA, Osvaldo Macedo de. 2013 *op. cit* p. 147

⁷¹ MEIRELES, Cecília. “Ser professor” *In: Crônicas de Educação, volume 3*. São Paulo: Global, 2017. P. 103.

A infância para Cecília continua norteando seus projetos, não apenas no ponto de vista da criação – como já observamos na primeira parte deste ensaio –, mas também como educadora e pesquisadora. Na crônica publicada no *Diário de Notícias*, em 20 de dezembro de 1930, a poeta chega a justificar todos os acontecimentos, a própria personalidade, paixões e encantamentos do ser humano com base nas experiências que o sujeito vive em sua infância. Transcrevemo-la na íntegra pela força da ideia una, que costura a poesia, a educação, a produção plástica e o afinco na pesquisa de Cecília para a criação de uma geração futura:

A Infância

Nós somos a saudade da nossa infância. Vivemos dela, alimentamo-nos do seu mistério e da sua distância. Creio que são eles, unicamente, que nos sustentam a vida, com a essência de sua esperança.

As aspirações que nos animam hoje - pensemos um pouco - são transfigurações daquelas de outrora, quando não podíamos ainda agir sozinhos, e andávamos apressando a vida, querendo atingir bem cedo a liberdade dos nossos desejos e a fórmula estrutural da nossa personalidade. São as mesmas de então, com outros nomes, às vezes, com roupagem um pouco mudada, às vezes, desconhecidas aos nossos próprios olhos, que as esqueceram. Transferimo-las *para quando fôssemos grandes...* E o tempo que decorreu com essa transferência foi-se embebendo de circunstâncias que as transformaram; nada mais.

As coisas que nos impressionaram vivamente quando ainda não podíamos definir os motivos da nossa surpresa e da nossa admiração, quando nem sabíamos distinguir nitidamente essa admiração e essa surpresa, deitaram raízes obstinadas nas mais profundas regiões subjetivas; depois, foram sendo elaboradas lentamente, e vieram à tona em dias inesperados, afluindo, muitas vezes, em fragmentos - porque há sempre mãos impiedosas, concretas ou abstratas, pairando sobre os destinos humanos...

Somos, assim, um outrora que se faz presente todos os dias, não porque o presente seja a sua forma desejada como definitiva, mas porque é a transição a que a natureza submete tudo quanto transborda para mais longe, no tempo, e o crivo em que é vertido o passado que se faz futuro.

Nós temos a nossa infância conosco. E ela conosco morrerá, se acaso não ficar sendo a decoração de alguma sobrevivência que nos aguarda para lá da morte.

Temos as paisagens da nossa infância imortalizadas em nós; e os vultos que por elas transitaram, e as palavras que então floresceram, e o ritmo e o aroma que animavam cada aparência tornada confusa e obscura pelo tumulto das épocas seguintes.

Falamos da família como de uma afeição que cresce todos os dias, com a *consciência* da nossa sentimentalidade. Eu creio que amamos os que se fixaram na *inconsciência* da nossa sensibilidade, que se incorporam à nossa vida ideal, que foram as formas dóceis aos milagres da nossa imaginação, e os enfeites de esperança que estiveram na nossa alma de crianças, acesos como candelabros...

Falamos da pátria como de um conceito claro, como uma consequência de todas as nossas noções de responsabilidade e de todas as aquisições da nossa experiência de adultos. Eu creio mais na pátria formada pelo conjunto das benquerenças antigas acumuladas em nós com esse amor indizível com que a infância coleciona pequenas coisas de beleza, pequenas realidades sem valor, - elementos constitutivos dos seus domínios posteriores.

Integramos em nós a vida que nos rodeia quando somos pequeninos: absorvemo-la em todos os seus aspectos. E, assim, fundamentamos a nossa personalidade, tão difícil de alterar depois, quando os elementos perderam a sua plasticidade primitiva e adquiriram relativa consistência.

Se procurarmos bem, encontraremos vestígios de um desgosto que nos manchou de tristeza para sempre, de uma injustiça que nos transmitiu certo mal sem remédio, de uma alegria que nos estimulou para entusiasmos novos, de uma temura que

determinou a flexuosidade afetiva da nossa existência ... Lá longe na infância é que habitam esse desgosto, essa tristeza, essa alegria, essa ternura. Porque só nos interessa o inédito ... O que veio depois não trouxe mais surpresa; o que veio depois só influenciou em nós se, por sua natureza, não pôde habitar na infância; foram nesse caso, conquistas da adolescência, essa segunda infância da vida. Nós todos desejamos uma humanidade melhor. Olhem para as crianças de hoje não apenas com inútil carinho, mas com elevação e inteligência.⁷²

Do mesmo modo, o folclore e a poesia estão unidos de tal forma à sua concepção de educação e infância, que deflagram seus interesses e chegam a justificar toda a sua produção, evidenciando, para nós, leitores de Cecília Meireles, que existe uma permeabilidade em todas as suas frentes de atuação. O estudo do folclore e das artes ditas populares eram de extremo interesse da poeta, tanto que acompanhamos a publicação de um volume inteiro de pesquisa dedicado a este fim na primeira parte deste ensaio. Além disso, o *corpus* de análise deste segundo momento do trabalho está centrado nos desenhos de Cecília, em sua maioria, publicados em *Batuque, Samba e Macumba*.

Em 30 de julho de 1932, “Folclore e educação” é publicada no *Diário de Notícias*, uma crônica na qual Cecília coloca o poder da poesia como um “abrir de perspectivas”, sem as quais as experiências das crianças ficariam limitadas. Isto é, entre educação e poesia, haveria uma “assonância completa”, uma vez que ambas são a própria “ansiedade de representar a vida: uma imaginando-a, outra procurando cumpri-la, uma anunciando-a, outra fixando-a em realidade”. Ao realizar esta colocação, vemos uma unidade estabelecida entre os ofícios de Cecília, isto é, ao comparar educação e poesia ela considera sobre si mesma e a capacidade desenvolvida no ato de ser educadora enquanto é poeta ou ser poeta enquanto é educadora. A seguir, traz à tona uma distinção entre “poesia e poesia” e “educação e educação” e para explicá-la, recorre à Gabriela Mistral, em uma passagem na qual – não por acaso – a poeta chilena relembra suas experiências da infância:

Minha mãe não sabia contar, ou não gostava de o fazer. Meu pai sabia contar, mas sabia coisas demais, desde o seu bom latim até o seu nobre desenho decorativo; era homem extraordinário, e eu prefiro recordar-me dos contadores comuns. Dois ou três velhos de aldeia deram-me o folclore de Elqui – minha região – e essas narrativas, mais a história bíblica que me ensinou minha irmã professora, em lugar do cura, foram toda a minha literatura infantil. Depois, li quantas obras-primas do gênero infantil andam pelo mundo. Quero dizer que as narrações folclóricas dos meus cinco anos e as outras que vieram depois, com a minha paixão folclórica, são as melhores para mim, são as que os professores de estética chamam a beleza pura, - as mais embriagantes fábulas, e as que eu chamo clássicas por sobre todos os clássicos. O narrador no folclore não usa “floridismo”; não borda enfeites pedantes nem tediosos; não força o interesse com o adjetivo habilidoso: o interesse brota, honrado e límpido do próprio núcleo da fábula. O narrador folclórico é vivo, pela sobriedade,

⁷² MEIRELES, Cecília. “A Infância” In: *Crônicas de Educação, volume 1*. São Paulo: Global, 2017 p. 147 e 148

porque conta quase sempre alguma coisa mágica, ou extraordinária, pelo menos, que está bem carregada de eletricidade criadora. Com a repetição milenar, a narrativa, como o bom atleta, perdeu a gordura dos detalhes supérfluos e ficou *en puros músculos*. A narrativa folclórica, desse modo, não é longa nem se afunda em digressões: caminha reta como a flecha para o alvo, e não cansa olhar de criança nem de homem. Estas são, a meu ver, as qualidades principais da narrativa popular.⁷³

Ao citar a obra de Gabriela Mistral, Cecília evoca uma “poesia forte, profunda, primitiva”, a qual estabelece o vínculo com o folclore – gosto pessoal da poeta chilena – por acreditar que as virtudes da “pureza original, da sugestão e da simplicidade” são primordiais. À simplicidade, une também a humildade, pois para ambas, “com uma palavra cheia de graça”, a criança, que é a mais sensível das criaturas, procurará “reduzir tudo a imagens” e cita novamente Mistral quando diz que “*procurará que su cara y su gesto le ayuden fraternalmente el relato belo porque el niño gusta de ver comovido y muy vivo el rostro del que cuenta*”. Acrescenta sua defesa para que haja uma matéria de folclore geral e regional nas escolas e, obviamente, a cada declaração que traz de Gabriela Mistral é a si mesma que coloca também. Por fim, acredita que, se criarmos as crianças sobre “esse fundo de poesia forte, serena, autêntica”, edificaremos vidas “capazes de resistir a todos os transtornos que, mais tarde, sem dúvida alguma chegarão”.

Muitos pontos chamam atenção nas três crônicas acima citadas e todos eles colaboram para a tese que ora se desenha: uma ligação profunda entre a *infância* e a *poesia* como se ambas se relacionassem com a vida pelo poder de *síntese* de imagens vitais que apresentam. E a ambas serve o conceito de *educação* defendido por Cecília Meireles, no qual a criança e suas vivências na infância devem ser valorizadas e estimuladas de maneira pura, livre e profunda, assim como o *folclore* se anuncia aos olhos da poeta.

Considerando o que fora discutido até aqui, temos o segundo agrupamento deste trabalho, nos quais *infância*, *poesia*, *educação* e *folclore* caminham juntos e são a base para a produção dos desenhos de Cecília ora estudados.

Seu interesse por acompanhar os rituais e desenhá-los para compreendê-los advém das duas frentes acima assinaladas: a primeira delas, sua experiência na infância, com Pedrina, a sua babá; e, a segunda, o desejo como educadora de que os homens se conheçam e se entendam em suas origens. Nos últimos parágrafos do texto que acompanha as ilustrações de *Batuque*, *Samba e Macumba*, Cecília Meireles evidencia suas raízes dizendo:

Se a macumba como magia negra infunde esse respeito terrível que só não experimentaram os que não tiveram ocasião de a frequentar, de sentir o ritmo surdo e

⁷³ MEIRELES, Cecília. “Folclore e Educação” In: *Crônicas de Educação, volume 1*. São Paulo: Global, 2017 p. 75 e 76.

implacável dos tambores – *quitibum, bum, quitibum, bum* – na noite negra, com cânticos de um trágico inenarrável, figuras numa vertigem sinistra, dançando entre explosões de pólvora, brilhos de fogo, lâminas de espadas, caindo desacordadas, e reerguendo-se como fantasmas, numa expressão sobrenatural, com uma outra voz e uns outros olhos – a macumba em seu aspecto festivo (atenuados esses caracteres sombrios) tem uma doçura selvagem, é certo, mas que deixa na alma dos brancos, pelo menos na daqueles que foram acalentados por uma mãe negra e dormiram ao som dos tambores longínquos, um encantamento profundo, de onde se exala o torpor misterioso, e a invencível atração da selva africana, povoada de deuses e demônios, tão autênticos como a água dos rios, os troncos das árvores e as feras que passeiam, sem dizerem aos homens de onde vêm nem quem são.

Traduzem, além disso, a saudade do negro pela choça dos seus antepassados, o *banzo* da ausência sem volta, a melancolia da vida que o Atlântico partiu – e que o bom brasileiro acolheu em sua alma com ternura, para consolar o antigo escravo e a antiga ama, que lhe encheram a infância de lendas e cantigas e deixaram seu sangue na terra que plantaram – seu coração nos berços que moveram e a última esperança num mundo mais feliz, na *Aruanda* do sonho, que a música e o fumo da macumba permitem às vezes entrever.

A publicação *Batuque, Samba e Macumba*, que recebe o subtítulo de [*Estudos de gesto e ritmo 1926-1934*], traz informações do ritual da macumba e do canjerê, descrição de roupas e ornamentos de todos os participantes dos cerimoniais, bem como explica sobre o ritmo do samba, descreve em pormenores de estampa, cores e adereços as figuras que compõem os cenários, como baianas, bamba e traz a *importância cultural dos gestos* para a formação do povo brasileiro. Estes desenhos são os primeiros documentos de práticas e linguagens gestuais do samba e dos terreiros nos anos de 1920 e 1930. Há estudos de padrões, amuletos (figa, romã, cruz, signo-de-salomão- âncora, peixe, carneiro, coração, pinha, galo, pombo), miçangas coloridas, transcrições de parlendas e explicação sobre especificidades com suas palavras e significados como *ponto, fundango, malafo, pamba, canzol*. Cecília explica também a sobreposição de significados, como no caso dos orixás que correspondem também à catequese cristã, realizando comparação de culturas e sintetização de ideias: Virgem Maria, Iemanjá, Mãe-d'água e Stela Maris, por exemplo.

Como já fora dito acima, o interesse de Cecília pelo assunto se justifica – entre outras coisas – pelas suas raízes da infância com Pedrina e pela vontade de conhecer para educar os homens. Nas palavras iniciais do discurso pronunciado na III Semana do Folclore em Porto Alegre, em 1950, Cecília Meireles afirma a intenção de, através da sua pesquisa, provocar reflexão no sentido de promover maior integração entre a humanidade:

Eu não vim aqui, propriamente, como uma especialista na matéria. Eu vim como uma pessoa que, cansada de buscar caminhos para que os homens se entendam em outros setores de atividades intelectuais, procura, no folclore, talvez um caminho mais ameno, talvez um caminho mais possível.

(...)

Procurando que os homens encontrem no folclore a solução para muitos de seus problemas pela compreensão de suas origens, da sua identidade, daquilo que neles é transitório e também daquilo que neles é permanente.⁷⁴

Partindo para a análise específica dos desenhos, voltemos à obra de Fernando Correia Dias. Conforme anunciado, o artista chega ao Brasil no ano inicial da Primeira Guerra Mundial, com 22 anos. Sua formação acadêmica é, portanto, europeia, nitidamente filiada ao Movimento *Art Nouveau*. Os artistas viviam, no final do século XIX, um momento pouco satisfatório, – principalmente na arquitetura, onde se tornou mais evidente –, com a produção industrial em massa de fachadas de prédios e ornamentos diversos. A bandeira da Nova Arte, ou *Art Nouveau* na França, *Jugendstil* na Alemanha, foi levantada na década de 1890 e levou arquitetos a experimentarem novos materiais, ornamentações e a buscar no oriente novos padrões e ideias⁷⁵. Na virada do século, a pesquisa também percorreu padrões mais geométricos, desenvolvendo um estilo mundial, inspirado principalmente por formas e estruturas naturais, não somente de flores e plantas, mas também nas linhas curvas. Gustav Klimt, Antoni Gaudí, Alphonse Maria Mucha, Louis Comfort Tiffany são artistas que levaram as características do movimento, mesmo que cada qual à sua maneira, a horizontes internacionais.

Embora Cecília tenha estudado – ao que tudo indica – com o marido, fica claro, na comparação dos desenhos que, com a prática e o estudo, a poeta subverte a linha ornamental *Art Nouveau* e se distancia dos modelos de Correia Dias, elaborando assim uma maneira própria de desenhar.

Observemos alguns desenhos deste primeiro momento, “Mulher com alaúde”, s/d e “Mulher chorando” de 1926. A temática das figuras desenhadas encontra-se no campo de interesses levantados na primeira parte deste ensaio, o orientalismo. “Mulher com alaúde” veste um modelo claramente oriental de calças e casaco, além dos acessórios, o chapéu e o sapato parecem ter saído diretamente de um dos contos de *As mil e uma noites*. Além da figura feminina, o elemento principal, que inclusive é nomeado no título, nos traz a evidência da origem árabe – o alaúde, instrumento musical de cordas dedilhadas com larga difusão na Europa da Idade Média ao Barroco. Aqui, no desenho de Cecília, aparece com delicados ornamentos *Art Nouveau*, os quais também preenchem o lado esquerdo superior da obra, com os galhos levemente retorcidos de uma folhagem. A linha fina do bico de pena é contínua, isto é, não vemos sinal de esboço ou mal acabamento da figura. A delicadeza do traço, da posição e do

⁷⁴ MEIRELES, Cecília. *Op. cit.* 2003. p. 98.

⁷⁵ GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p. 412.

registro como um todo nos leva também à mesma sensação das modelos posadas nas ilustrações de Revistas *Art Nouveau*.

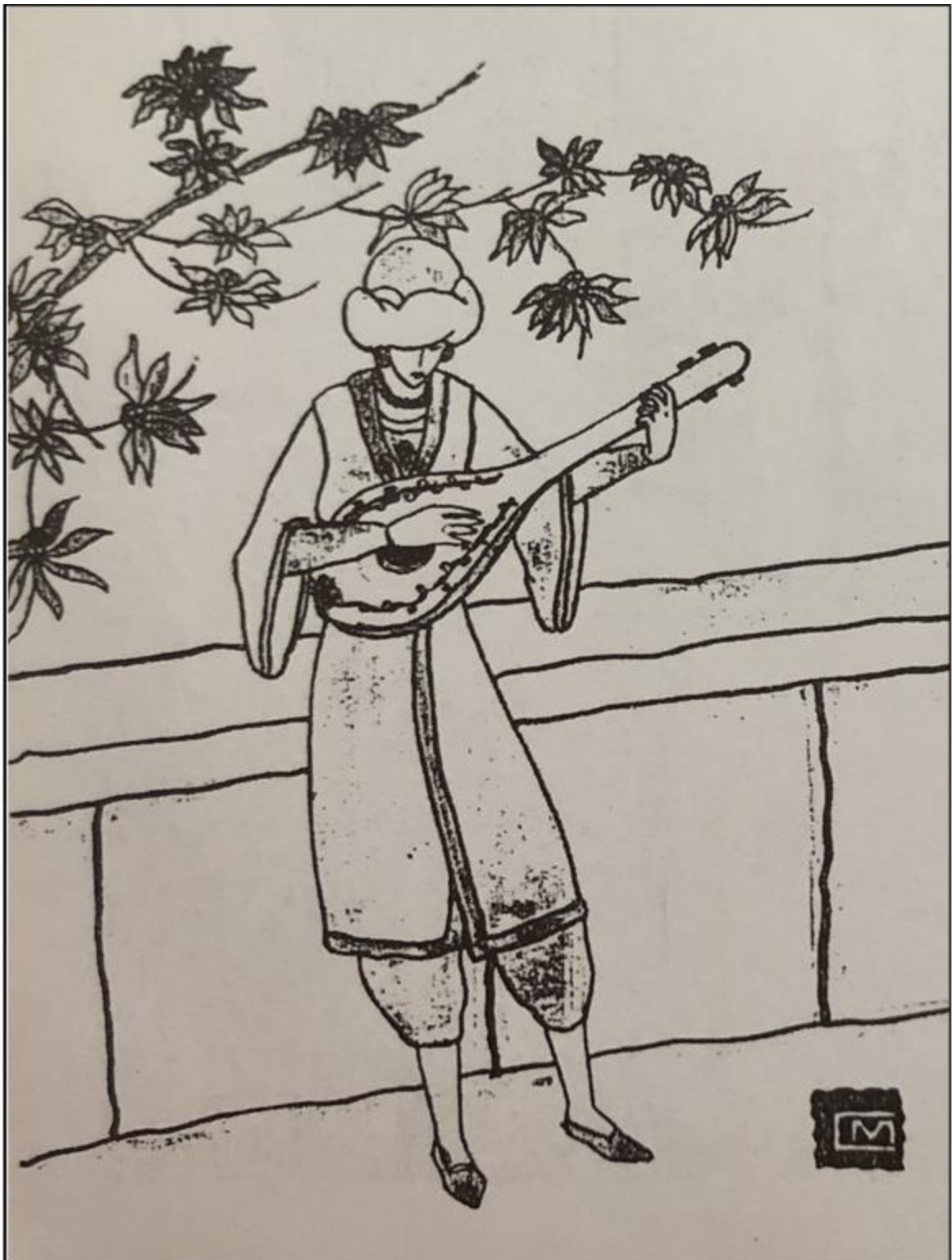


Imagem n..1: “Mulher com a laúde”, s/d⁷⁶

⁷⁶ MEIRELES, Cecília. 2001 *Op. Cit* (Introdução)

Como não há data especificada, cremos ser este um estudo inicial. Ao canto direito inferior, vemos uma espécie de monograma indicando a letra “C” formando um retângulo, no qual a letra “M” preenche de forma vazada, uma clara abreviação nos moldes de assinatura, para Cecília Meireles. A prática de assinar com um monograma tornou-se bastante popular entre os ilustradores no período *Art Nouveau*, mas não se sabe exatamente quando foi criada. Há registros de monogramas, por exemplo, em moedas antigas bem como artistas e artesãos assinavam pinturas, esculturas e peças de mobiliário desta maneira. Também uma modalidade forte de execução dos monogramas está no bordado, cuja importância para Cecília já foi tratada anteriormente.

“Mulher chorando” de 1926, por sua vez, também indica a preferência pelo tema já destacado, trazendo uma mulher oriental, vestindo quimono e os tamancos tradicionais japoneses – *geta*, feitos geralmente com uma base de madeira e uma tira de pano, cujo objetivo é evitar que a vestimenta se arraste no chão. A linha do traço é também bastante fina, porém, já percebemos um desenho dotado de volume e gesto, seja no movimento do corpo e do tecido do quimono, seja na mão estendida enquanto a outra cobre o rosto. O desenho não é posado e traz uma expressão de dor, colocando a mulher como uma figura que sofre; estende a mão enquanto chora, em um pedido de ajuda ou socorro, ou ainda em uma posição de submissão, com a coluna curvada e o corpo enlanguescido. Os ornamentos não são o destaque do desenho, mas estão presentes no tecido do quimono e nos enfeites de cabelo, compondo o coque da figura. Embora não conte com tantos adornos, cremos que Cecília retrata uma gueixa, mulher cuja posição na sociedade japonesa ainda hoje está sujeita a mal-entendidos, mitos e exageros. Gueixas são mulheres que estudam a tradição milenar da arte, dança e canto e, se caracterizam distintamente pelos trajes e maquiagem tradicionais. Tanto a gueixa, quanto a aprendiz de gueixa, conhecida como *maiko*, utilizam uma vestimenta complexa, que envolve maquiagem elaborada e penteados trabalhosos. Elas vivem sob um contrato com uma casa (*Okiya*) administrada pela *Oka-san*, cujo nome significa, literalmente, mãe. A Cerimônia do Chá e as atividades artísticas são as principais funções desempenhadas pelas anfitriãs. A condição de gueixa é cultural, simbólica, delicada e tradicional. Gueixa, como todos os substantivos japoneses, não tem singular distinto ou variantes plurais. A palavra é composta de dois *kanji*, *gei*, significando "arte", e *sha*, significando "pessoa" ou "praticante". A tradução mais literal de gueixa seria "artista", "pessoa que faz a arte", ou "artesã"⁷⁷. Cecília a coloca sofrendo e chorando, o que torna evidente a sensibilidade vinculada a uma questão do feminino, assunto muito caro à poeta.

⁷⁷ REISCHAUER, Edwin Oldfather (comp.). Japan: An Illustrated Encyclopedia. Tóquio: Kodansha, 2002 [1993]. Versão digital disponível em Japan Knowledge: <<http://www.japanknowledge.com>>



Imagem n.2: “Mulher chorando”, 1926⁷⁸

Observamos no *corpus* estudado – todos os desenhos que foram publicados – uma opção pelo retrato de mulheres, assim como, em sua poesia, além dos autorretratos, observamos a figura feminina atravessando os poemas.

⁷⁸ MEIRELES, Cecília. 2001 *Op. Cit* (Introdução)

Em 1934, Cecília publica na revista *Festa*, uma ilustração ao poema de Cruz e Souza⁷⁹, na qual destacamos a maestria da composição espacial e a maneira talentosa como trabalha com a luz e a sombra. O desenho incorpora alguns aspectos da *Art Nouveau*, mas os coloca em movimento, criando uma expressão forte e original. São cinco figuras vestindo uma bata e auréolas de linha quase translúcida. O fundo preto e chapado possui algumas pequenas hachuras de luz ao canto esquerdo. A divisão entre o agrupamento das figuras ocorre através de pequenos triângulos, uma espécie também de hachura que lembra espinhos ou raios de sol. Poucos traços definem rostos entregues, serenos, sem sofrimento; parecem estar em gesto/atitude de oração, interiorização profunda. Os olhos estão fechados, sobrancelhas repousadas, não há muitas gradações de luz ou sombras, apenas linhas em preto e branco. São contínuas e marcam os pescoços, principalmente, evidenciando um movimento cadencial, lento – que poderá até ser da mesma figura em uma espécie de *frames* – de cabeça se elevando e virando lateralmente à esquerda do espectador. A primeira figura encontra-se com a face virada de frente, enquanto a última aparece recortada, sem que consigamos ver a parte superior de sua cabeça, já totalmente voltada à esquerda, olhando para cima. Vemos, no entanto, a mão esquerda da figura segurando uma espécie de copo ou cálice que poderia ser o vinho citado no poema. É bastante instigante pensar no sentido do poema e observar a ilustração de Cecília. Pois, estamos diante de um poema que descreve um ambiente de ascensão, o “caminho da glória”. Nele, os homens encontram o tesouro depois de muito sofrerem na terra (“ensanguentados da tremenda guerra,/ embebedados do sinistro vinho.”). O caminho é de ouro, de rosas, povoado de vegetação

79

Caminho da Glória

Este caminho é cor de rosa e é de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
do acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremeçam;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho.

Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensanguentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho.

Cruz e Souza

diversa, por onde passam “meditando” os seres virginais que vêm da Terra. É ousada a escolha de Cecília ao promover uma atmosfera lúgubre, que lembra as xilogravuras de um Goeldi, com o fundo completamente preto, oferecendo um ambiente noturno e lúgubre, pesado, sem recorrer a nenhuma linha de ornamento ou arabesco, ou ainda aos aspectos florais da natureza, léxico dos primeiros versos do poema de Cruz e Souza. Imaginemos o contrário: o negativo da imagem, com o fundo branco, batas brancas e os rostos pretos; a compreensão concederia maior leveza e dialogaria com o poema, marcando a destinação positiva para qual a humanidade ascenderia.



Imagem n.3:. Ilustração publicada na Revista Festa, no.1 Julho /1934, p. 13⁸⁰ para o poema “Caminho da Glória” de Cruz e Souza

⁸⁰ Apud Stela de Castro Bichuette e Karoline Zampiva Corrêa. “Um estudo do processo criativo de Cecília Meireles”. In: Revista Terceira Margem vol 22, no. 38 (2018) UFRJ

Fazendo um breve exercício de comparação com alguns retratos realizados por Correia Dias da própria Cecília⁸¹, encontramos leve parentesco, como já dissemos, mas desponta originalidade no olhar e na relação entre imagem e palavra, principalmente na questão do movimento.

Já adentrando o ambiente de *Batuque, samba e macumba*, para finalizar esta primeira parte, observemos duas ilustrações que também envolvem momentos de interiorização. “Figura de mulher”, de 1933 é o título atribuído a duas “imagens-irmãs” diferentes nos gestos dentro de um mesmo contexto apresentado na obra. Ambas são realizadas com um traço de espessura fina e único com pincel de aquarela, em fundo claro e, também denotam dois momentos de um movimento de meditação/incorporação. O desenho sintético vai direto ao ponto, é límpido, claro e deixa entrever a espontaneidade do gesto através da roupa, cabeça, braços e pés. Na primeira imagem, os braços longos da figura feminina merecem destaque. O braço esquerdo repousa lateralmente, acompanhando o movimento do quadril e do vestido bastante volumoso, enquanto o braço direito encontra-se dobrado e só podemos ver a curva do cotovelo que desce numa linha harmônica desde o pescoço, passando pelo ombro. A cabeça recostada no ombro esquerdo não oferece detalhes de cabelo ou face. O espectador hesita, nas duas imagens, entre a percepção de um turbante, uma touca ou apenas o cabelo da figura, pelo caminho tão sumário que o traço realiza, sem maior detalhamento, nem volume. Na segunda imagem, o vestido ganha um movimento maior, tanto que agora conseguimos enxergar os pés da bailarina; os braços, ainda longos, repousam no centro de seu corpo, em direção ao ventre. A escolha primorosa tanto da forma quanto do tema, comove pela força e delicadeza com a qual a linha caligráfica realiza uma síntese poética.

É através desta força de uma linha única e marcante, como se o desenho tivesse sido cuidado, assim como um verso milimetricamente elaborado e maturado, capaz de sintetizar em poucas e bem escolhidas palavras uma infinidade de significados, que ora propomos uma semelhança incontestável ao procedimento de criação *imagem-palavra* da artista Cecília Meireles. Este repetido e bem observado ritual ao qual a desenhista foi exposta poderia ter resultado em inúmeras formas diferentes de registro, como inclusive veremos a seguir, na segunda parte. Estas duas figuras de mulher sinalizam uma destreza do olhar emocionado que coloca o movimento a serviço de uma pequena eternidade, não existindo princípio nem fim, apenas gesto, enquanto este, por ser efêmero, abarca a força vital da humanidade.

⁸¹ Anexo III p.158

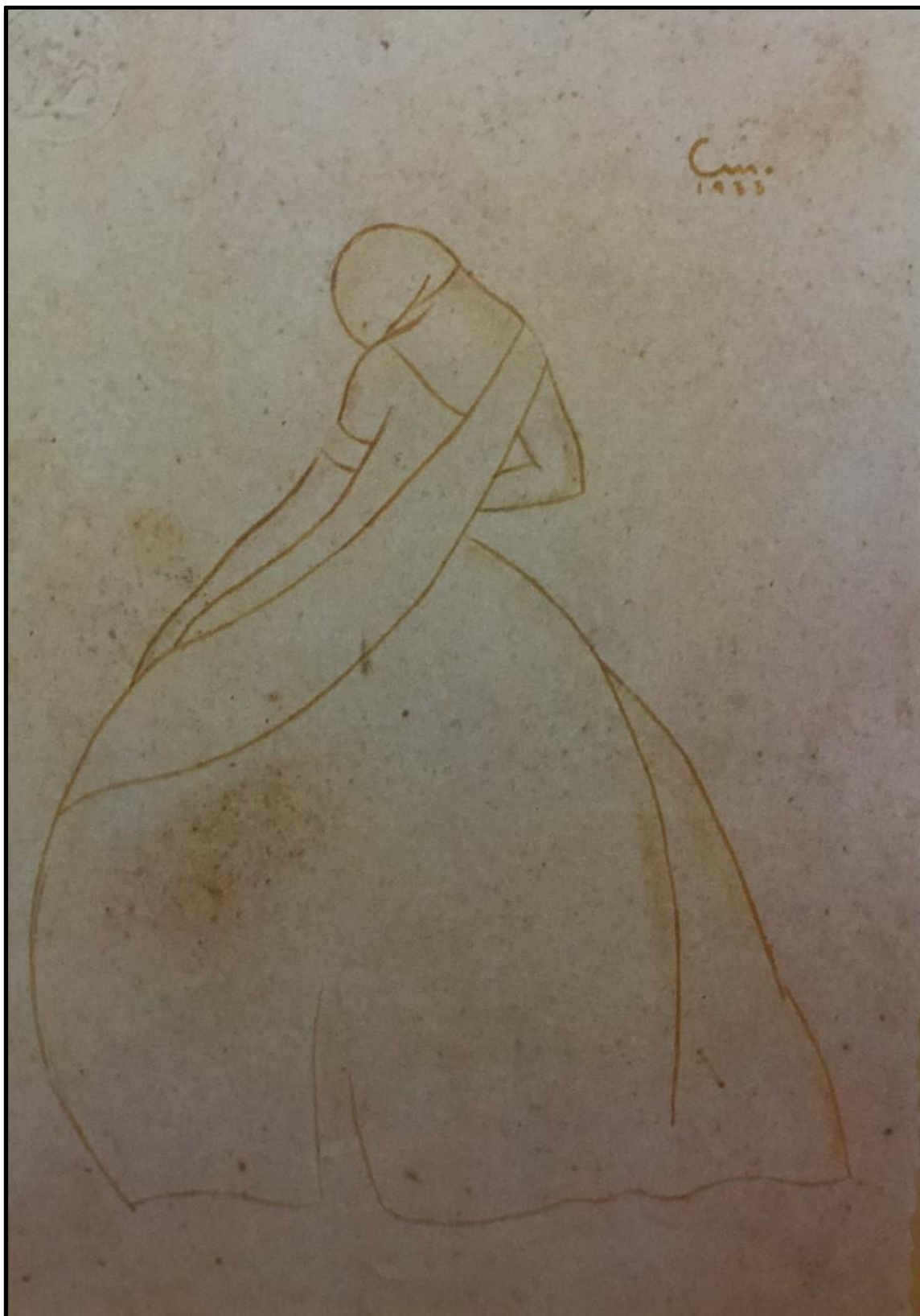
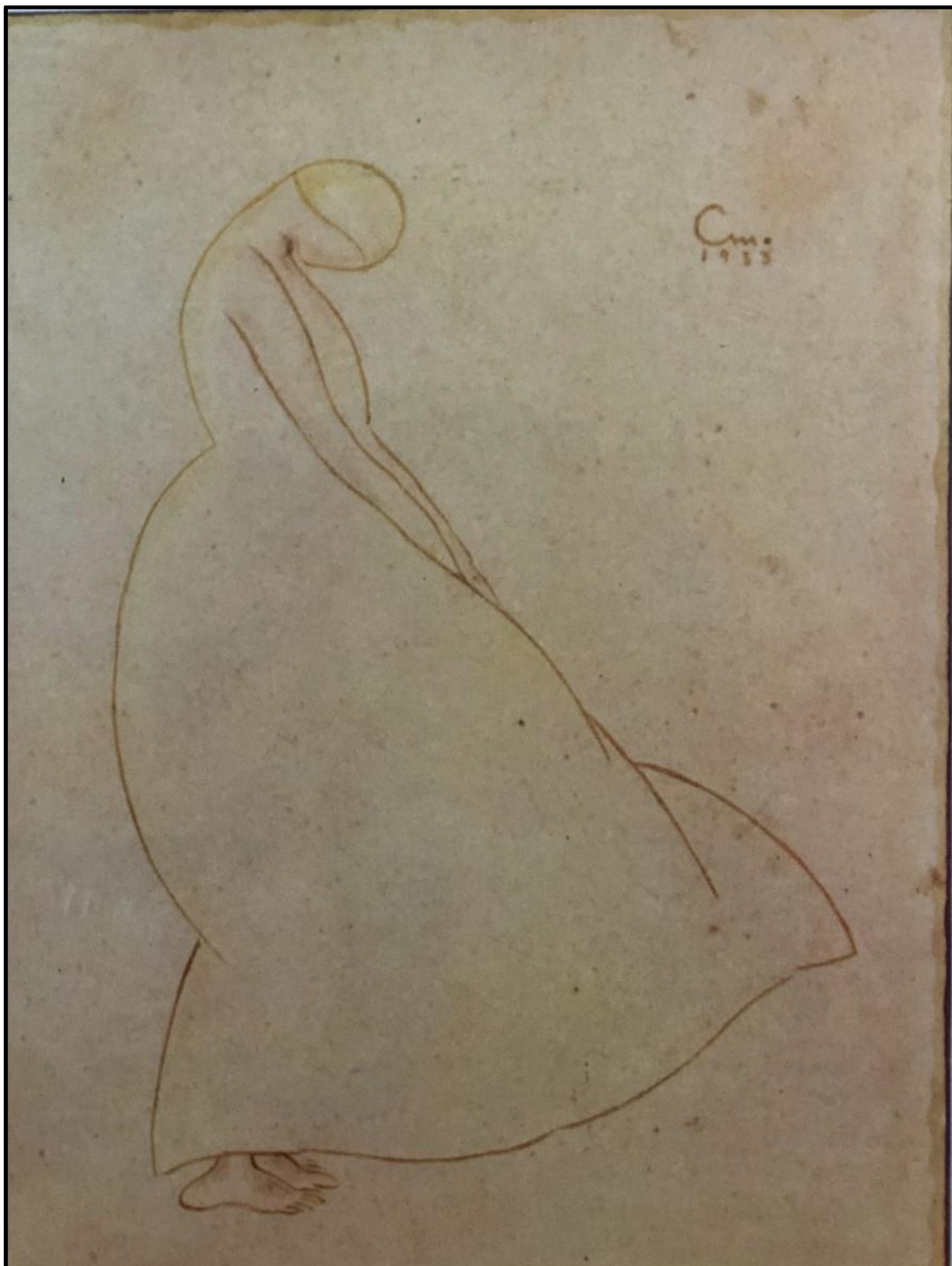


Imagem n. 4: “Figura de mulher”⁸²
Aquarela sobre papel, ass., 1933, 17 x 25 cm

⁸² MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo*, 1926-1934. São Paulo, Martins Fontes, 2. ed. 2003. p. 75



*Imagem n. 5: "Figura de mulher"*⁸³
Aquarela sobre papel, ass., 1933, 17 x 25 cm

⁸³ MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 65

ii.a instabilidade e o fragmento

*A bailarina não é uma mulher que dança,
pois ela não é uma mulher e não dança.
Mallarmé*

Centrados na força da expressão, iniciamos este segundo momento. A primeira semelhança de procedimento liga-se à questão da linha única, sem começo nem fim, já esmiuçada na primeira parte deste ensaio, lembrando a genuína ligação deste fio às imagens da infância de Cecília, desde os bordados e seus padrões até a caligrafia.

Neste segundo momento, aprofundamos a questão da expressão do gesto, bastante evidente nos desenhos de Cecília e, para além da forma, tocamos agora também na temática muito cara à poeta: a efemeridade, os fragmentos que justificam toda a existência.

Na dança, no movimento, temas dos desenhos de *Batuque, samba e macumba*, encontramos apenas um protagonista: o tempo. O espaço é somente o lugar em que os atos acontecem, mas é o tempo quem comanda a força do objeto. Também na música, o tempo passado é a materialidade da ação, porém, na dança, o elemento visual desenha no espaço, enquanto o som apenas nos atravessa sem aparente direcionamento, atuando internamente. Durante o tempo de uma apresentação, nosso cérebro fixa um encadeamento de figuras, “instantes de imobilização do conjunto”, “um sistema de corpos vivos repentinamente congelados em suas atitudes”⁸⁴.

A questão da busca pela exata expressão, levando em consideração o que os estímulos movimentam dentro de nós, é cara aos artistas expressionistas, os quais estão obcecados pela pesquisa do mais acertado traço, ainda que deforme o que se chama de realidade. Essa expressão, amparada pela visualidade, toca em uma questão central para o ato criativo. Pelo anseio de guardar na criação “o gesto em seu acontecimento, a palavra no seu ato”⁸⁵, a apresentação (*Darstellung*) de um corpo que transborda em expressão como linguagem-ato carrega um excesso de pulsão vital associada à expressividade, o que gera a impressão de uma imagem-na-ação, ou seja, a impressão de um deslocamento atravessado por imagens. Estas

⁸⁴ expressões usadas por Paul Valéry em

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 30.

⁸⁵ FRANÇA, Maria Inês. “A inquietude e o ato criativo: Sobre expressionismo e psicanálise” In: O Expressionismo. GUINSBURG, J. (org). p. 122.

carregam as inúmeras possibilidades da ação: fragmentação, deslocamento, condensação e deformação do já que já fora conscientemente organizado.

Trazemos à tona essa questão do movimento expressionista para tentar compreender o processo de elaboração dos desenhos de Cecília e, com isso, ultrapassamos as amarras de escolas ou movimentos artísticos. Os desenhos são intemporais, assim como sua poesia, nas palavras de Otto Maria Carpeaux. No entanto, como já assinalaria o teórico, o fato de ser “intemporal”⁸⁶ é atribuído à rara qualidade de ser, simultaneamente, inatual e atual, ou ainda “perfeito em sua execução”. Saímos de uma definição mais cerrada do *Art Nouveau*, na qual se encaixa a obra de Correia Dias e partimos para uma discussão mais ampla acerca da figuração para os corpos na transição do século XIX para o século XX.

Para colaborar com a expansão da materialidade dos desenhos e enriquecer os desdobramentos de leitura da obra de Cecília, recorrerei ao breve comentário de dois grandes artistas do período, os quais se aprofundam no tratamento do corpo humano de maneira livre: Gustav Klimt e Egon Schiele. Ambos fogem às categorizações fechadas e por isso nos voltamos a eles, embora os manuais da História da Arte os filiem, respectivamente, ao *Art Nouveau* e ao Expressionismo. Recorremos aos corpos retratados por Klimt e Schiele pelo modo como o desenho de ambos é realizado. Mesmo que utilizem óleo ou aquarela, o desenho nos salta aos olhos, uma vez que as massas de cor não se sobrepõem às linhas, pelo contrário, a cor surge a partir delas. Há uma linha de espessura fina em ambos que submete os corpos a posições inesperadas, gerando composições excepcionais. A abordagem da figura humana de Klimt⁸⁷ passa, inevitavelmente, pelo mundo dos sonhos – transitando por conceitos oníricos que só viriam a ocupar a arte num surrealismo fabular e fantástico como o de Chagall, por exemplo. O uso das cores, das folhas de ouro e dos ornamentos, no entanto, é a maior marca das obras de Klimt, que traz elementos florais imbricados nos corpos femininos – são raros os masculinos – como se fossem parte integrante das figuras. Os corpos não têm compromisso com o retrato real, estão à serviço dessas sensações etéreas, abstratas. Já em Egon Schiele⁸⁸, a figuração dos corpos passa por uma energia emocional, pelo estado psicológico do modelo retratado, em vez de retratar as características físicas ali dispostas. Os corpos também não respeitam as proporções clássicas, estão designados conforme uma sensação que o espectador é capaz de flagrar.

⁸⁶ CARPEAUX, OTTO MARIA. “Poesia intemporal” In: *Ensaio reunidos (1942-1978) Vol. I* org. Olavo de Carvalho. UniverCidade Editora, Rio de Janeiro, 1999. p. 874.

⁸⁷ Anexo IV p. 163

⁸⁸ Anexo IV p. 163

Nos desenhos de Cecília, além do movimento e das cores utilizadas, observamos também braços retratados de maneira mais alongada, além de mãos maiores do que a proporção real exigiria. Uma breve comparação entre Correia Dias e Cecília Meireles, sobre o registro de um mesmo tema – o movimento de um casal no samba – escancara as diferenças do olhar e apreensão de ambos e nos encaminha à análise da obra pictórica da poeta, agora descolada de seu primeiro marido e professor de desenho.



Imagem n.6: “Casa no samba” de Correia Dias ⁸⁹

⁸⁹ SOUSA, Osvaldo Macedo. 2013 *Op. Cit.* p. 148

O artista trabalha de maneira mais fixa e ainda que haja um pequeno movimento de saia, um breve deslocar nos tamancos e nos pés da baiana, o desenho é estanque, como se os bailarinos tivessem se fixado, paralisado por um momento. Não há interação entre o casal retratado por Correia Dias, a baiana dança sem estabelecer contato visual com o sambista; os braços de ambos estão retraídos em um gesto contido. As roupas e acessórios compõem uma paleta cromática em tons claros e harmonizam com o fundo. O casal de Cecília interage com o corpo todo, para além do olhar. As mãos se movimentam, a posição das cabeças, o pescoço e até os colares dançam. As cores são fortes, a pele dos dançarinos é preta e contrasta com o laranja e vermelho no homem e o lilás, amarelo e branco na mulher. O fundo, mesmo sendo liso e escuro, destaca os dois tipos físicos retratados, isso porque Cecília ilumina o preto dos corpos com o laranja, através uma linha fina e decisiva.



Imagem n. 7: "Casal de sambistas"
Aquarela sobre papel cartão, 31 x 27 cm (Reprodução recortada) ⁹⁰

⁹⁰ MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 55

Voltemos o olhar agora para outros dois retratos realizados pela poeta a fim de observar a força expressiva dos corpos retratados.

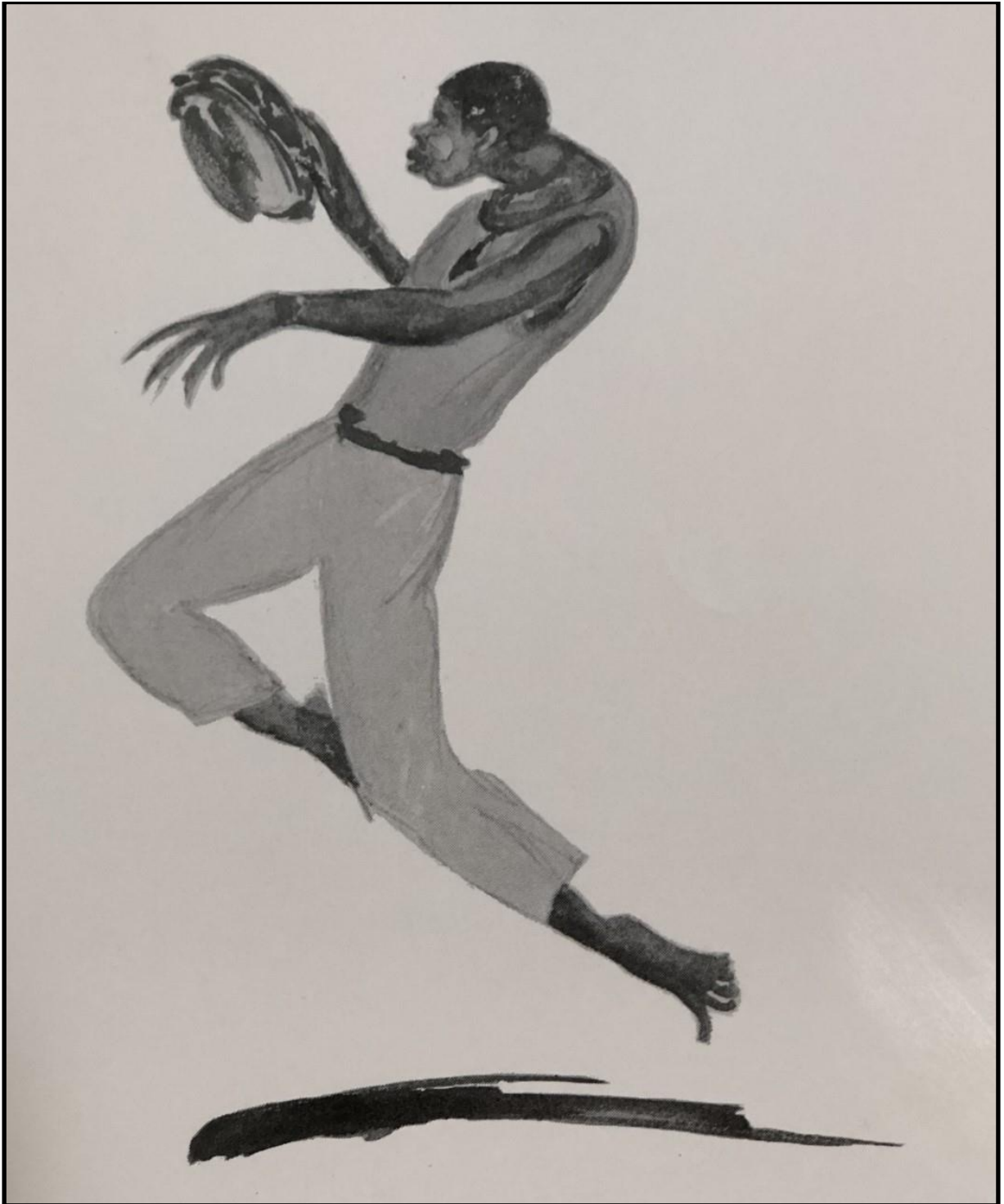
Em “Pequeno Jornaleiro”, uma criança negra segura um maço de jornais sustentado por uma correia transpassada do ombro direito para o lado esquerdo. Os braços longos estão encobertos por uma vestimenta que aparenta não ser de seu tamanho, uma espécie de blazer, em tons de areia e cinza, totalmente aberto sem qualquer outra peça por baixo. O contraste do preto em nanquim com as roupas claras dá expressão a este corpo, que embora esteja escondido debaixo de peças tão largas, mostra-se imponente, forte e ativo. As mãos são também grandes e aparecem com força, tanto a esquerda – que segura os jornais – quanto a direita que aparece aberta, com os dedos grossos e o punho aparente. O brilho oferecido aos detalhes da figura é semelhante àquele que Cecília realiza no casal exposto anteriormente, ou seja, com um desenho completamente escuro – tal como em uma xilogravura – a poeta “cava” linhas ou pontos sutis de luz. No caso das mãos, um branco sutil de cada lado junto às formas precisamente colocadas é capaz de oferecer tamanha expressão a elas que impressiona. O mesmo ocorre com os pés, que estão descalços e também são grandes, com os dedos e o contorno disformes, o que confere certa rudeza à figura, típica a trabalhadores braçais. E, para além de todas as características retratadas, a face do “Pequeno jornaleiro” é a mais expressiva de todas. Seu parentesco com “O Grito” (1893), do norueguês Edvard Munch – obra ícone, considerada por muitos críticos o marco inicial do movimento expressionista – é claro. A boca aberta ocupa a maior parte da cabeça da figura e a cor escolhida para ela estabelece contraste, principalmente porque os olhos e a curva do queixo e maxilar estão, mais uma vez, reduzidos a minúsculos pontos e traços de claridade. A forma da obra toda é notável e, ainda mais, o tema escolhido para o retrato. Cecília escolheu uma criança negra, visivelmente pobre e trabalhadora para retratar. A legenda da obra coloca na boca do “Pequeno jornaleiro” o grito: “Mulher mata marido”. Vale ressaltar que tanto o negro trabalhador quanto a mulher não eram nada protagonistas neste momento histórico. É interessante perceber o olhar de Cecília percorrer – assim como na poesia – os mais sutis acontecimentos e movimentos, ao eleger esta notícia e este pequeno garoto para registrar.



*Imagem n. 8: “Pequeno Jornaleiro”*⁹¹
Aquarela, nanquim e grafite sobre o papel, 11 x 19 cm
(Com legenda autografa original: “Mulher mata marido”)

⁹¹ MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 90

No conjunto de desenhos de *Batuque, Samba e Macumba*, destacamos também “Sambista com pandeiro”.



*Imagem n. 9: “Sambista com pandeiro”*⁹²
Aquarela e grafite sobre papel, novembro 1926, 18 x 20 cm (Redução e reversão para preto e branco).

⁹² MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 54

Cecília captura lateralmente, na obra, o salto de um dançarino e músico, com seu instrumento na mão. A potência do movimento é denunciada na posição do corpo inteiro da figura, que realiza uma espécie de “S” com as pernas, costas e cabeça, elevando também os dois braços. A começar pelos pés do sambista, que inclusive dialogam com os pés do “Pequeno jornaleiro”, vemos dedos bem destacados, como se tivessem acabado de realizar um movimento de impulso, claramente anunciado pelo rastro que demarca o chão. Há movimento em tudo, inclusive nesta sinalização pincelada, que remete às composições orientais de caligrafia e pintura. Seguimos para a posição das costas, realizando uma espécie de arco com uma hiperextensão e o pescoço flexionado, colocando a cabeça a frente da linha do tronco. O momento flagrado é quase mágico, como se o bailarino tivesse a habilidade de voar; no entanto, para a composição, Cecília faz questão de não criá-lo como um ser etéreo, pelo contrário, marca muito bem os músculos através das sombras em aquarela, ressaltando a força e materialidade necessárias para tal acrobacia. E, mais uma vez, chamamos atenção para as mãos do retrato realizado pela artista; o braço esquerdo, posicionado lateralmente para nós, espectadores, e sua mão com dedos extremamente alongados, também formam arcos e nos levam a um imaginário quase fantasmagórico, enquanto o braço direito segura o instrumento na altura da cabeça. E aqui, mais uma vez, a roupa do sambista contrasta com o tom de pele, como já se observa na tradição das vestimentas, em tons de branco e cru.

Meditemos por um instante na figura do bailarino. O tema, além de ser do interesse da poeta do ponto de vista folclórico, como vimos no item acima, criou o único conjunto coeso considerado pela própria poeta como desenhos dignos de publicação. O fascínio pelo registro da dança atravessa o interesse de muitos artistas ao longo da história da arte. É um grande desafio pensá-lo, enxergá-lo e, principalmente, executá-lo, isto porque os movimentos são inesperados e nos colocam no limite da gravidade e da articulação do corpo humano, criando formas desafiadoras e inéditas. Em seu estudo sobre Edgar Degas, Paul Valéry recupera algumas considerações importantes sobre a dança e a figura da bailarina, colocando-as em um patamar mais elevado do que o homem comum, alçando a linguagem da dança a um dos mais belos e admiráveis feitos artísticos. Recupera Mallarmé em uma frase que versa sobre a figura da bailarina e sua aura fantástica, anunciando em uma máxima ao gosto de René Magritte⁹³: “a

⁹³ Referimo-nos a célebre obra “La trahison des images” (1929), do pintor surrealista belga René Magritte, na qual subscreve, à pintura de realista de um cachimbo, a frase: “Ceci n'est pas une pipe”, em português “Isto não é um cachimbo.” “A traição das imagens” desafia a convenção linguística de identificar uma imagem de algo como a coisa em si, isto é, “uma pintura de um cachimbo não é um cachimbo”, é uma representação. A questão leva-nos a evocar as analogias provocada pela imagem na mente de quem vê.

bailarina não é uma mulher que dança, pois não é uma mulher e não dança”. A representação da dança, em si, nos cabe aqui diante do tema e da execução de Cecília Meireles,

(...)

Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobras, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhe lugar à menor inflexão e as substitui em sua forma. Lá, na plenitude incompressível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas dispõem do ideal da mobilidade, lá se distendem, lá recolhem sua radiante simetria. Não há solo, não há sólidos para essas bailarinas absolutas; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos que se possam contar...”⁹⁴

que se encanta com as cores, o movimento e o novo lugar ocupado por esses corpos, tanto do ponto de vista plástico, como cultural e artístico. Cabe lembrar que o fascínio pelo movimento implica na busca pelos fragmentos que o compõem e, aqui também, vislumbra-se o diálogo com Degas – um dos primeiros artistas a entender a fotografia como um meio de aprendizagem para os pintores, isto é, a capacidade de conter uma infinidade de percepções em um registro fragmentário.

⁹⁴ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 30.

Composição n. 2

[pesquisa de gestos]

*Quando as palavras não podem mais falar,
aí vem a dança.
Pina Bausch*

A expressão *ut pictura poesis*, usada há séculos em *Ars poetica*, foi interpretada como um preceito de ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante. Isso porque se fundou a prática de poetas e pintores buscarem inspiração em temas literários ou em colocarem diante dos olhos dos leitores imagens que apenas a arte visual poderia oferecer. Segundo exemplo lembrado por Mario Praz, ao voltarmos os olhos para uma antiga tradição que remonta à descrição do escudo de Aquiles feita por Homero, seremos facilmente convencidos de que a “a poesia e a pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão”⁹⁵. Ainda no mesmo estudo, depois de percorrer toda uma correspondência ao longo da história da arte, apontando estudos realizados em diversos países com inúmeros artistas das linguagens literária e visual, o crítico dedica um capítulo específico para a relação estabelecida na arte moderna.

Isso porque, na primeira metade do século XX, com tamanha variedade de experimentos, cria-se a ilusão de que seria impossível estabelecer linhas paralelas de desenvolvimento nas diversas artes. Porém, alguns problemas em comum são o cerne da arte moderna, como por exemplo, “o sentimento do nada”, no qual o autor cita diversos artistas que o exploram nas vastas linguagens: Rothko na pintura, Antonioni no cinema, Kafka no romance e Beckett no teatro. Há o que se pode denominar de *interpenetração espacial* de planos em pintura, escultura e arquitetura; *interpenetração temporal* de palavras e significados, na tentativa de abarcar as infinitas possibilidades do tempo. Um dos estudos, compara Henri Matisse e Gertrude Stein, nos quais segundo sua opinião, o truque de repetição e a utilização de frases infantis pela poeta pertencem à mesma corrente de inovação que fez Matisse abandonar a sintaxe tradicional da pintura e adotar um retorno à visão infantil em suas formas orgânicas. Cita também o estudo de Herman Meyer dedicado à comparação de Paul Klee e Rainer Maria Rilke, já que a relação entre os sentidos e o espírito, o exterior e o interior são afins nos dois artistas. O paralelo foi traçado entre a arte abstrata de Klee e a linguagem simbólica de Rilke nas *Elegias de Duíno*, na qual o símbolo é uma mensagem cifrada. Nas palavras do próprio

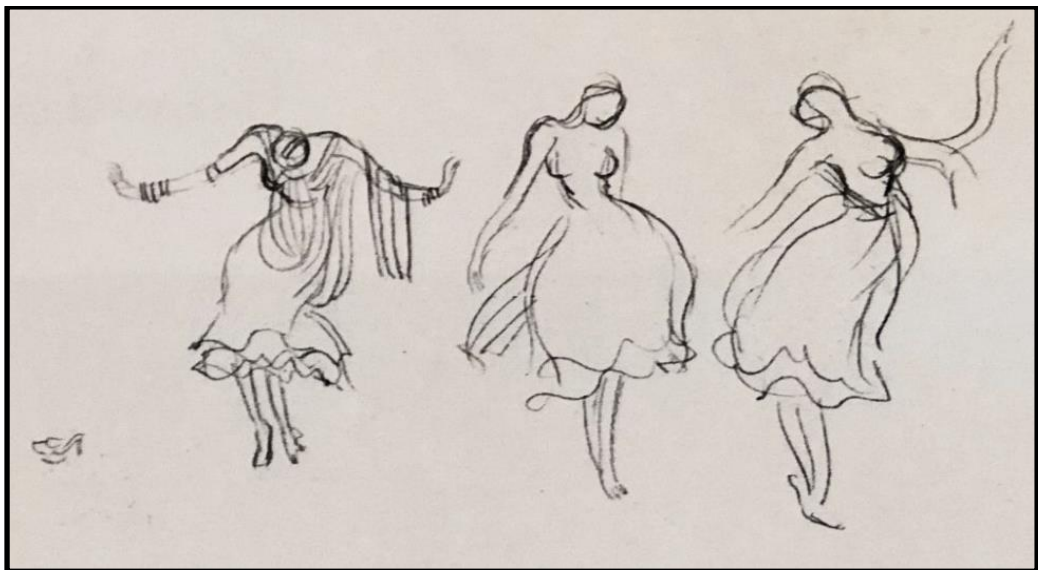
⁹⁵ PRAZ, Mario. *A Literatura e as artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 3

poeta “o visível é colhido com mão segura, como um fruto maduro, mas ele não pesa coisa alguma, pois, apenas posto, vê-se forçado a significar o invisível”.⁹⁶

Partindo desta comparação que avalia o *procedimento* reverberado nas diferentes linguagens a partir do mesmo tema, analisemos três desenhos de Cecília Meireles.

O fragmento, o efêmero e a instabilidade da vida estão no centro de sua poética. A crítica é unânime ao afirmar que a passagem do tempo é um dos maiores motes da poeta e, aqui em sua obra pictórica, Cecília Meireles, entre muitos registros admiráveis, ressalta estas mesmas características.

Tomemos “Estudos de gesto e ritmo”. Na primeira parte deste ensaio, acompanhamos a justaposição de fragmentos em um poema central para a compreensão da sensibilidade artística de Cecília – “Papéis”⁹⁷. Através de pequenos recortes, fragmentos aos quais ela mesma denominou “cartões postais” (imagem e palavra), entrevemos diversas cenas de sua infância, tão visceral para formação do ser humano, no seu entendimento.



*Imagem n.10: “Estudos de gesto e ritmo”*⁹⁸
Grafite sobre papel, 16 x 8 cm. (Redução)

A poética do fragmento permite dilatar as percepções, sobrepô-las e criar uma representação de passado-presente porque consente uma nova configuração do olhar. Essa representação abarca muitos olhares e traz uma imperfeição que não sacraliza a imagem, mas,

⁹⁶ apud MEYER, Herman. in: PRAZ, Mário. *A literatura e as artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 225

⁹⁷ Neste documento, p. 39.

⁹⁸ MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 58

ainda assim, a toma como se fora instante de graça. Na imagem desenhada por Cecília, são destacadas três posições da mesma bailarina em traços duplos, triplos, com a impressão de esboço, de uma rápida apreensão do olhar. Há um pacto estabelecido com a simplicidade e a sensualidade nestes três *frames* de movimento registrados.

A primeira posição da bailarina, à esquerda, traz braços abertos como se formassem asas, enquanto o corpo se abaixa numa flexão de joelhos e a cabeça se coloca entre os ombros. As muitas linhas demonstram o movimento da saia, dos colares ou adereços ao redor do pescoço e das mãos. Na figura central, o corpo se ergue, realizando um movimento deslocado de quadril à direita. O provável lenço, representado por três traços paralelos no primeiro registro, colocado sobre seu braço esquerdo, agora escorrega e podemos enxergá-lo caindo ao lado direito do vestido da bailarina. E, no terceiro corpo, assistimos a um movimento ainda maior, espécie de giro no qual o lenço desaparece e as linhas ganham ainda mais nuances; o braço ocupa duas posições simultaneamente, como se o desenho fosse uma fotografia registrada em baixa velocidade capaz de expandir o segundo, eternizar o instante para em seguida meditar sobre a beleza de sua transitoriedade. Os três *frames* justapostos terminam com uma figura que, em si, encerra mais de uma posição, levando-nos a apreensão de um registro objetivo-subjetivo, ou em outras palavras:

(...) a partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado da *dança* está criado. Uma análise mais sutil aí veria sem dúvida um fenômeno neuromuscular análogo à *ressonância*, que ocupa um lugar tão importante na física.⁹⁹

Através do fragmento, Cecília nos entrega uma possibilidade de apreensão, um estudo, em suas próprias palavras, sem intenção de aprisionar os movimentos. Sua poética trabalha com a mesma sensação de humildade diante dos momentos que lhe tocam. A busca por imagens tão profundas e inéditas na poesia parece encontrar eco em sua busca nos contornos dos corpos, no ritual de dança que acompanha. Isto é, pelo estudo das coisas informes, a artista tenta encontrar a singularidade, o estado primitivo e original das coisas, no encontro de seu olhar com suas experiências. É uma combinação de instantâneo e infinito que reside em sua vontade de fixar o momento. Vejamos, por exemplo o poema “Biografia”.

⁹⁹ VALÉRY, Paul. *Op. Cit.* p. 29

Biografia

Escreverás meu nome com todas as letras,
com todas as datas
- e não serei eu.

Repetirás o que me ouviste
o que leste de mim e mostrarás meu retrato
- e nada disso serei eu.

Dirás coisas imaginárias,
Invenções sutis, engenhosas teorias,
- e continuarei ausente.

Somos uma difícil unidade,
De muitos instantes mínimos,
- isso serei eu.

Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,
Aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente.
- como me poderão encontrar?

Novos e antigos todos os dias
transparentes e opacos, segundo o giro da luz
- nós mesmos nos procuramos.

E por entre as circunstâncias fluímos,
Leves e livres como a cascata pelas pedras.
- Que mortal nos poderia prender?

(In: Dispersos)

A teoria de que somos transitórios e de que o movimento nos define são os elementos centrais a que se ligam um dos símbolos mais caros a Cecília Meireles, o mar. Na terceira parte deste ensaio nos deteremos em como esses recursos visuais são aproveitados para a realização de um autorretrato. Aqui em “Biografia”, há um apelo – quase um louvor – ao fugidio, à mutação constante do ser humano. Toda forma de registro é inexata na concepção do poema: data de nascimento, nome, fotografias e até mesmo as histórias imaginárias. São válidas, porém, por serem uma *definição*, mas logo se mostram defasadas, uma vez que a “unidade” só se faz mediante muitos “instantes mínimos”, “fragmentos” de nós. Nas estrofes seguintes, além do aspecto fragmentário, soma as contradições que nos acometem em curtos espaços de tempo – “segundo o giro da luz” – e por fim, nos traz ainda “as circunstâncias”, obstáculos pelos quais “fluímos” “leves e livres”, em uma comparação com o elemento mais recorrente em sua obra poética: a água.

Na segunda e terceira imagens observadas, as quais recebem o mesmo título, “Vários passos do batuque”, observamos a multiplicação dos fragmentos no registro, porém o trabalho

acontece de maneira reversa, isto é, Cecília trabalha com o fundo preto, traçando linhas variadas em branco, como se buscasse o espaço negativo na captação da imagem. Na Figura n. 5, encontramos o corpo feminino em nove posições diferentes. Da esquerda para a direita, os *frames*, colocados lado a lado se relacionam de maneira espacial diferente do desenho anterior. A primeira característica que chama atenção é a quantidade menor de traços, o que leva a um detalhamento quase nulo. À medida que cresce para a direita, os corpos vão se esvaindo, a ponto de no último retrato, perderem boa parte do brilho e contraste propostos pelo branco, encaminhando-se para o cinza. A movimentação aqui, nestes registros, ultrapassa a lateralidade e permite, inclusive, uma leitura de ocupação do espaço frontal e traseiro, já que, aos olhos do espectador, o corpo aumenta de proporção, dando a entender que se aproximou, enquanto o movimento contrário atestaria seu afastamento. Embora os braços da bailarina sejam sinalizados com uma pincelada irregular, é visível seu registro com um tamanho maior do que a proporção real mandaria – assim como em todos os desenhos anteriormente analisados. Há um esforço por acentuar as curvas do busto e das ancas através de um contorno mais denso, enquanto a cabeça e pés ficam relegados a um segundo plano.



Imagem n.11: “Vários passos do batuque”¹⁰⁰

Além da questão espacial, no desenho do corpo masculino, Cecília soma a estes recursos visuais para a espacialidade, novas técnicas que contemplam a questão temporal. Seis posturas são retratadas neste segundo estudo, também da esquerda para a direita há o movimento gradativo de crescimento dos corpos, mas se junta a isso, uma maior ocupação lateral. Os três primeiros retratos colocam diante de nós um dançarino esguio, com braços também alongados, realizando um giro cambaleante com movimento de quadril e pés. Na quarta figura, o mesmo bailarino efetua uma ampla abertura da perna esquerda e se equilibra, jogando todo o seu peso

¹⁰⁰ MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 52

para o lado direito. Pelo espaço que toma na faixa do papel, imaginamos que este movimento dura o dobro daquele anterior, assim como os dois seguintes parecem locomover-se de maneira mais lenta (e também mais próxima). É de extremo bom gosto o modo como Cecília escolhe registrar esses movimentos, além de ser muito ousado plasticamente. E nos perguntamos se o desenho, neste âmbito, não ocupa para a poeta a mesma tentativa de “tornar visível o invisível”¹⁰¹ em poesia também. Resvalamos no mesmo *procedimento*, o ato de simbolizar, isto é, criar um símbolo, uma estrutura de um objeto sem estrutura determinada que irá *ressoar* e abrir diversas possibilidades de leitura. *Contornar* torna-se a busca da graça e da poesia que não estão aparentes, mas nos tocam. Esta linha que limita exteriormente um corpo, que *define* ao mesmo tempo em que torna esse corpo transitório guarda as mesmas questões propostas por Cecília no emaranhado de lembranças e instantes fragmentados que compõem sua história, sua vida, sua obra.



Imagem n.12: “Vários passos do batuque”¹⁰²

¹⁰¹ termos de Paul Klee.

¹⁰² MEIRELES, Cecília. 2003 *Op. Cit.* p. 56

poesia, desenho, retrato

estudo para Composição n. 3

i. do espaço de construção

*O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma.
Edgar Degas*

Retrato é termo utilizado essencialmente para produções advindas das artes visuais, sejam elas as tradicionais como o desenho, a pintura, a escultura ou ainda as modernas como a fotografia e o vídeo. São inúmeros os títulos de cunho plástico elencados por Cecília em sua obra, perpassando retratos, autorretratos, paisagens e desenhos, sendo bastante notória essa motivação. Em diálogo com o que fora discutido na *Composição n.2*, a poesia, por ser essa espécie de linguagem cifrada em imagens, abre possibilidade de inúmeras leituras, criando uma gama de significados que extrapola a questão semântica da palavra e, em mãos habilidosas, adquire mesmo a capacidade de criar um desenho nítido diante dos olhos do leitor.

Partimos, então da ideia central da primeira parte deste trabalho – a linha e seus desdobramentos – para um *procedimento* essencial nas artes visuais, o *volume*. De que maneira ele se liga à palavra? Deparamo-nos com a destreza de Cecília para a construção de tipos físicos, espaços e descrição estética de situações, sempre recorrendo a recursos plásticos extremamente requintados. A linha, por si só, constrói um desenho, mas não elabora perfeitamente uma narrativa. Ela recorre a recursos espaciais (espaços cheios/vazios), proporção (parte/todo) e densidade (força/sutileza), como observamos nos retratos de fragmentos dos bailarinos de *Batuque, Samba e Macumba*. A luz é o princípio organizador da forma, cria o desenho em qualquer plano, ainda que não seja realista e que permaneça no campo bidimensional.

Para citar mais uma vez Valéry, agora em uma discussão sobre a especificidade técnica do desenho, a qual considera como “registro poético”, o poeta elucida sobre a grande diferença que há entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando; isto porque a arte do desenho envolve uma inteligência desmedida, pois trata de extrair do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la:

Mas o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm: entre elas, a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão

sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há a transformação de um traçado visual em traçado manual.¹⁰³

Darcy Damasceno¹⁰⁴ realizou um extenso inventário denominado o “Cromatismo na lírica ceciliana”, no qual destaca a utilização de vocábulos ligados a cor como recurso de expressão em *Vaga Música, Mar Absoluto e outros poemas* e *Retrato Natural*. São muitos exemplos recortados dos poemas nos quais os tons aparecem ora monocromáticos, ora atuando em contraste, ficando claro ao leitor que se trata de um recurso de reiteração, intensificação, realce ou negação extremamente valioso para a poeta.

Como dito anteriormente por Valéry, *olhar com o lápis na mão é ver o mundo de uma maneira antes nunca vista*. No mesmo texto, o autor exemplifica sua hipótese relatando um fato curioso: a pessoa convive todos os dias com sua melhor amiga e, por isso, imagina conhecê-la em todos os detalhes; porém quando vai desenhá-la percebe ‘ah, então é assim o nariz dela...!’. Isto ocorre porque, ao desenhar, o observador realiza uma dinâmica inevitável, um eterno ir e vir *no detalhe* e *no todo*, sem o qual não consegue efeito de proporção, luz e sombra, gesto e movimento. Isto é, aprendemos a olhar quando aprendemos a desenhar e vice-versa. Munidos desta maior sensibilidade do olhar, estamos aptos a escolher a linguagem com a qual queremos nos comunicar e, quanto maior sua habilidade e seu estudo de cada uma delas, maior também a *interpenetração técnica*.

Desenhar e escrever – as duas aptidões de Cecília tratadas neste trabalho – são, portanto, ações unidas nessa reconstituição permanente do olhar. Quanto maior o vocabulário técnico, mais recursos serão empregados na construção das imagens. No caso de Cecília, estamos investigando a natureza híbrida de sua escrita, a maneira como sintetiza as imagens em poesia, utilizando ambas as linguagens.

Elegia do tapeceiro egípcio¹⁰⁵

Bela é a água que corre como a lã clara nos teares.
E vão passando os peixes, que deixam só o diáfano esquema.

Leve é o giro das aves, recortado há cinco mil anos;
e as canas e a brisa inventam músicas fictícias
de aéreos estambres, na alta urdidura do tempo.

Grave é o corpo do jovem reclinado em vítreo silêncio,

¹⁰³ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 61.

¹⁰⁴ DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

¹⁰⁵ MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963. p. 195

pálido Osíris que o Nilo afoga em suas ondas.

Em seus olhos fechados, donos de cores e linhas eternas,
a memória mistura anjos, profetas e deuses.

Oh! Entre esses calmos perfis parados nas orelhas,
o rio mostra ao tecelão sua morte,
larga tapeçaria que apenas a alma contempla:

sob as canas e os pássaros e as lançadeiras dos peixes rápidos,
sob o dia, sob o mundo, na visão de cenas arcaicas,
o tecelão vai sendo também tecido.

Como a lã clara nos teares, bela e exata, a água que corre
vai bordando o seu vulto,
vai levando suas pálpebras e seus dedos...

Quem pode separar os fios da vida e os fios da água,
neste desenho novo que está nascendo em lugar invisível?

(1956)

A analogia proposta em “Elegia do tapeceiro egípcio”, poema inédito de Cecília presente na antologia por ela mesma organizada, constrói uma transição que nos cabe muito bem neste momento: linhas, tecido, imagem, luz, bordado, memória, desenho, vida.

O tapeceiro egípcio manipula o tear e desenha/tece sua vida. O momento em que a poeta o observa é ainda mais metafórico. Ele está diante de um rio que reflete os movimentos na água, traz lembranças, hipóteses e projeções através do olhar de quem o observa. A água é fluida como a lã clara que compõe o tecido, os peixes em seus rápidos movimentos criam linhas transparentes, que possibilitam a passagem de luz sem que haja prejuízo na percepção das formas dos objetos. Encontramos a linha que costura o tempo através da tradição e dos hábitos da natureza, o estambre – espécie de lã cardada, limpa e torcida reduzida a fio de tecer – desenha uma “música fictícia” com suas linhas aéreas. Tanto no giro dos pássaros, que nos entrega um mapa projetado nas águas há mais de cinco mil anos, quanto no vento soprando as canas, a linha clara está presente como imagem, aproveitando o ofício do tapeceiro.

Na sequência, o corpo do jovem aparece grave, reclinado e paralisado, em “vítreo silêncio”. O contraste é assim disposto (movimento/ inércia) com um corpo pesado que se olha no reflexo do rio. A comparação estabelecida com Osíris lança uma dúvida que nos acompanhará até o fim do poema, uma vez que a imagem do Deus mítico aparece afogada nas águas do Rio Nilo. Provavelmente, a figura não foi lembrada em vão. Osíris teria governado o Egito em tempos imemoriais, pai de Hórus e marido de Ísis, foi traído e morto pelo próprio irmão – Seth. Ao ser assassinado, renasce e torna-se, então, o “Senhor da vida após a morte”,

cabendo-lhe ser o juiz dos espíritos. Voltando ao momento do poema, o jovem tecelão egípcio estaria apenas observando as águas e pensando em sua própria vida? Nos versos seguintes, seus olhos aparecem fechados, guardando cores e linhas eternas em sua memória, nas quais também povoam anjos, profetas e deuses. Teria caído, cometido suicídio?

Ourela diz respeito a extremidades, contornos, bordas, tanto de um rio – margem – em seu sentido primeiro, como de um tecido, no âmbito do vocabulário têxtil – acabamento. A poeta continua a estabelecer a analogia entre tecido, rio e vida através do verso “Oh! Entre esses calmos perfis parados nas ourelas,/ o rio mostra ao tecelão sua morte,/ larga tapeçaria que apenas a alma contempla:”, trazendo a referência do rio como espelho ou mesmo oráculo, capaz de prever e escrever seu destino. Seria impossível não trazer na mesma chave, a memória do Mito de Narciso e a máxima de Heráclito sobre o fato do homem nunca se banhar duas vezes no mesmo rio, na qual a passagem do tempo é central.

É ainda ele, o tempo, que cria com suas “cenas arcaicas” a vida do tecelão que vai sendo também tecida, num exercício quase metalinguístico – ainda que todo o poema seja construído com um olhar estrangeiro, do ponto de vista do observador. A linha clara, bela e exata é agora associada à água que “borda” seu “vulto”, trazendo o primeiro tom sombrio do poema. Duas acepções poderiam ser consideradas: perfil pouco nítido, uma espécie de massa, volume sem contornos; e uma figura de conhecimento notório em uma área específica. Além da relação clareza da água/ opacidade da figura, forma-se também um bonito paradoxo com a questão tão fluida das águas desempenhando uma ação de registro como é o bordado, que ornamenta de maneira fixa um contorno e seus enfeites.

É, portanto, com toda contradição que carrega: um desenho livre, porém firme, de formas diversas, um bordado de movimento constante mesmo que haja o desejo de retenção de um momento, uma passagem ou talvez uma vida/ existência que cessou. A água também leva “suas pálpebras, seus dedos”, metonimicamente, dois dos sentidos centrais para o seu ofício – visão e tato/ olhos e mãos. O verbo “levar” aqui, neste lugar, dialoga com o ato de bordar e multiplica seu sentido ao realizar a ação liquefeita que se espera mesmo da água, de um rio. Levar pressupõe, sobretudo, transportar de um lugar de origem a outro de destino, o que corrobora o retrato em duas nuances do tapeceiro, aquele que materializa a vida em fios, o mesmo fio que corre sem destino fixo, livre e é capaz de desenhar tantos desenhos quantos possíveis de uma mesma pessoa. Neste emaranhado de fios, o poema é finalizado trazendo a invisibilidade deste retrato, afinal sua matéria é a água: “Quem pode separar os fios da vida e os fios da água,/ neste desenho novo que está nascendo em lugar invisível?”

O desenho novo, que nasce em um lugar invisível, é o retrato, essa apreensão sempre contraditória, já que insiste em reter o que é de grandeza infinita – o ser humano e todas as suas formas, tonalidades e gradações.

Cecília Meireles escreve a Armando Côrtes-Rodrigues a respeito de retratos seus e relata seu incômodo sobre a falta de legitimidade do objeto ou ainda o constante não-reconhecimento. Em abril de 1946, envia ao amigo o negativo de um retrato e compõe um soneto relacionado ao assunto.

Ontem encontrei um negativo de um retrato meu, no estúdio do Leme (a praia onde morávamos). Pensei: “nunca ninguém ofereceu um negativo de retrato; no entanto, é muito mais poético o negativo que a cópia.” E resolvi mandar-lho. Pois cheguei à conclusão de que a V. posso confiar muitas loucuras. O que mais me impressionava no negativo era que V. me pudesse ver “por transparência”. Compreende o que há de infantil e maravilhoso nisso? Depois ocorreu-me um soneto que é um verdadeiro improvisado sobre o caso. Aqui vão soneto e negativo, com o que se pode iniciar um “museu de indícios espantosos” – sem se dizer que quem, para não comprometer a reputação da ascendência açoriana...

Soneto anacrônico e quase apócrifo enviando
a um amigo o negativo de um seu retrato

Mando-te o negativo de um retrato,
que retrato é, talvez, mais positivo
das submersas campinas onde vivo
num nevoeiro de flores inexato.

Obscuros sonhos pasce, tão cativo,
meu coração, que o mísero relato
das razões do meu ser, ato por ato,
mesmo a Deus deixaria pensativo.

E pois que em sombras vou, toda envolvida,
e o branco é negro, e o negro, branco, estudo
maneira de tornar-me transparente.

Que a luz, atravessando a minha vida,
transforme as relações do mundo, e tudo
narre, de quando vir, magicamente.¹⁰⁶

A intimidade percorre cada uma das cartas dirigidas a Armando Côrtes-Rodrigues. Há, por isso, no soneto essa atmosfera de humor e ternura que se transfere à figura de Cecília no jogo de palavras do retrato enviado. O poema é o retrato em palavras e o retrato, por sua vez, já era o negativo de um retrato, isto nos coloca, como leitores, em um lugar parecido como o do poema

¹⁰⁶ SACHET, Celestino. (org.) *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 9

anterior, no qual a elegia ao jovem tapeceiro retinha um vulto na transparência das águas do rio: a beleza repousa no movimento.

Na primeira estrofe, Cecília nos apresenta, de saída, a contradição como uma característica positiva em um retrato, uma vez que o provável “negativo”, com toda a carga semântica que lhe é reservada, acessa as submersas campinas onde a poeta vive “num nevoeiro de flores inexato”.

Em seguida, brinca não apenas com a inexatidão das formas, mas também com a obscuridade, o tom escuro. Cobrindo a maior parte da superfície em um negativo, os sonhos de seu coração são escuros e dão prazer, assim como as sombras que a acompanham em seu caminho. Durante este percurso, o jogo de cores de branco e preto é ressignificado, como se não fossem categorias suficientes, de maneira que a suposta síntese ou transposição criaria a não-cor, a transparência, total incidência de luz, sua busca para, inclusive, transformar as relações do mundo.

Para aprofundar esta ideia lançada por Cecília de luz/ausência de luz, claro/escuro, a principal questão do volume nas artes visuais, realizaremos a leitura de um poema de *Mar absoluto*, cujo título remete exatamente ao tema.

Retrato obscuro¹⁰⁷

Veem-se passar seus dois pés,
serenos e certos.
Mas, como as pedras admiradas
e o pó jacente
e as mínimas vidas contritas,
sabe-se que há uma espécie de ninho em redor deles,
que lhes retira o peso, e governa,
governa seu destino e os demais.

Assim é ela.

Entre pássaros e flores,
é preciso procurar aprender suas mãos:
inclinam-se, giram, passam,
pertencem a outros enredos,
têm ofícios longe da terra.

Perguntam-me por ela.
Tão triste, responder!

Ela chega, toca-me, deixa-me,
Eu nem olho para ela.
Doce e amargo é pensá-la,
e estar à sua disposição, tacitamente.
Sou o degrau da escada e o fecho em que pousam seus

¹⁰⁷ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 500

dedos.
 Às vezes, seu baço espelho,
 e o campo onde um momento desliza seu véu.

Ela vai sempre na frente.
 Sozinha. Com um silêncio de bússola e deusa.
 Livre de encontros, paradas, limites,
 anda leve como as borboletas
 e segura como o sol no céu.
 E é diante de suas mãos que se sente
 esta miséria taciturna,
 a obrigação do horizonte,
 o curto espaço entre o nascimento e a morte.

Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós,
 e comigo – sem mim.
 Sua presença animando e enganando minha forma,
 não me deixando ver até onde sou ela,
 e desde onde a outra que a acompanha,
 sabendo-a e sem a saber.

Vede a cor de seus olhos
 como desmaia, desaparece, límpida e liberta,
 por firmes e oscilantes horizontes.
 Sei, quando ela fala, que é diferente de todos,
 e, mesmo quando se parece comigo, fico sem saber se sou eu.

E quando não diz nada, sofro, perguntando o que a detém,
 por lugares que apenas sinto,
 e não a posso ajudar a amar nem a sofrer,
 porque nem sofre nem ama,
 e é pura, ausente e próxima.

Quem poderá dizer alguma coisa certa a seu respeito?
 Ela mesmo pararia, ouvindo-se descrever,
 atônita.
 Seu rosto inviolável é como o das estrelas,
 quando os homens explicam:
 “Aquela é Sirius... Aquela, Antares... Aquela...”

E como as estrelas
 a levo e me leva – incomunicável,
 suspensa na vida,
 sem glória e sem melancolia.

(In: *Mar absoluto*)

Neste retrato, Cecília aprofunda em questões presentes no depoimento dado ao amigo Côrtes-Rodrigues. No título, *obscuro*, lido inicialmente como tom escuro, sombrio cria em nós a imagem de um retrato carregado de contraste, mas vale trazer à tona significados outros da palavra para compor a análise, *obscuro* como “difícil de compreender”, “confuso”, “complicado”, “enigmático”, “impenetrável”, “indefinido”.

O poema é uma descrição complexa, rica em metáforas de contrastes e paradoxos, nas quais observamos uma terceira pessoa fundir-se ao eu-lírico, de maneira que o retrato sutilmente se embrenha – pelos sentidos e sensações – ao próprio corpo da poeta. Na primeira estrofe, vemos passar “pés serenos e certos” que são contaminados por uma espécie de “ninho” que lhes retira o peso e governa o seu destino. A imagem deste “ninho” também atinge outros três elementos: pedras que são admiradas, pó que está sem movimento e vidas que estão arrependidas (Mas, como pedras admiradas/ e o pó jacente/ e as mínimas vidas contritas); é interessante observar que, nos três casos, os objetos aparentam certa vulnerabilidade, atribuída por extensão aos pés apresentados na primeira imagem. Aqui caberia recuperar uma outra imagem bastante importante: a “doença da mangueira”, presente em “Papéis” (E minha avó plantou a mangueira no jardim./ Cresceu devagar, com dificuldade./ Sofria de uma doença que a envolvia,/ de vez em quando parecia afogada numa teia de aranha,/ como se fosse morrer.), já que a árvore foi plantada para Cecília e só foi capaz de vencer a espécie de ninho/teia que a envolvia (e impedia seu crescimento) quando a avó já havia falecido.

Da imagem inicial, o leitor apreende que a moça observada teria plena capacidade de comandar seu destino, pois seus pés “serenos e certos” a princípio seriam capazes de trilhar o caminho, porém são acometidos por essa espécie de “ninho” que lhes retira o peso, atrapalhando sua locomoção. É curioso observar que a acepção de ninho aqui ganha uma conotação negativa, uma vez que impede o movimento livre, ainda que o fato de retirar o peso, em alguma instância, possa ser considerado como positivo. O ninho é uma estrutura ou abrigo que as aves constroem para si, para seus ovos e suas pequenas crias, seria sinônimo de casa, refúgio, conforto, amparo. Pensando ainda nas relações, temos também a possibilidade de “ninho” designar família e, levando em consideração todas as informações sobre a infância e a vida de Cecília, poderíamos falar do “passado” em sentido figurado e, então, estaríamos também considerando que o apego ao seu passado fosse capaz de impedir uma livre caminhada.

Com a segunda estrofe formada por um único verso, a poeta apresenta a figura que está retratando: “Assim é ela.”. A afirmação simples desloca a posição do sujeito – normalmente a primeira – para assinalar a importância e a força da descrição que realiza, ou seja, “assim” merece destaque. O advérbio que significa “deste modo, desta forma” resume a qualidade principal da terceira pessoa observada pela poeta e, instantaneamente, remete a tudo o que foi dito antes e será descrito depois. Sua forma, suas características são a matéria primordial, afinal estamos diante de um retrato. As ações que acontecem apenas servem para adjetivar e compor o “ela” ora descrito.

Depois da descrição dos pés na primeira estrofe, agora Cecília nos traz as mãos da moça retratada, as quais nos são apresentadas pelos seus ofícios. Elas são capazes de realizar trabalhos em duas frentes: uma mais material, digamos, e a outra extrapolando essa condição. Ações como inclinar, girar, passar são colocadas ao lado de “ofícios longe da terra”, de “outros enredos”. Importante ressaltar que a inversão gramatical também confere destaque a dois elementos logo no primeiro verso – “pássaros” e “flores” – que, não por acaso, também ilustram estas duas dimensões do trabalho apresentadas; uma alça voo e a outra está presa à terra, sendo que ambas figuram como imagens poéticas de beleza, paz, harmonia. As mãos, então, ocupam um espaço mais decisivo, independente e importante que os pés, apresentados anteriormente como “governados”, isto é, sem poder de decisão.

A estrofe seguinte com apenas dois versos, mais uma vez, realiza uma interrupção na descrição para dizer que é triste responder perguntas sobre a moça observada. É, então, que acontece o primeiro contato entre o eu-lírico e o objeto do poema, breve e impessoal: “Ela chega, toca-me, deixa-me/ Eu nem olho para ela.”. Porém, essa aparente distância é constantemente desmentida pela observação realizada de maneira sensível e pormenorizada e, à medida que avançamos na leitura, ainda mais intensa e profunda ela se torna. O eu-lírico declara estar “à sua disposição, tacitamente”, advérbio que dialoga com o título e a intenção do retrato aqui colocado, isto é, de modo oculto, implícito, que não precisa ser dito. Na mesma estrofe, ligados à dualidade dos pés e mãos temos algumas outras imagens, a começar pelos adjetivos “doce” e “amargo”. A poeta se coloca, ainda, em uma posição de submissão aos pés da moça retratada, alegando ser “o degrau da escada” e em uma posição de importância quando se compara ao “fecho em que pousam seus dedos”. Progride na proximidade tornando-se, por vezes, um espelho sem brilho (“baço espelho”), no qual sua imagem é refletida e também o “campo”, isto é, a área, onde o véu com o qual se cobre desliza por um momento. Nestas duas imagens, temos a ideia de reflexo e descoberta declaradas pelo eu-lírico.

Por refletir-se e descobrir-se de alguma maneira, a poeta agora parece explicar as características que a fazem admirar a moça retratada. Em uma das imagens mais bonitas do poema, ela aparece segura, forte, líder e independente, “vai sempre na frente” “com um silêncio de bússola e deusa”. Não necessita realizar paradas, nem encontros, é firme como “o sol no céu” e “leve como as borboletas”. É calada, serena e diante de suas mãos a humanidade sente “a miséria taciturna”, “a obrigação do horizonte” e “o curto espaço entre o nascimento e a morte”.

O comportamento do eu-lírico como observador distante é ressignificado aos poucos até que chegamos ao momento em que o envolvimento se dá de maneira profunda, com o choro.

Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós,
e comigo – sem mim.
Sua presença animando e enganando minha forma,
não me deixando ver até onde sou ela,
e desde onde a outra que a acompanha,
sabendo-a e sem a saber.

Com um jogo de palavras de extrema beleza, a poeta confunde o leitor e entrega esse obscuro autorretrato, no qual não há intenção de ser nítida ou precisa: ao contrário, a natureza do material por ela proposto é inacabada, rascunhada, uma possibilidade. Causa sofrimento no eu-lírico o fato de não ter clareza de sua forma, embora a presença desta *outra* traga também certo ânimo.

Então, os versos contemplam a cor dos olhos da moça. Cabe ressaltar que o olhar foi o primeiro sentido discutido neste trabalho por estar no centro do apelido carinhoso escolhido por Cecília para intitular sua “biografia poetizada da infância”¹⁰⁸: “olhinhos de gato”, sendo a cor de natureza difusa dos olhos da poeta assunto de diversos poemas e declarações, como veremos na *Composição n.3* deste texto. Aqui, em “Retrato obscuro”, os olhos da moça retratada, que agora já sabemos ser parte da própria Cecília, têm uma cor de natureza peculiar, ao mesmo tempo em que “desaparece” ou “desmaia”, também é “límpida” e “liberta” – e, para entendermos um pouco a razão de ser assim descrita, o eu-lírico apresenta “firmes” ou “oscilantes” horizontes para fazer parte da composição, sobre os quais o leitor consegue repousar/imaginar as cores que seriam capazes de realizar essas ações. É bonito e instigante olhar de maneira livre, sem muito alarde – como quer a paleta de cores impressa nos olhos da moça e descrita por Cecília. É como se o olhar fosse tão penetrante que pudesse se fundir aos horizontes e não causar ruído na alma de quem vê, ainda que o cenário fosse incerto. Ter uma cor de olho que desmaia e desaparece ao mesmo tempo em que é clara e liberta é, sem dúvida, motivo de grande admiração. Unida a este olhar capaz de passar através de algo ou de se encaminhar para o interior das coisas, aparece também a sua voz,

Vede a cor de seus olhos
como desmaia, desaparece, límpida e liberta,
por firmes e oscilantes horizontes.
Sei, quando ela fala, que é diferente de todos,
e, mesmo quando se parece comigo, fico sem saber se sou eu.

¹⁰⁸ Cecília escreve a Côrtes-Rodrigues:

“Mas o que eu gostava de lhe mandar era uma novelinha (biografia poetizada da infância) que saiu em folhetim na Revista Ocidente, de Lisboa, pelo ano de 38. Aí v. me verá como fui entre os três e os seis anos, com a minha avó açoriana, que ameitanto”

In: SACHET, Celestino. (org.) *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 9. p. 3

cuja *diferença* se faz notar num jogo de dúvida e identificação.

A fala dá lugar ao silêncio na estrofe seguinte e, em nenhuma das situações, a poeta sente-se confortável. Ou seja, quando a moça permanece calada, há uma inquietação no eu-lírico gerando a pergunta: “o que a detém?”, para a qual demonstra certa sensibilidade e alguma desconfiança dos motivos deste silêncio (“por lugares que apenas sinto”). No verso que segue, os verbos “amar” e “sofrer” aparecem como tentativas de ativar esta voz, mas as duas possibilidades são descartadas porque a moça não realiza nenhuma das ações em sua vida. Para alimentar ou inibir a sua voz – que aqui poderia facilmente ser estendida ao ofício de escrever poemas, isto é, a voz como o *canto* –, *amar e sofrer* não será suficiente. E se engana o leitor pensando que, talvez por este motivo, a moça seja uma figura menos interessante, pelo contrário, soma ainda outros paradoxos:

E quando não diz nada, sofro, perguntando o que a detém,
por lugares que apenas sinto,
e não a posso ajudar a amar nem a sofrer,
porque nem sofre nem ama,
e é pura, ausente e próxima.

Vê-se a construção sempre dúbia do poema entre a clareza e a obscuridade em um jogo no qual uma ação compensa a outra, um dizer/desdizer que, para um leitor desatento, confere a impressão de vazio ou estagnação. O curioso é que, no fim, este jogo vai desenhando uma figura espraçada de traços fortes com nuances opostas, capaz de surpreender com sua série de qualidades. Tal qual ocorre em um desenho, a poeta trabalha com o destaque em primeiro plano – o que seria equivalente a cores claras –, enquanto as outras compõem os espaços escuros – mais recuadas – atribuindo volume às formas do retrato. Ainda há possibilidade de utilização de um *meio tom* que confere a gradação e garante maior realismo à figura, como, por exemplo, realiza na imagem “e é pura, ausente e próxima”. “Pura” em seus muitos significados, sem alteração ou mistura”, “limpa”, “que não se corrompeu ao pecado”, “sem maldade”, “boa”, “clara”, “transparente”, “que se mantem casta”, “que está completa, absoluta”, traz em si uma escala entre “ausente” e “próxima”, isto é, torna possível o fato de a moça ser as duas coisas aparentemente opostas em momentos e situações diferentes.

A multiplicidade de possibilidades do sujeito, essa difícil tarefa de retratar alguém – que sempre esbarra na insuficiência e na beleza da inexatidão – está descrita nas duas estrofes finais, nas quais Cecília aproveita para colocar também suas impressões sobre o autorretrato como uma imagem fugidia, que não narra eventos, apenas circula uma pergunta: quem sou eu?

Quem poderá dizer alguma coisa certa a seu respeito?
Ela mesmo pararia, ouvindo-se descrever,
atônita.
Seu rosto inviolável é como o das estrelas,
quando os homens explicam:
“Aquela é Sirius... Aquela, Antares... Aquela...”

E como as estrelas
a levo e me leva – incomunicável,
suspensa na vida,
sem glória e sem melancolia.

E somado à esta questão, poderíamos incluir o fato de que um retrato sempre é “um passado”, de certa forma, o que nos levaria à beleza e precisão da comparação utilizada com as estrelas, os astros que, pela velocidade da luz, nos chegam como se observássemos movimentos que já passaram.

Ao final, este retrato complexo, realizado linha a linha, traço a traço, oferece ao leitor ainda dois sentimentos, “sem glória e sem melancolia”, contentando-se com a discrição. Isto é, para aumentar as possibilidades e características delineadas ao longo dos versos, esta espécie de duplo de Cecília (“a levo e me leva”) está suspensa na vida, alcançável e inalcançável mas, tudo o que fora descrito a respeito dela vislumbra esta plenitude – ainda que obscura – de estar em seu lugar, segura, sem sofrimento, sem orgulho, sem ambição.

ii. da forma de representação

*Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real.
Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real.
E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos
e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.
Clarice Lispector*

No item *i*, discutimos alguns procedimentos de criação de volume através da sobreposição de cores claras, escuras e da transição entre ambas – o chamado *sfumatto* – os quais caso fossem comparados às técnicas de escrita, caminharíamos por metáforas dadas a paradoxos, características atribuídas a imagens aparentemente contrárias que se desenhariam com nuances intermediárias, como se tivessem a intenção de ligar o eu-lírico ao retrato. A técnica do *sfumatto* é a grande responsável por conferir à imagem ilusão de realidade, ele conecta as grandes massas de cor e transfere ao olhar do espectador a sutileza com a qual algumas transformações e movimentos se dão. Em “Retrato obscuro”, a moça é apresentada com distanciamento através de características aparentemente opostas às do eu-lírico e, gradualmente, em um movimento lento de aproximação, a figura retratada funde-se ao observador, o que, por analogia, poderia ser comparado à técnica de volume acima discutida.

No ato de *retratar*, encontramos ainda uma acepção do verbo que nos valerá para compor este segundo item de estudo. *Retrair, sintetizar, emendar, desfazer* são ações que também remetem ao retrato. Como já destacamos, no momento da criação de um retrato – desenho ou poema –, necessariamente, o artista observador realiza uma *síntese* do olhar, que conta com a condição central da inconstância do sujeito, já argumentada por Cecília na correspondência com o amigo Côrtes-Rodrigues, e que atesta a modernidade da poeta, aspecto tantas vezes contestado por alguns críticos. Isto é, na construção de um retrato ocorrerá um eterno recompor de vazios e lacunas, já que o observador fabricará sua *leitura*, esta poderá conter “pedaços” de vida, memórias imaginadas, projeções de sensações ou sentimentos, o que implica uma linguagem – inevitavelmente – fraturada. No caso específico da poesia, a linguagem já nasce repleta de imagens e significados, enquanto nas artes visuais, o gesto ou expressão escolhidos pelo artista são capazes de tecer situações e até narrativas. O poema, construído com a espessura própria de sua linguagem, traz em si os horizontes infinitos de várias leituras e possibilita uma comparação com as técnicas das artes visuais até aqui discutidas.

A dinâmica inventiva de um desenho ou retrato gira em torno da incidência da luz em suas partes. Trata-se de uma simulação, representação ou substituição que recria a luz, realizando uma síntese volumétrica. Esta reconstituição permanente do olhar demanda uma

esfera simbólica, ou seja, o retrato situa-se num “processo de apagamento” ligado a um imaginário muito forte, possuindo quase sempre apelo afetivo. Há de ser cuidadosa a reconstrução desta forma para que não se *deforme*. Quanto maior os contrastes e nuances, mais fiéis os retratos, ainda que não cheguem a ser, de fato, reais. Um exemplo interessante do quanto é necessário trabalhar com esses efeitos é a foto em 3X4. O seu tamanho é bastante pequeno e, portanto, o *flash* incide igualmente em todas as partes do rosto, criando uma síntese tão sumária dos planos que achata e deforma a figura, isto é, elimina vários elementos da face, criando estranhamento em quase todo retratado.

A maneira como vemos o mundo seleciona e determina *o que* vemos do mundo e, no ato de retratar, aplicamos estas escolhas/aptidões do olhar. Um bom retratista nos propõe uma matriz de reflexões, questionamentos e possibilidades, conferindo facetas da vida humana e suas instâncias de alteridade.

Leremos agora dois *retratos* de Cecília, no qual o aspecto simbólico surge em consonância com as técnicas discutidas até então.

A menina enferma¹⁰⁹

I

A menina enferma tem no seu quarto formas inúmeras
que inventam espantalhos para seus olhos sem ilusão.

Bonecos que enchem as grandes horas de pesadelos,
que lhe roubam os olhos, que lhe partem a garganta,
que arrebatam tesouros da sua mão.

Um dia, ela descobriu sozinha que era duas!
a que sofre depressa, no ritmo intenso e atroz da noite
e a que olha o sofrimento do alto do sono, do alto de tudo,
balançada num céu de estrelas invisíveis,

sem contato nenhum com o chão.

II

A mão da menina enferma refratou-se também na água pura
como, outras vezes, sua voz, nesses rios do céu.

Partiu-se a mão contemplativa dentro d'água:
mas não houve mesmo amargura, mas quase delícia,
no seu pulso quebrado e exato.

E ela contempla a onda mansa:
e tudo isso é uma simples lembrança?
é uma alheia notícia?
ou algum velho retrato?

¹⁰⁹ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 311

III

A menina enferma passeia no jardim brilhante,
de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante,
com pássaros sobre a folhagem.

A menina enferma apanha o sol nas mãos magrinhas:
seus olhos longos têm um desenho de andorinhas
num rosto sereno de imagem.

A menina enferma chegou perto do dia tão mansa
e tão simples como uma lágrima sobre a esperança.
E acaba de descobrir que as nuvens também têm movimento.

Olha-as como de muito mais longe. E com um sorriso de saudade
põe nesses barcos brancos seus sentimentos de eternidade
e parte pelo claro vento.

(In: *Viagem*)

Estamos diante do retrato de uma menina doente e, mais uma vez, não se trata de uma escolha aleatória de Cecília. Por diversas vezes, a poeta comentou sobre sua infância de saúde frágil. Nas primeiras páginas de *Olhinhos de Gato*, o leitor vê a avó de Cecília chamá-la para acompanhar seu estado febril:

— *Olhinhos de gato!*

Voltou os olhos, fatigada.

A mão, robusta e morna, pousou-lhe na testa, depois no pescoço, depois pelos braços, até o pulso.

— Não, já não tem febre...

Os dedos passaram-lhe entre os cachos:

— Deixe-me ver a língua...

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... Quanto mais se olhavam, mais fugiam... Quem os trazia? Quem os levava?

— 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...

— Cuidado! para não pingar no cobertor...

E *olhinhos de gato* ficava olhando: cobertor vermelho, tão grosso, peludo como o couro de um bicho... Peludo e lustroso. E, de lado a lado, um leão enorme caminhando. (Haveria leões vermelhos? Seria aquele cobertor uma pele de leão?) Escorregava de novo por entre os lençóis. Deixava pender a cabecinha para o lado. O sorriso em sua boca era uma flor emurhecendo, vergada. Unidos ao corpo, de um lado e de outro, por cima da roupa, os bracinhos longos e finos. Um anelzinho de ouro no dedo. Cabelo imóvel. Todas as pregas da cama no mesmo lugar.

Só os olhos azuis-verdes-cinzentos começavam a viajar:

(...)

Os olhos azuis-verdes-cinzentos paravam no ar, e recordavam outras coisas, subitamente: um par de luvas brancas, de homem... uns sapatinhos de bico fino e pompom — tão pequeninos que quase lhe ficavam justos no pé... E aquela mesma voz ali do quarto, dizendo às vezes, a olhar para as nuvens: "Minha querida filha!" com duas lágrimas grossas, descendo...

Olhinhos de gato pousava então a vista no espelho, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deviam ter passado por ali...
Mas o espelho ainda é mais infiel do que a memória humana...¹¹⁰

Revisto através das sensações e memórias, tomaremos o poema como um *autorretrato*.

Aqui, diferente de “Retrato obscuro”, Cecília – como eu-lírico – não se funde à menina enferma, mas se pergunta em determinado momento se “tudo isso é uma simples lembrança?/ é uma velha notícia?/ ou algum velho retrato?”.

O poema possui três situações, isto é, são três momentos/movimentos capturados. Podemos lê-los de diversas maneiras e, de saída, já apresentamos alguma possibilidade. No primeiro, a noite e o adormecer; no segundo, o sono/sonho da menina, que também poderia ser o delírio provocado pela enfermidade; e, no terceiro, a manhã, o nascer do sol ou, simplesmente, o momento em que a menina acorda. Todas as partes iniciam retomando o nome da menina – “menina enferma” – uma espécie de refrão com variações:

- . na primeira parte, “a menina enferma tem”;
- . na segunda, “a mão da menina enferma”;
- . e, apenas na terceira, “a menina enferma” age.

Essa espécie de gradação forma o retrato em três circunstâncias que nos levam ao desejo final da criança.

Mas antes de adentrarmos em cada um especificamente, vale ressaltar a solidão da menina retratada. Em nenhum momento, o poema conta com qualquer outra presença que não seja sua própria imaginação. A avó, por exemplo, que aparece na obra em prosa cuidando de sua neta, não figura na poesia, nem na manhã seguinte, quando a menina acorda. A solidão¹¹¹ a permite, em seu quarto – ainda criança ou já adulta, como veremos –, projetar formas e multiplicar seus desejos. O tom do poema não é de tristeza ou pesar, há justamente o oposto, intenção de eternidade – o contrário de enfermidade.

Na primeira parte, a menina está deitada, à noite, em seu quarto, no qual as “formas inúmeras” sugerem “espantalhos” inventados. O clima é de suspense, medo e até de certo terror, já que os bonecos lhe “roubam os olhos”, “partem a garganta” e “arrebata tesouros da sua

¹¹⁰ MEIRELES, Cecília. 1983 *op. cit.* p. 6-7

¹¹¹ Sobre a solidão:

“E sai também a novelinha, cujo segundo tomo já anda em preparo. Talvez v. tenha conseguido a revista onde apareceu a primeira parte: ali encontrará a minha vida dos 3 aos 6 anos, quando tendo perdido minha mãe, que morreu muito jovem, e meu pai – que sou filha póstuma – fui levada para casa da minha avó açoriana. A outra também já tinha morrido; todos já tinham morrido: avós, irmãos, tios, parentes. Assim houve uma criança muito sozinha com uma avó. E a ilha. O que soma três solidões, cada uma das quais se pode multiplicar até o infinito. (A LIÇÃO DO POEMA. CARTAS DE CECÍLIA MEIRELES A ARMANDO CÔRTEZ-RODRIGUES. Org. Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 4)

mão”. A figura do espantalho tem como objetivo principal afastar as aves das searas, hortas e plantações, normalmente é feito com palha, trapos e têm aparência assustadora. Aqui, pela descrição do poema, as aves poderiam ser comparadas aos sonhos da menina enferma, raptados através de sua visão, sua voz e dos tesouros que carrega em sua mão.

O fato deste quarto *ter* formas inúmeras caracteriza uma ação recorrente, isto é, parece, aos olhos do leitor, que o aparecimento destes espantalhos (inventados) acontece em muitas – senão todas as noites. Tanto o é que, na estrofe seguinte, o eu-lírico nos mostra uma cisão ocorrida em “um dia” específico, dentre muitos nos quais os espantalhos surgiam. Esta cisão a divide em duas (“ela descobriu sozinha que era duas!”/ a que sofre depressa, no ritmo intenso e atroz da noite/ e a que olha o sofrimento do alto do sono, do alto de tudo,/ balançada num céu de estrelas invisíveis,// sem contato nenhum com o chão.). A primeira delas sofre enquanto a outra dorme e observa o sofrimento de sua outra metade “sem contato nenhum com o chão”.

Na segunda parte do poema, a mão da menina refrata-se *também*. O “também” aqui desempenha função bastante importante pois amarra o sentido principal do verbo *refratar* que, em sua primeira acepção, significa “quebrar”, ou seja, a mão também se reparte (como a menina dividida). Além disso, o verbo guarda outros sentidos que enriquecem a imagem, como “desviar” e “refletir”. O verso nos diz que a mão da menina refratou-se na água pura, assim como a sua voz também se partiu “nesses rios do céu”. A mão, agora quebrada, recebe o adjetivo de “contemplativa”.

As “mãos”, para Cecília, são motivo de atenção especial, tanto na prosa quanto na poesia. Notamos, também, um particular cuidado com o desenho quando produz retratos nas artes visuais – como vimos na *Composição n. 2* deste trabalho. O gesto, as características, a força, tudo parece ter origem nas mãos. Neste poema em específico, dentre os três aspectos raptados pelos espantalhos – a voz, os olhos e as mãos – o eu-lírico retoma com destaque apenas as mãos. São elas que também se partem, junto com a menina enferma.

Bastante forte, a imagem da cisão das mãos tem como cenário a água¹¹², elemento já destacado como simbólico na poética de Cecília, seja por sua paixão pelo mar ou por passagens

¹¹² A água – em grande parte das culturas – significa vida e sua simbologia abre-se em possibilidades derivadas como a fertilidade, a transformação, a purificação, a força e a limpeza. Elemento primordial, ela é considerada o ponto de partida para o surgimento da vida, ou seja, a origem. Em muitas religiões, inclusive, possui um poder sacralizante. No Taoísmo, a água é um elemento associado ao feminino – *Yin* – e simboliza a sabedoria, as virtudes; enquanto o fogo é o elemento masculino – *Yang* – e simboliza a transformação. Na Alquimia, a água é o segundo dos quatro elementos, um símbolo do sentimento, das emoções. As ondas do mar correspondem ao movimento dessa emoção. A água é também um símbolo da gênese, do nascimento e nos Vedas é chamada de “mâtrimâh”, que significa “a mais materna”. Nos mitos dos heróis, ela está sempre associada ao seu nascimento ou renascimento. Mitra, o deus da sabedoria na mitologia persa, por exemplo, nasceu às margens de um rio, enquanto Cristo “renasceu” no Rio Jordão. Dessa forma, ela sempre nos reporta à origem das coisas, do mundo, dos seres.

nas quais, declaradamente, defende suas propriedades e elogia sua natureza. “Pura” foi o adjetivo escolhido pela poeta para designá-la: temos, então, mãos contemplativas partindo-se na água pura.

A mão quebrada não produz “amargura”, mas sim prazer (“quase delícia”) e nos parece até necessário o movimento de ruptura já que o “pulso”, embora “quebrado” recebe o adjetivo “exato”. Pulso é um termo que diz respeito à pulsação arterial e, por extensão de sentido, pode ser atribuído ao punho, isto é, a ruptura e quebra das mãos recuperou o centro, o rumo exato de onde deveriam estar a vida e as mãos – por isso a sensação de “quase delícia”. A mão ainda contempla a onda mansa, provavelmente causada por esta quebra na água pura. Então, a segunda parte é finalizada com três perguntas que nos remetem à Cecília: seria tudo isso uma lembrança, notícia ou um velho retrato?

No terceiro movimento do poema, a menina está acordada. É manhã, ela passeia pelo jardim brilhante – água refletindo pela luz do sol – com suas plantas úmidas, flores frescas, pássaros e água “cantante”. E, como observada agora com sutileza em seus breves movimentos, através de suas mãos e de seus olhos, ora sem ameaça de espantalhos, longe da noite e dos medos, a menina é serena. Em suas mãos tão frágeis, “magrinhas” – por sua enfermidade constante –, a menina “apanha” o sol e seus olhos “longos” têm um “desenho de andorinhas”. Apanhar é um verbo que denota um esforço do sujeito, isto é, “ajuntar o que está espalhado”, “levantar o que está no chão”, “alcançar, chegar a tempo”, “prender e não soltar” e, portanto, a menina com suas mãos frágeis possui o desejo de segurar o sol em suas mãos; ela é o sujeito ativo da ação, o contrário do que seria com a expressão mais recorrente “tomar sol”, na qual o sujeito fica exposto, apenas recebe a luz solar; é o sol que chega ao sujeito e não ele que tem intenção de buscá-lo. Bem como, com seus “olhos longos” de “desenho de andorinhas”, a menina tem vontade de voar, transcender.

O poema tem desejo de vida nesta última estrofe. Após a construção de dois movimentos avulsos, a menina acorda “tão simples” com esperança de viver, olha para o céu, observa as nuvens e “com um sorriso de saudade”, o eu-lírico Cecília adulta recorda o quanto desejou transcender, sobreviver, se corresponder com a eternidade. E o mais bonito é que na passagem de *Olhinhos de gato*, há também um olhar comprido, perdido nas nuvens, que remete – ou não – à sua mãe: “E aquela mesma voz ali do quarto, dizendo às vezes, a olhar para as nuvens: “Minha querida filha!” com duas lágrimas grossas, descendo...”.

Antes de nos encaminharmos à leitura do próximo retrato, nos deteremos um pouco no ato de *simbolizar*. Simbolizar algo é *repercutir o essencial* para transmitir uma ideia;

normalmente, pensamos em uma figura ou imagem que representa à vista aquilo que é puramente abstrato, isto é, o símbolo seria “uma espécie de tema com infinitas variações”¹¹³.

Não pretendemos adentrar no complexo processo de criação simbólica, pois, para isso, iniciariamos um novo trabalho que reuniria, de saída, diversas áreas do conhecimento como a Antropologia, a Psicologia, a Semiótica e tantas outras áreas, sem que houvesse aprofundamento ou a busca por um consenso – que já é sabido não existir. Pelo contrário, algumas áreas, como a Psicologia, por exemplo, apontam para lugares completamente distintos. Nos deteremos, principalmente, no que nos auxilia no *procedimento* artístico da criação de um símbolo – desenho atrelado à palavra que ultrapassa seu sentido apontando para outras dimensões.

Simbolizar é de certo modo, e num certo nível, viver junto. É uma espécie de estimulante para a percepção do mundo em todas as suas dimensões e sentidos e, por isso, “viver junto”, conciliando toda expressão, traço, som, gesto, palavra, cor e número. É também uma espécie de encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente. O valor simbólico atua diferentemente para cada um de nós. O símbolo diferencia-se principalmente do signo por não ser uma convenção arbitrária, ele se vale da representação e não forma imagens – como muitas vezes podemos supor –, em vez disso, através da imaginação “deforma” a percepção com o dinamismo das sensações e, também por isso, detém um poder espontâneo de ressonância.

A palavra símbolo remonta à antiguidade. O termo designava, em grego, um *objeto dividido em dois* – fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal¹¹⁴. Cada metade desse objeto ficaria com uma pessoa, sendo que as duas seriam separadas por um longo tempo e, mais tarde, ao juntar as duas partes, os laços seriam reconhecidos. Também, na Grécia Antiga, os símbolos eram sinais de reconhecimento que permitiam aos pais encontrar os filhos abandonados. Para eles, o símbolo, então, comporta as ideias de separação e reunião e evoca uma comunidade dividida que pode se reagrupar.

Com relação à característica representativa de sensações e ressonâncias, o símbolo mantém o significado no nível da imagem e do imaginário, em vez de situá-lo no nível intelectual:

(...) quando o desenho de uma roda num boné indica que a pessoa é um empregado de ferrovias, a roda não passa de um signo ou sinal; quando usada, porém, em relação ao Sol, aos ciclos cósmicos, aos encaideamentos do destino, às casas do Zodíaco, ao mito do eterno retorno, é uma coisa completamente diferente, pois adquire o valor de

¹¹³ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 11-41

¹¹⁴ PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 11

símbolo. Mas, ao afastar-se do significado convencional, abre caminho a interpretação subjetiva. Com o signo, permanece-se num caminho seguro e contínuo: o símbolo supõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; (...)

Para Jung¹¹⁵, o símbolo nada explica, remete para além de si próprio, em direção a um significado inatingível e nenhum vocábulo da linguagem falada por nós poderia expressá-lo de maneira satisfatória. Considera que os símbolos são um produto da natureza e o seu valor reside em seu apagamento. Se essa significação vier à luz, se for descoberta a expressão que melhor formula a coisa buscada, inesperada ou pressentida, então o símbolo está morto e lhe restará somente um valor histórico. Caso isso ocorra, o símbolo ganha um aspecto de verticalidade, acumulando significados ao longo do tempo passado.

Os símbolos são sempre pluridimensionais e acumulam funções de ordens diversas, exploram, substituem, unificam, transcendem e transformam.

Leremos um segundo retrato produzido por Cecília à luz de tais informações e tentaremos estabelecer diálogo não apenas neste poema, mas em toda a sua obra, trazendo à tona elementos de sua infância que foram simbolizados, costurando as *composições fragmentadas* deste ensaio. Vejamos “A dona contrariada”:

A dona contrariada¹¹⁶

Estava ali sentada,
do lado que faz sol-posto,
com a cabeça curvada,
um véu de sombra no rosto.
Suas mãos indo e voltando
por sobre a tapeçaria,
paravam de vez em quando:
e, então, se acabava o dia.

Seu vestido era de linho,
cor de lua nas areias.
Em seus lábios cor de vinho
dormia a voz das sereias.
Ela bordava, cantando.
E a sua canção dizia
a história que ia ficando
por sobre a tapeçaria.

Veio um pássaro da altura
e a sombra pousou no pano,
como no mar da ventura
a vela do desengano.
Ela parou de cantar,
desfez a sombra com a mão,

¹¹⁵ JUNG, C. G. “O problema psíquico do homem moderno”. In: *Civilização em transição*. Petropolis, RJ: Vozes, 2011.

¹¹⁶ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 384

depois, seguiu a bordar
na tela a sua canção.

Vieram os ventos do oceano,
roubadores de navios,
e desmancharam-lhe o pano,
remexendo-lhe nos fios.
Ela pôs as mãos por cima,
tudo compôs outra vez:
a canção pousou na rima,
e o bordado assim se fez.

Vieram as nuvens turvá-la.
Recomeçou de cantar.
No timbre da sua fala
havia um rumor de mar.
O sol dormia no fundo:
fez-se a voz, ele acordou.
Subiu para o alto do mundo.
E ela, cantando, bordou.

(In: *Vaga música*)

Em “Dona contrariada”, estamos diante de um retrato que costura os assuntos com os quais trabalhamos até aqui, tendo como pano de fundo, o mar. Trata-se de um pequeno poema narrativo composto com cinco oitavas, com versos em redondilha maior. As rimas são igualmente regulares e seguem o padrão A/B/A/B/C/D/C/D. Não por acaso, trata-se de mais um retrato feminino e Cecília o faz com tamanha intimidade que parece adivinhar os pensamentos da senhora que observa. Há, de imediato, uma associação entre as ações que são o núcleo deste ensaio, *bordar, cantar, escrever, viver*. A senhora retratada faz e refaz o seu bordado e seria impossível não recordar os mitos do feminino criador, com algumas personagens icônicas como Penélope – mulher que tece como forma de resistência – e Sherazade – mulher que segue enfeitando com suas próprias histórias para continuar viva. “A dona contrariada” deste poema segue bordando *contra* todos os empecilhos que lhe são apresentados.

Nas duas primeiras estrofes, o observador nos oferece a imagem sobre a qual se constituirá toda a ação. O título nos aponta para uma mulher, afinal *dona*, originalmente, é um tratamento dispensado a senhoras de alta linhagem, casadas ou de certa condição social. Não se trata de uma *menina* ou *moça*. Essa mulher senta-se *ali*, local que parece conhecido pelo eu-lírico – o observador da cena – em um fim de tarde, provavelmente, já que ela estava “do lado que faz sol-posto”. Seu corpo sentado aparece curvado, começando pela cabeça. A sombra em seu rosto forma uma espécie de véu negro e anuncia ao leitor/espectador a posição de trabalho

na qual se encontra, enquanto isso, *suas mãos* executam a ação de ir e voltar: bordam. O véu negro em seu rosto também poderia afirmar sua condição de viúva.

Através de dois acessórios associados diretamente ao mar, o leitor é levado ao tom do poema que coloca a “dona contrariada” como uma mulher forte, trazendo um vestido de linho branco (“cor da lua nas areias”) e lábios pintados com batom cor de vinho, nos quais “dormia a voz das sereias”. Enquanto trabalha, escreve sua história.

Novamente aqui, temos a figura da sereia, este ser mitológico híbrido, que personifica os perigos e desejos do mar. Conforme já mencionamos na primeira parte deste ensaio, são muitos os mitos, ao longo da história e dos povos, derivados dessa representação feminina que, através de sua beleza única e sua voz encantada, enfeitiça os homens até a morte. As criaturas híbridas, entretanto, representadas na mitologia grega, nos trazem a sereia como um ser com o corpo de um pássaro e a delicadeza de uma mulher. Já na Idade Média, transfigura-se em uma mulher metade peixe – é provável que o mito também se relacione aos *sirênios*, pelas características de classificação destes animais (mamíferos marinhos). Aqui, neste poema, a breve menção à sereia tem um significado importante. Afinal, a “dona contrariada” é observada pelo eu-lírico como se construísse uma interdependência entre as ações de *bordar*, *cantar* e *viver* e, como já dissemos, por extensão, a ação de *escrever*. O paradoxo estabelecido entre o silêncio e o som é anunciado em dois versos seguidos, ao mesmo tempo em que seus lábios guardavam “a voz das sereias”, “ela bordava, cantando”.

Após a descrição de sua posição e aparência, a poeta parte para as ações que interferem em seu trabalho. Na terceira estrofe, não por acaso, a sombra de um pássaro pousa no tecido em que está bordando, atrapalhando sua execução. A comparação utiliza mais uma vez o mar, como se a sombra do pássaro representasse uma vela de desilusão no mar do destino (“como no mar da ventura/a vela do desengano”). Por um momento, a *dona contrariada* para “de cantar” e desfaz “a sombra com a mão”, rapidamente segue “a bordar/ na tela sua canção”.

“Os ventos do oceano,/ roubadores de navios” foram mais truculentos e “desmancharam-lhe o pano,/ remexendo-lhe nos fios” e, nem assim, a mulher bordadeira desistiu. Continuou e, desta vez, foi necessário que se fizesse tudo novamente através de suas mãos, “a canção pousou na rima,/ e o bordado assim se fez”.

Na última estrofe, por fim, as nuvens vieram “turvá-la” e, mais uma vez sua canção foi interrompida. Quando recomeçou a cantar, em sua voz “havia um rumor de mar”. Assim que “fez-se a voz”, o sol “acordou” e, os versos que seguem propõem uma ambiguidade:

O sol dormia no fundo:
fez-se a voz, ele acordou.

Subiu para o alto do mundo.
E ela, cantando, bordou.

O fato de o verbo relacionado à fala não possuir sujeito e estar disposto desta maneira, nos leva a uma formulação fenomenológica ligada, quase sempre, à religião, a Deus. O verso “Subir para o alto do mundo” aparece colocado de uma maneira que não se sabe se o sol subiu ou a *dona contrariada*; o verbo no passado (“bordou”) colabora para a leitura de que a mulher retratada foi levada a outro lugar, parece-nos uma maneira sublime de anunciar a morte. Não existe melancolia, afinal há também uma outra leitura possível, na qual o dia nasceu normalmente e, mais uma vez, ela seguiu cantando. São, no entanto, maiores os indícios de que haja essa sublimação, principalmente se pensarmos nas evidências que ligam esta mulher à figura da mãe de Cecília. Ao longo deste texto, pudemos encontrar a relação de sua mãe com o bordado, em uma das passagens inclusive, utiliza o bordado interrompido para simbolizar sua morte. Arriscamos, também, no caso de *A dona contrariada*, uma espécie de simbiose entre a poeta Cecília, suas paixões e seus interesses e a imagem de sua mãe. É um poema que remete ao movimento de ir/vir, dia/noite, fazer/desfazer e utiliza a metáfora do mar para alinhar os extremos e o movimento. Além disso, vale lembrar, mais uma vez a força das mãos – produtoras de trabalho – as quais são responsáveis pela existência desta mulher.

Associar o texto/história ao bordado, o bordado à canção, a canção à poesia, a voz às mãos é ultrapassar a questão de analogias; é chegar a uma poética simbólica. Simbolizar através das funções apresentadas anteriormente, isto é, simbolizar para unificar, substituir, ressoar e transcender. A infância de Cecília, as paixões que desenvolveu, tornam-se agora símbolos e são alimento de uma poética visualmente rica, sensível e transformadora. E todas estas paixões falam sobre ela, ensinam a menina e a mulher uma maneira de enxergar o mundo, recortá-lo, retratá-lo, chamando atenção para a beleza dos pequenos movimentos e momentos, mostrando a possibilidade de aprender e viver em cada pequeno detalhe. Assim, como, por exemplo, Marc Chagall sintetiza em elementos como o bode, o violino e a névoa, sua infância e suas raízes, Cecília busca as linhas, o bordado, as mãos, os olhos em tudo o que possa amparar o movimento em retorno infinito.

Composição n. 3

[autorretrato]

Um retrato é uma discórdia.

Henri Matisse

Os temas e recortes de interesse dos artistas dizem respeito, quase sempre, às suas histórias de vida. A recorrência pode ser comprovada em diversos relatos, entrevistas e ensaios nos quais eles próprios justificam paixões e experiências estéticas marcantes em suas vidas, momentos que os fizeram enxergar e sentir para além do senso comum. Isso significa que, muitas vezes, quando um artista escolhe retratar alguém, há alguma coisa que repercute em sua própria história, visto que – de alguma forma – um retrato pode ser também um *autorretrato*. Foi o caso de Cecília, ao longo dos muitos poemas lidos neste trabalho. As crônicas, cartas pessoais e entrevistas nos falam abertamente de memórias cujos elementos povoaram sua poética.

Para completarmos e finalizarmos este terceiro momento do trabalho, no qual discutimos dois procedimentos – a *construção de volume*, ainda na esfera técnica e a *simbologia*, no campo dos temas e das ideias – escolhemos um conjunto de poemas reunido em um único livro de Cecília Meireles.

Morena, pena de amor foi escrito no ano de 1939, mas foi publicado apenas postumamente em 1973. Não se sabe exatamente por que Cecília Meireles não quis publicá-lo, mas certamente não se trata de insegurança com relação ao valor do livro. Há alguma suspeita de que seja pelo teor altamente confessional dos poemas, nos quais se expõe de maneira nítida, ou ainda pela diferença do ponto de vista formal confrontado com as demais obras da autora. O fato é que *Morena, pena de amor* é um livro orgânico e, em nossa concepção, um dos mais belos da poeta. Sua leveza e informalidade trazem um sentimento que oscila entre a esperança e o lamento relacionados ao amor; é possível, também, associarmos esse tom às cantigas de roda e a variadas brincadeiras infantis. Vale lembrar que a obra foi escrita no mesmo ano do premiado livro *Viagem* e que o contraste entre ambos é muito profundo.

A obra, um extenso poema, consiste na reunião de cento e vinte e nove segmentos numerados. A estrutura é diversificada, mas apresenta como tendência principal quadras em redondilhas maiores e menores, com rimas alternadas e o uso de refrãos, assinalando o tom popular. Há, também, o tom folclórico – influenciado pela memória de sua avó – relacionado às pesquisas realizadas por Cecília para compor o *Panorama Folclórico dos Açores* –

*Especialmente da Ilha de São Miguel*¹¹⁷, cuja temática incorpora o mar, a condição insular e a solidão. As construções sintáticas são repletas de marcas de oralidade, além de possuírem uma estrutura redundante e pendular. A tristeza do eu-lírico é serena, sua “morenidade” é ao mesmo tempo força e condição de sua sina, na qual há uma associação entre o errante e o obstinado.

São muitas as evidências que nos levam à hipótese de que este seja um autorretrato – extenso, perene e fragmentado –, razão pela qual nos debruçamos sobre a obra. Os primeiros oito poemas nos trazem dados biográficos de Cecília e o próprio título carrega o duplo sentido de pena como sofrimento relacionado ao amor e, inevitavelmente, nos leva também à arte de escrever.

A poeta projeta-se nessa “morena”, que traz imbricada em si a cultura brasileira e, aos poucos, incorpora suas características a toda uma etnia, cuja resiliência cria poesia. Aqui vale lembrar uma citação bastante curiosa da poeta ao amigo Côrtes-Rodrigues, na ocasião de explicar-lhe, ou mesmo descrever-lhe um retrato que envia:

Nesse número há uma reportagem sobre a Semana de Ouro Preto (Minas), que talvez lhe interesse, sobretudo pelas fotografias. Quanto ao retrato, não é dos melhores, é muito inexpressivo, muito parado; mas é dos mais recentes, mais nítidos e maiores, e assim poderá ver de perto quase todos os meus defeitos. Apesar de tão nítido, sempre faz pensar, aos que me têm conhecido por ele, que eu seja loura e de olhos azuis. Para que não caia na mesma ilusão tão doce, é que previno que, além de moreníssima – quase uma pretinha da Guiné – tenho olhos verdes. Aqueles “Olhinhos de Gato” da novela (que vai ser editada aqui este ano).¹¹⁸

¹¹⁷ eis algumas das quadrinhas reunidas por Cecília (grande parte do acervo provém da pesquisa junto ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues):

Nasci nas praias do mar,
Nas areias me criei
Dormi à bulha das ondas,
Sobre as vagas me embalei. (p.6)

O mar pediu a Deus peixes
para andar acompanhado;
Quando o mar que companhia,
Que fará um desgraçado? (p.7)

Moro em cima da rocha,
onde o mar sinto bater;
Ausente dum bem que adoro,
antes queria morrer. (p.7)

In: MEIRELES, Cecília. *Panorama Folclórico dos Açores. Especialmente da Ilha de São Miguel*. Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura. Edição Comemorativa do 10º Aniversário da Fundação da Comissão Gaúcha de Folclore, 1958.

¹¹⁸ SACHET, Celestino (org). *A LIÇÃO DO POEMA. CARTAS DE CECÍLIA MEIRELES A ARMANDO CÔRTEZ-RODRIGUES*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 7

À cor de pele, seria impossível não unir aqui a paixão pelo folclore e o estudo realizado pela poeta de modo tão dedicado – como vimos há pouco, no segundo momento deste ensaio – em *Batuque, Samba e Macumba*, obra na qual inclusive chega a colocar as palavras ao lado de um dos desenhos: “negros são bonitos”. Aqui, em sua obra, é como se “a gente morena” tivesse a capacidade de transformar a dor em beleza, como vemos no fragmento “116”.

116¹¹⁹

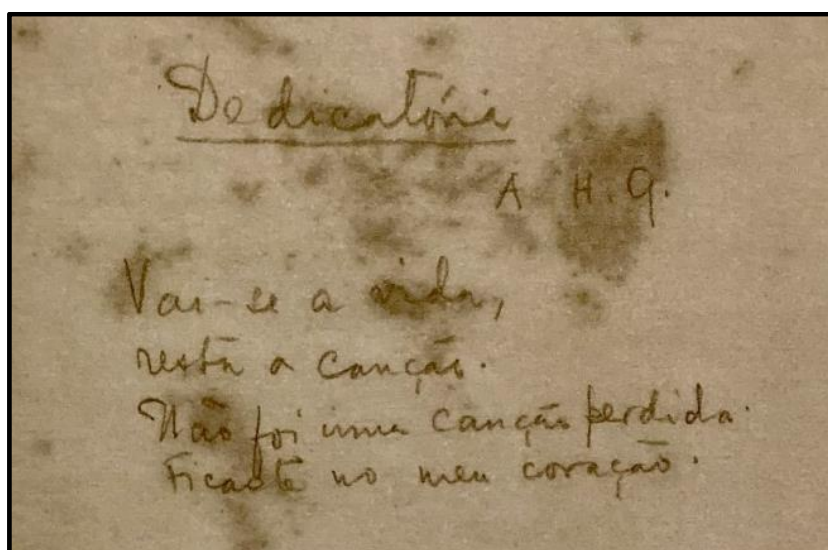
Morena gente que rema,
gente morena que lava,
gente que faz um poema
com a mais pequena palavra,

morenos de sol, de lua,
morenos de campo e mar,
gente que chora e que sua,
mas não para de cantar,

essa é minha gente,
no mundo sem fim.
Tudo que ela sente
é sentido em mim.

A representação “morena x branca” aparece em alguns poemas, criando uma oposição que raramente engloba outros matizes. A associação entre moreno e noite é evidente na maioria deles e, são raras as imagens que trabalham com a luz do dia em *Morena, pena de amor*.

Há apenas dois trechos não numerados; o primeiro, uma dedicatória que aparece apenas no manuscrito, justifica e/ou apresenta o mote dos pequenos poemas que virão.



¹¹⁹ MEIRELES, Cecília. *Morena, pena de amor*. coordenação André Seffrin – 1ª. ed. – São Paulo: Global, 2015. p. 145

As iniciais do nome a quem o livro é dedicado, embora a segunda letra guarde uma dubiedade (G ou Q) parece indicar com clareza que seja dedicado a Heitor Grilo, o segundo marido de Cecília, com o qual se casaria no ano seguinte.

Viúva, casei em 1940 com Heitor Grilo, um homem admirável pela sua extraordinária fé no ser humano, em sua ânsia de tudo elevar. Basta dizer a você que, nesta primeira e única doença que tive e que me segurou cinco meses, ele não arredou pé, um momento de carinho, gesto e palavra prontos, apesar de suas inúmeras responsabilidades e ocupações. Conheci-o quando fui entrevistá-lo certa vez. Depois... nunca mais o entrevistei. Entendemo-nos até calados.¹²⁰

Pensando nesta circunstância, pode-se dizer que *Morena, pena de amor* é um livro que guarda um processo do enamoramento com esse impulso de celebração do encontro amoroso. O poema “71” revela tanto esse elã quanto, de maneira lúdica, a identidade de seu namorado,

71

Têm sempre as vidas morenas
uma inscrição que as resuma.

Ponho,
no meu sonho,

duas palavras apenas
de seis letras cada uma.

Assombra o leitor
tão moreno estilo.

Duas
palavras tuas:

uma rima com *amor*, {Heitor}
outra, com *sigilo*. {Grilo}

À dedicatória, essas duas estrofes:

Queria só um sorriso.
Mas deram-me um beijo.
Perdi metade do juízo
e fui dar ao Paraíso.
São Pedro, vendo-me a cara,
dizia: “Mas que pequena”
Com uma estrela tão clara
numa boca tão morena!”

¹²⁰ BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. Revista Manchete, n. 633, p. 34-37, maio 1964. Digitalizada em acervo da Biblioteca Nacional, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120> (acesso em julho/2019)

(Qual seria esse tesouro?
 Seria o teu beijo?
 Seria o sorriso?
 Ou apenas o ouro
 do meu dente siso?)

Os dois pequenos trechos – tanto a dedicatória quanto o mote inicial – referem-se a temas muito caros a Cecília. No primeiro, em uma estrofe singela, vemos a questão da força da poesia em seu âmbito mais lírico, o “cantar” é o sentido da existência, sobrepõe-se à vida. Enquanto, no segundo, há uma brincadeira – o tom de humor permeia toda a obra – que envolve a perda do “juízo” através de um “beijo”, o qual o que a levou ao “Paraíso”. Ao se aproximar das portas, São Pedro a retrata por meio de um paradoxo: “Mas que pequena/ com uma estrela tão clara/ numa boca tão morena!”¹²¹, que dá a esta voz poética, um timbre muito específico entre claro e escuro.

Passemos agora aos segmentos iniciais da obra:

1

Me chamam Morena
 por ser minha cor.
 Mas meu nome é Pena,
 Pena de Amor.

2

Eu nasci num dia sete,
 o meu signo é o Escorpião.
 Tudo arremete
 contra o meu coração.

Há quem interprete
 como sendo coisas
 de outra encarnação...

¹²¹ Talvez haja um intertexto com o poema “Irene no céu” de Manuel Bandeira, publicado em *Libertinagem* (1930), o que nos traria, também, a leitura da poeta dos modernistas seus contemporâneos; além da temática étnico-racial, evidenciada em suas pesquisas, como é o caso de *Batuque, samba e macumba*.

“Irene preta
 Irene boa
 Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
 - Licença, meu branco!
 E São Pedro bonachão:
 - Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.”

3

O meu dia – terça-feira
 O meu santo – São Florêncio.
 Minha alma – luz prisioneira
 numa rosa de silêncio.

4

Olhos verdes, olhos verdes,
 sem esperança.

E nada para prenderdes,
 trançado das minhas tranças!

5

Não perguntes nada,
 não perguntes, não.
 Tenho uma espada,
 enferrujada,
 atravessada
 no coração.

Como está quebrada,
 não se põe a mão.

6

Clara no escutar,
 morena no responder.
 Morena para te amar,
 clara para te perder.

7

Por nascer morena,
 não tenho desgosto:
 mas o amor me acena
 e me vira o rosto.

8

Eu sou folha arrancada
 do ramo da laranjeira,
 que anda sempre machucada
 para verem que ainda cheira.

Já sou folha morta.
 A mim que me importa
 que ninguém me queira?¹²²

Nos três primeiros, há uma apresentação em primeira pessoa, um dos fatos que nos leva a encarar *Morena, pena de amor* como o maior autorretrato produzido por Cecília Meireles. Nascida em 7 de novembro de 1901, a poeta não ignora o misticismo e as superstições e

¹²² MEIRELES, Cecília. 2015 *Op Cit.* p. 29-37

transparece em muitas crônicas, contos e poemas seu interesse por conhecimentos não científicos e por questões de espiritualidade. Não se pode afirmar que tenha sido apenas influência de sua avó, como a própria Cecília chegou a declarar, mas é visível que, através de seus estudos sobre o oriente, o folclore, a sabedoria popular, as variadas religiões, Cecília incorporou em suas obras um olhar místico peculiar. Na quadra de abertura, a estrutura apresentada nos remete a uma apresentação formal e, de maneira direta, explica o título da obra, colocando “Morena” como se fosse um apelido, uma espécie de codinome, enquanto “Pena de amor” representaria seu nome e sobrenome.

Se fôssemos seguir o protocolo normal de apresentação, tal qual um formulário, as informações esperadas seriam nome, local de nascimento, idade, estado civil, endereço, alguns números de documentos, entre outros dados burocráticos. Embora Cecília inicie o poema em um tom incomum – ou, pelo menos, pouco esperado –, na sequência, surpreende trazendo como segunda informação o dia do nascimento – número dos mais cabalísticos – e seu signo, o qual parece complementar a informação dada anteriormente, já que o fato de ser “Escorpião” faz com que tudo arremeta “contra seu coração”. O segmento “2” é, ainda, finalizado com a justificativa de sua má sina no amor “como sendo coisas de outra encarnação”.

Sobre a questão com seu signo, há uma bonita declaração de Cecília ao amigo Côrtes-Rodrigues, na qual a poeta identifica suas características no “signo de água”:

Mas eu acho que as cartas de amizade deviam ser lindamente escritas como esta sua, que tanto me encantou só de olhá-la, com seu vagar, seu ritmo, sua beleza gráfica, de uma serenidade divina. E eu sou tão móvel, tão ocupada, a vida me chama para tantos lados... Signo de água. Preciso ser fluida, fugitiva, dispersa. Compaêça-te de mim.¹²³

Sobre o número sete, há ainda outra passagem em *Morena, pena de amor*, no qual Cecília brinca com o número de sinais no pescoço de uma moça e um moço¹²⁴. Uma vez que adentrou o terreno das apresentações místicas, segue a mesma toada no trecho “3”, apresentando o dia da semana

¹²³ Op. Cit. 1983 p.3

¹²⁴

65

Sete sinais no pescoço
 não é qualquer um que tem.
 Sei de uma moça e um moço,
 e não sei de mais ninguém.

Venha a polícia e persiga
 quem tiver sete sinais,
 que esse é que me obriga
 a não dormir mais!

que lhe foi atribuído como o mais favorável e o santo que lhe protege, ambas informações são reforçadas pelo pronome “meu”.

Florêncio foi um sacerdote irlandês que se tornou eremita na Alsácia. É um santo da região de Estrasburgo, na França e curou a filha cega e muda do Rei Dagoberto, por volta dos anos 690-693. Sua associação à imagem dos dois versos seguintes não nos parece uma coincidência: “Minha alma – luz prisioneira/ numa rosa de silêncio”. É claro o paralelo que a poeta quer estabelecer entre a libertação da menina francesa e a sua própria libertação através – mais uma vez – de seu olhar e sua voz, ou por extensão, seu poder de observação e seu canto.

No “4”, passamos às características físicas deste autorretrato, no qual a primeira e mais importante é a dos olhos verdes. Ora, no primeiro momento deste trabalho, já chamávamos atenção para o *olhar* na poética de Cecília, tanto que sua “biografia poetizada da infância” chama-se *Olhinhos de gato*. Os olhos verdes, embora remetam à cor da esperança, não a possuem e, são vinculados aos cabelos trançados que também não são como se espera, já que ao final da trança não há o que a prenda.

No momento seguinte, há a imagem do coração, representando o amor, a pena que já foi anunciada desde o primeiro verso. A poeta dirige-se ao leitor pela primeira vez, pedindo que não façamos nenhuma pergunta, como se qualquer movimento a pudesse ferir ainda mais e, explica: “Tenho uma espada,/ enferrujada,/ atravessada/ no coração. // Como está quebrada,/ não se põe a mão.”. Isto é, o direito de falar sobre a dor é apenas do eu-lírico, nós a acompanhamos neste lamento do lado de fora.

Já apresentado na abertura do livro, o paradoxo claro/escuro acompanha este título de Cecília. Seja “uma estrela clara em uma boca morena”, seja no desdobramento seguinte ou em outros momentos nos quais veremos outras nuances:

6
Clara no escutar,
morena no responder.
Morena para te amar,
clara para te perder.

Através de uma simetria, a imagem é desdobrada na oposição entre passividade/atividade. Há ainda, em outros momentos da obra, citações que completam essa paleta complexa, a qual passeia pelos opostos, matizando a transição entre eles. Voltaremos a pensar sobre o assunto central para a publicação e para este trabalho após a leitura desses primeiros oito segmentos, que em nossa opinião, apresentam os núcleos que serão desdobrados neste longo autorretrato.

A questão do amor não correspondido é colocada sem o peso esperado, já que há, na condição “morena” criada por Cecília, a resiliência e a solidão como hábitos. O amor errante não é um desgosto, ser ferida é parte de sua vida e a poeta sintetiza esta imagem de sofrimento de uma maneira singela, com uma ação recorrente realizada por inúmeras pessoas.

7

Por nascer morena,
não tenho desgosto:
mas o amor me acena
e me vira o rosto.

8

Eu sou folha arrancada
do ramo da laranjeira,
que anda sempre machucada
para verem que ainda cheira.

Já sou folha morta.
A mim que me importa
que ninguém me queira?

A metáfora demonstra sua fragilidade, a coloca como uma mulher machucada, que por uma ação descuidada – por diversão, hábito – sente-se ferida pela rudeza humana, “usada”, mal tratada.

Após oito partes centrados em sua figura, outras pessoas são somadas à sua recém-criada etnia. O movimento inicial – “Me chamam Morena” – ganha maiores proporções e agora alcança outros indivíduos adeptos da solidão, além de gostarem “de mar e sereno”, “de estrelas e de violão”. Notem que a solidão não é uma questão de não ter companhia e sim uma sensação de quem está retirado do mundo, como se fosse encantado pela interiorização.

9

Quem nasceu mesmo moreno,
moreno de vocação,
gosta de mar e sereno.
de estrelas e de violão.

Poderá gostar de alguém.
Porém
nunca deixa a solidão.

Seguimos pelos demais trechos, nos detendo nos temas principais, demonstrando de que maneira Cecília constrói esse autorretrato como uma discórdia positiva, na tentativa de abarcar a mutação e essência do ser como uma particularidade valiosa. Poderíamos dividi-los em quatro grandes pares discordantes – se assim podemos dizer: *claro/escuro*; *silêncio/som*; *sofrimento/amor*; *fluxo/refluxo*. Todos eles são costurados pela imagem do mar, que ora aparece diretamente, ora através de seus ícones e representações.

claro|escuro

Além da característica “morena” da pele, a cor escura aparece na preferência pelas imagens noturnas, como já sinalizamos. Em muitos passagens, Cecília chega a verbalizar o prazer oferecido pela noite. Abaixo observa-se uma contraposição mais simplificada, em que o par contrário dia/noite equivaleria a dois tons puros, sem gradação de cores, branco/preto, ruim/bom, o que será problematizado ao longo da obra:

78

Ai doce terra morena,
ai doce Morenaria!
De dia, trabalho e pena,
de noite, sonho e alegria.

A noite em *Morena, pena de amor* é um complexo símbolo que aponta para dois sentidos complementares e díspares simultaneamente. A simbologia da noite é inesgotável e nos leva tanto para o sono e a morte, quanto para os sonhos e a angústia. Além disso, a noite simbolizaria o tempo das gestações, das germinações, das conspirações que irão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Também, por este tempo de germinação ser indeterminado e inexato, é um momento no qual misturam-se pesadelos e monstros com a liberação do inconsciente. Por isso, o caráter negativo da noite é desmontado na obra de Cecília, ela seria vista mais como uma “preparação do dia”, na qual fermenta o “vir a ser”; a noite é processo e, assim sendo, não deve ser demonizada. Juntamente à noite, vemos um vocabulário adjacente, cujos elementos compõem um conjunto de símbolos ressignificado. É o caso da sombra:

88

Subo por uma montanha,
desço por um ribeirão.
Tudo para ver se apanha
tua sombra, a minha mão.

Mas que sombra fugitiva,
 que a tanto andar me condena!
 A sombra sempre cativa
 porque também é morena...

A sombra, quase sempre relacionada a um outro obscuro, aqui é cativante e representa uma junção com o objeto enamorado, ou seja, é utilizada como correspondência, tomada como a parte do todo. Muito além de contradizer a representação do mal, Cecília coloca a sombra como se fosse o próprio ser amado, o qual espera em vão que toque a sua mão.

Ao mesmo tempo em que recoloca o sentido do escuro e, aqui, já entendemos o escuro como a “morenidade” aliada à noite e à madrugada, a poeta brinca com o dia, de maneira diferente da que fora apresentada anteriormente. Em um primeiro momento, o dia foi visto com pesar, mas aqui é utilizado como contraponto da noite em duas quadras quase idênticas, nas quais o sentido da luz estaria mais ligado àquele momento descrito acima, isto é, o momento no qual o amor já estaria concretizado, realizado, vivo. Na primeira quadra, no segmento “97”, é como se o tempo pudesse ser subvertido e, num átimo, devido à força do amor, dia e noite pudessem se transmutar, trocar de lugar. Neste sentido, os versos colocariam o amor – antes separado em dois estágios através do recurso temporal (dia e noite) – como um todo completo, mesmo que por um segundo. Em seguida, a intensidade do amor também é capaz de desorganizar a questão temporal, já que o eu-lírico desconsidera o dia e a noite quando está em companhia do ser amado.

97

Juro por Santa Maria
 e pelo Crucificado
 que já vi ser meio-dia
 à meia-noite, a seu lado.

98

Juro por Santa Maria
 e pelo Crucificado
 que não há noite nem dia
 quando ficas ao meu lado.

E, voltando mais uma vez à figura de Cecília, entendendo o claro e o escuro como elementos de seu próprio desenho, observamos os contrastes que a problematizam. Desde a abertura, no qual declara possuir uma “estrela clara” em uma “boca morena”, passando pela imagem posterior no qual se coloca como “clara para escutar e para perder”, “morena para responder e para amar”, lê-se agora,

35

Clara de olhar,
morena de rosto,
não encontro, para amar,
ninguém do meu gosto...

no qual, mais uma vez, através na disposição dos versos, suas características contrastantes são lidas como a causa de sua solidão: “não encontro, para amar,/ ninguém de meu gosto...”. Sendo assim, não são os infortúnios da vida responsáveis pela sua má sina no amor. Quanto mais a obra avança, mais claro fica ao leitor que a solidão – pena de amor – é uma consequência da maneira de ser da poeta, de suas questões pessoais.

É de maneira fragmentada que nos coloca como observadores de seus traços, com essa espontaneidade tão cara a ela. A poeta não quer nos oferecer um registro duro, acabado e imutável – como muitas vezes a fotografia revela ¹²⁵–, pelo contrário, tem a intenção de ser o efêmero, descompromissado, bem-humorado registro móvel. Possui a leveza das pequenas observações que captam mais de uma possibilidade. O uso das estruturas muito parecidas, com sutis alterações de palavras nos lembram os *frames* de cinema, já apreendidos nos desenhos estudados na *Composição n.2*. Vemos uma correspondência poética de palavras e versos nos segmentos “97” | “98” e “6” | “35”, ou seja, são a mesma figura capturada, com oscilações mínimas que dizem muito se forem colocadas lado a lado: são movimento.

Agrupamos algumas descrições, a fim de entender se há um padrão atribuído ao que seria moreno/claro

morena	clara
boca	canção
responder	escutar
amar	perder
rosto	olhar

e constatamos os dois pares verbais *responder/escutar* e *amar/perder* como uma característica atribuída ao eu-lírico, isto é, que realiza as ações “morenas” e sofre as “claras”; em contrapartida, no outro binômio *boca/canção* e *rosto/olhar*, é “moreno” o que seria puramente físico, partes do corpo, ao passo que as produções humanas destes atributos físicos – a poesia e o olhar que, não por acaso, possuem uma relação de dependência – seriam “claros”. Este jogo que confunde o leitor coloca a contradição como principal processo na construção do retrato e

¹²⁵ SACHET, Celestino. (org.) *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 9

Cecília segue imprimindo sua inconstância não apenas na construção material de si mesma, mas principalmente em seu comportamento, como

87

Não sei o que quero ao certo:
queria estar muito longe,
ter-te muito perto.

silêncio|som

A relação entre o silêncio e o som não está ligada ao ambiente ou à natureza, mas sim à voz do eu-lírico, já que estamos diante de um autorretrato e um dos temas centrais da obra é a necessidade de “cantar”, fazer poesia. No entanto, esta latente força de Cecília é também associada à dor, isto é, canta porque sofre. Silêncio/som é subsídio para *Sofrimento/amor* que será desdobrado abaixo, pois problematiza e enriquece a ação de compor poesia. O paradoxo apresentado neste par é declarado por duas vertentes principais, a primeira seria o *silêncio como fala* e a segunda, *a fala como insuficiente*.

20

(Não me digas nada:
deixa-me cantar.
Aprendi minha toada
no fundo do mar.)

36

(Não digas nada,
que te quero tanto.
Quanto mais calada
mais canto.)

Seguindo a estrutura de pequenos *frames*, como já denominamos acima, a poeta pede o silêncio do leitor no verso que se repete – não apenas aqui, mas ao longo de toda a obra (“Não me digas nada,” e “Não digas nada”). O sujeito lírico pede autorização (“deixa-me cantar.”) para cantar e avisa que sua voz, seus sons e ruídos foram aprendidos no fundo do mar. A informação, natural pela simplicidade, surpreende, afinal imaginar a voz humana propagada no fundo do mar pode sugerir apenas incompreensão. Porém, se levarmos em consideração o fato de que a velocidade de propagação do som na água é quatro vezes maior do que sua velocidade no ar – porque o que a determina é a elasticidade do meio –, a interpretação de um canto “aprendido no mar” ganha outro matiz. A onda sonora se transmite por compressão/descompressão e, embora pareça mais resistente, o meio líquido quando

comprimido reage de maneira mais rápida que o ar, ou seja, sons no fundo do mar são mais rapidamente ouvidos. A poeta enriquece o corpo de seu canto e o ato de fazer poesia com a sugestão de que sua palavra tenderia a ser mais eficaz ou célere, ao passo que também traz ao leitor a ilusão de sua incompreensão, já que não se sabe exatamente qual seria a natureza de um canto aprendido no fundo do mar. Não podemos deixar de lado a figura da *sereia*, ser feminino do canto e do mar, um dos principais símbolos utilizados por Cecília. A sereia será tratada ao final desta composição, junto a outros símbolos.

Em seguida, seu canto comunica mais quando silenciado (“Quanto mais calada/ mais canto,”), ideia desdobrada abaixo,

23

A tristeza desta vida
é não se poder falar.
Que a palavra dita e ouvida
é somente ar sobre o ar...

(Não me digas nada,
que te amo.
Quando estou calada,
te chamo.)

no qual, entre parênteses, vemos mais um *frame* do mesmo retrato, cujo primeiro verso é utilizado na estrutura para completar as outras duas ideias apresentadas anteriormente. E mais ainda, temos na primeira estrofe, o ato da fala e da escuta como imateriais, pouco expressivos – quase um equívoco –, o qual parece não ser capaz de demonstrar com realidade os sentimentos da poeta.

Já no segmento “58”, o silêncio provém de uma espécie de estado de graça, de estar maravilhada, de não precisar saber nada e, este momento pleno, em vez de propor força para o canto, a emudece:

58

Ando tão agradecida
que até meu lábio está mudo,
como flor maravilhada...

Não é porque eu saiba tudo:
porém, apenas, apenas,
porque – ó Vida, Vida, Vida, -
como todas as morenas,
não preciso saber nada...

Este silêncio parece ser um misto de completude e solução, mas ainda assim o eu-lírico segue inquieto porque deseja cantar. Em outra passagem, já cima referida, o canto se restringe a duas palavras, como se o fato de cantar pouco ou de maneira essencial apresentasse uma solução para o conflito entre o silêncio e o som.

71

Têm sempre as vidas morenas
uma inscrição que as resuma.

Ponho,
no meu sonho,

duas palavras apenas
de seis letras cada uma.

Assombra o leitor
tão moreno estilo.

Duas
palavras tuas:

uma rima com *amor*,
outra, com *sigilo*.

É curioso que em *Morena, pena de amor* estejamos, exatamente, diante de uma obra marcada pela concisão. Embora seja composta por mais de cem segmentos, todos eles são muito curtos e sintéticos, ou seja, Cecília quer nos mostrar o despojamento como aspecto genuíno do canto – quanto menos se fala, mais próximos estamos da verdade que queremos exprimir. A concisão, a síntese de imagens é um dos aspectos discutidos ao longo dessa tese. Desde “Papéis”, poema tão revelador de uma poética até o gosto pela linha única e o interesse pela poesia e cultura orientais. Esta ideia é confirmada pela poeta ao explicar o “moreno estilo” com o argumento de uma “inscrição” que “resuma” e, para finalizar apresenta as mesmas “duas palavras” reveladoras da identidade do destinatário do livro: *amor* e *sigilo*.

sofrimento|amor

Sufrimento é amor, amor é sofrimento. O jogo de palavras, que coloca “pena e amor”, “amor e pena” ora como causa, ora como causador, ocorre de maneira recorrente em toda a obra e, nesta relação tão intrínseca, a poeta não quer e não pode evitar amar, pelo contrário é em torno disso que se ergue. No segmento “99”, chega a afirmar que ambos (“meu amor e minha pena”) vivem em um “convívio perfeito” dentro de seu peito. No entanto, engana-se o leitor ao

inferir o amor como este sentimento que depende de um *tu* e de sua correspondência, o amor é elevado à condição maior, que se encerra em si mesma e também por isso causa pena.

99

Meu amore minha pena
vivem juntos no meu peito.
Para uma sorte morena,
isso é um convívio perfeito...

52

Se me quisesses deveras,
morenamente querida,
saberias que eras
toda a minha vida.

Mas eu sou morena, e remorenada.
e tanto te remorenarei
que posso acabar amada,
pelo amor com que te amei,

ai!
amada por minha pena,
penada por meu amor.
(Assim acaba toda morena,
seja qual for...)

Tanto que afirma, diante do sofrimento causado, o fato de “acabar amada” simplesmente pelo amor oferecido e, a relação intrínseca permanece (“amada por minha pena/ penada por meu amor.”) vinculada apenas ao próprio eu-lírico, como se amar fosse uma ação independente do *outro*.

No trecho abaixo, há essa diferenciação e a poeta explica que a tristeza vem de sua natureza (“meu costume de ser triste/ vem mesmo de ser morena.”) e, ainda que exista mal no mundo, não se configura como o responsável pelo seu perfil melancólico. No entanto, a ternura do ser amado é um alento e um novo começo para a vida da poeta, seguindo ainda a mesma estrutura dos primeiros poemas analisados em *silêncio/som*:

64

O mal que no mundo existe
não me envenena:
meu costume de ser triste
vem mesmo de ser morena.

(Não me digas nada
por eu ser assim:
é vida recomeçada
tua ternura por mim.)

A mesma ideia sobre a natureza da solidão aparece posteriormente, no qual além de ser um sentimento sem “causa nem causador”, não oferece perigo e nem mesmo dor. Uma “pequena rosa crepuscular”, isto é, uma flor cuja claridade antecede o nascer do dia, com uma luz multicolorida será igualmente “preciosa” caso haja ou não correspondência no amor.

105

Minha tristeza é só comigo,
 não tem causa nem causador.
 É uma tristeza sem perigo,
 quase te digo:
 sem dor.

(Pequena rosa
 crepuscular.

Será coisa preciosa,
 se o teu rosto me deixar...)

A poeta ilustra a “solidão das morenas”, a entrega à pena e ao amor, como se fosse um movimento natural, inevitável. A utilização do substantivo “enlanguescimento”, tornar-se lânguido, pálido, fraco, perder as forças, nos leva também, com seu sentido figurado, à suavidade, doçura, sutileza e também sensualidade. Este “enlanguescer” na entrega ao amor e ao sofrimento é vinculado a três imagens belíssimas: na primeira, há um pássaro de cor cinza procurando o luar – de luz clara/branca; na segunda, o tecido fabricado pelo fio do bicho da seda – um dos mais finos, leves e delicados – carregado pelo vento; e, por fim, uma folha levada pela força do mar. Os três elementos naturais são vencidos pela beleza ou força de outras três potências da natureza – a Lua, o Ar e o Mar – e não são capazes de oferecer resistência, é uma entrega completa.

66

A solidão das morenas
 é assim deste teor:
 - um amor, apenas,
 - nada, além do amor.

(Enlanguescimento
 de amar e penar:
 pássaro cinzento
 bebendo luar;

seda no vento...

folha no mar...)

fluxo| refluxo

Em paralelo com esse movimento natural descrito no último poema, um grande mote de *Morena, pena de amor* é o que aqui denominamos: *fluxo/ refluxo*. Obviamente, como já se prevê, o mar – um dos mais recorrentes símbolos na poética de Cecília Meireles – é central e norteador neste momento. O mar simboliza a dinâmica da vida, pois tudo surge dele e retorna para ele. A sua água é movimento e simboliza um estado transitório, está entre as possibilidades amorfas, as realidades ainda não configuradas, o que o faz expressar uma situação de ambivalência, da ordem da incerteza, da dúvida, da indecisão. Provém destas especificações, a ideia de que o mar traz, ao mesmo tempo, um conceito da vida e de morte.

19

Por todos os lados,
o mar me rodeia;
me deixa recados
escritos na areia.

Das águas sou filha:
nasci de um beijo de espuma
em redor de alguma
silenciosa ilha.

Maravilha, maravilha
da espuma em pedra serena:
a água nos meus olhos brilha,
da pedra é que sou morena.

Neste trecho, Cecília declara sua devoção ao mar e nos leva também, inevitavelmente, ao mito “Nascimento de Vênus”. Certamente, poderia estar entre os primeiros poemas de *Morena, pena de amor*, pois sabemos que se trata de uma paixão pessoal da poeta, porém mostra-se apenas mais adiante e estabelece diálogo com muitos outros ao longo da obra. De saída, na primeira estrofe, o eu-lírico aparece rodeado pelo movimento do mar, como se fosse uma ilha; mesmo onde não alcança – na terra firme –, o mar está presente, deixando “recados/ escritos na areia”. A poeta considera-se filha das águas e relata seu nascimento com uma imagem intensa: o choque da onda do mar com a pedra da ilha produziu um “beijo de espuma” e, por este motivo, a água em seus olhos brilha. Não poderia ser mais acertada a analogia para sua poesia, afinal um “beijo de espuma” é etéreo, transitório, volúvel; além da força da imagem, sua produção também dialoga com os versos cecilianos, pois nascer do choque entre movimento das águas e o isolamento de uma ilha parece estar no cerne de suas questões, especialmente aqui em *Morena, pena de amor*.

O avançar e recuar, levar e trazer encontra-se em outros trechos, como é o caso de:

46

Deus que te traz e te leva
deve saber o que faz,
e porque em mim te conserva
enquanto te leva e te traz.

no qual, o paradoxo constrói um conceito interessante: enquanto mantém um comportamento cíclico, mesmo que haja movimento, podemos inferir que estamos diante de um *padrão*. Conservar, através da observação poética, alguma coisa que vive em movimento é uma das grandes questões propostas pela obra de Cecília. O dado nos remete a uma das primeiras suposições deste trabalho, o desenho da menina poeta na parede de seu quarto, o padrão que não tem fim.

O movimento de contração/ relaxamento ocorre em quase todas as funções vitais – o coração bombeando o sangue, o ato de respirar – tudo é uma ação contínua, ritmada, com variações, mas infinita.

Buscar as imagens que remetem a este processo parece tranquilizar Cecília, assim como relatou em sua “biografia poetizada da infância” – a menina dormiu tranquila com este acontecimento –, isto é, a poeta encontra na natureza um tema bastante forte e intrigante, uma vez que conversa com o tão difícil exercício de *avanço e recuo*.

104

A chuva que a noite molha
veio ver-me até aqui.
Disse que tudo desfolha,
- menos meu amor por ti.
Já no amanhecer do dia,
veio o vento, seu irmão.
Perguntei-lhe se o faria,
respondeu que também não.

Veio o sol e veio a lua,
e tudo falava assim:
“Não há nada que destrua
as coisas que não têm fim.”

A pesquisa sobre “as coisas que não tem fim” está intimamente ligada aos fenômenos da natureza e, no segmento acima, a chuva, o sol, o vento, a lua são aliados no cultivo deste amor que não “desfolha”. E, não por acaso, os atores principais responsáveis pelo mais relevante movimento cíclico do nosso planeta – o dia e a noite – anunciam que “Não há nada que destrua/ as coisas que não têm fim.”

O olhar atento para os movimentos que impulsionam a vida parecem, portanto aos olhos de Cecília, infinitos. Conduzindo sua sensibilidade às últimas consequências: procurar a vida em cada pequeno gesto, nas “coisas pequenas/ que não têm fim...”.

113

Quando dizes que me queres,
até suspendo o meu canto.
O que envaidece as mulheres,
a mim fulmina de espanto.

Nós, as morenas,
somos assim,
coisas pequenas
que não têm fim...

E, para ilustrar as coisas pequenas que não têm fim, as quais fomentam a vida e o amor em seus ciclos, escolhemos três imagens espalhadas em *Morena, pena de amor*, que também aparecem constantemente na obra poética de Cecília Meireles. Todas elas trabalham, a seu modo, com os elementos da natureza em seus movimentos infinitos, como se fossem *símbolos* eleitos, nesta obra, para compor esse extenso e contingente autorretrato.

a sereia

24

De manhã, solto o cabelo
contra o espelho azuldo mar.
De joelhos, uma sereia
na areia me vem pentear.

De tarde, deixo os vestidos
perdidos no verde mar.
E, de joelhos nas areias,
sereias os vêm lavar.

De noite, os meus grandes sonhos
ponho-os sobre o negro mar.
Ficam sereias cantando
para quando eu acordar.

(Meus sonhos têm asas
e saem do mar,
vão correndo casas
a te procurar.)

A sereia atua como uma espécie de porto seguro, como figura de apoio e amizade. Independente da ação realizada pelo eu-lírico, as sereias estão sempre presentes. São uma espécie de mãe, babá, avó – para lembrar aqui três figuras femininas muito caras à própria

Cecília. Realizam a ação de pentear, lavar os vestidos e cantar no momento em que o eu-lírico acordar. Conforme já indicamos em um momento anterior, a primeira representação da sereia, uma figura com cabeça e peito de mulher e o corpo de pássaro, é substituída em larga escala pela versão mais conhecida: ser fundido entre mulher e peixe, proveniente da cultura e tradição nórdica. A sereia representa os perigos e riscos da navegação marítima, são seres sedutores e maléficos, que seduzem os navegadores para a morte, devorando-os. Também interpretadas como criações do inconsciente e, se comparadas com a vida, representam as armadilhas da paixão, do desejo e da sedução, atraindo e revelando os instintos mais primitivos do ser humano. Por isso, as sereias simbolizam a autodestruição através da paixão, da ilusão, do insensato, cegando a razão.

No poema “Ponte”, analisado na primeira parte desta tese, a sereia nomeia o ser amado, cuja aproximação é temida pelo eu-lírico. Lembremos que todo o movimento dos versos se centrava na dúvida de atravessar ou não a ponte para viver o grande amor. Aqui, a poeta encontra no movimento do mar abrigo para si mesma, tanto que deposita em suas águas, os seus cabelos, seus vestidos e seus sonhos, tendo como álibi a figura da sereia. Obviamente, não se trata aqui de um símbolo relacionado ao mal, mas certamente relacionado ao amor. A sereia é, portanto, um símbolo vital para a poética de Cecília, seria uma ponte entre o mar e o amor.

a lua

55

Lua, lua marinheira,
num céu de peixinhos brancos,
vem ser minha companheira
no país dos saltimbancos.

Durmo em areias abertas,
numa baía redonda,
- se não me despertas,
me transformo em onda!

Mais um símbolo do movimento, dos ciclos, dos ritmos biológicos, a Lua traz as fases da vida, pois cresce, diminui, desaparece e cresce novamente. Assim, a Lua está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. É guia das noites, símbolo dos valores noturnos, do sonho, do inconsciente e do conhecimento progressivo, evocando a luz nas trevas da escuridão da noite. Ela simboliza tudo que é instável e transitório. E, como um binômio essencial, seu simbolismo está relacionado ao Sol, um aparece como reflexo do outro, há uma

correspondência simbólica que estabelece a Lua *yin* - feminino e o Sol *yang* - masculino. A lua, por consequência, está no controle das chuvas e da vegetação, portanto da fertilidade da terra. É bastante conhecido “Lua adversa” em *Vaga música* (1942), no qual resplandece a mesma temática do amor não realizado ou do amor sofrido frente ao sentimento de serenidade da poeta:

Lua adversa

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

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

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...¹²⁶

(In: *Vaga música*)

Aqui em *Morena, pena de amor*, o adjetivo atribuído à Lua é “marinheira”, isto é, a lua aparece como navegante de uma embarcação em uma imagem belíssima que liga às estrelas aos “peixinhos brancos”. A um só tempo a poeta une céu e mar através do reflexo e da luz emanada pela lua, capaz de criar nas águas manchas brancas – dançantes com o movimento. O eu-lírico realiza um chamamento à lua, pedindo-lhe para que venha viver aqui no “país dos saltimbancos”, expressão que remonta ao movimento também por representar artistas mambembes que migram de um povoado a outro fazendo exhibições de circo em troca de dinheiro, comida ou hospedagem.

A abertura e o gosto pelo movimento mostram-se ainda na segunda estrofe, na qual a poeta diz dormir “em areias abertas” em “uma baía redonda”, na qual leva em consideração o formato do astro. Lá nesse local onde dorme, caso a lua não a venha despertar, o eu-lírico “transforma-se” em onda.

¹²⁶ MEIRELES, Cecília. 2001 *op. cit.* p. 413

a chuva

63

Eram trovões nos espaços,
era chuva no jardim,
era a noite nos teus braços,
era o luar perto de mim.

70

Cruzaste a noite chuvosa
de maneira muito rara:
viu-se um rio cor-de-rosa
e dentro uma estrela clara.

Intimamente ligada à lua, a chuva simboliza a fertilidade e a purificação, na medida em que representa as influências terrestres que renovam as vidas na terra. A chuva está, sem dúvida, associada ao elemento água, símbolo de força, limpeza e cura. A imagem, inclusive, une a noite, o luar, a chuva e o jardim ao amor. A delicadeza e naturalidade dos versos, aproxima de maneira doce a natureza da realização amorosa. O mesmo sentimento atribui uma atmosfera mágica ao ser amado pelo eu-lírico no trecho seguinte, no qual ao cruzar a chuva, os homens enxergam um arco-íris cor-de-rosa com uma estrela clara. O arco-íris é um fenômeno que liga o céu à terra e sua aparição atribui um aspecto – ainda que transitório e imaterial – de satisfação amorosa.

Acabamento

*Olhar limpo tudo
o que não vai morrer
conosco*

João Miguel Fernandes Jorge

Partindo da questão formal em Cecília Meireles e expandindo o seu alcance, consideramos como *formas* tanto a palavra quanto a imagem, neste ensaio. A forma estabelece relação intrínseca com o *olhar*, sentido destacado entre todos os motivos da poética cecilianiana, como, por exemplo, foi visto ao longo do estudo aqui apresentado, seus olhos verdes, os olhinhos de gato e o olhar o mundo, no sentido de o desvendar, como um todo. Pensar a forma das coisas é, especialmente, um dos assuntos mais caros à poeta, tida muitas vezes como alheia ao movimento moderno por, entre outras coisas, não aderir abertamente ao verso livre.

Observamos, de saída, na *Composição n.1*, a importância do olhar para sua “biografia poetizada da infância”, como se este momento tivesse sido, de certa maneira, um vazio preenchido pela memória. A partir de então, acompanhamos o *movimento da memória* como um dos pontos mais fortes para a questão formal em Cecília Meireles. Isto é, a memória nos aparece de maneira fragmentada e através dos sentidos gera imagens e símbolos, carregando-nos ao passado e ressignificando a percepção do presente.

De unidade em unidade, de objeto em objeto, Cecília parece recompor, em seus poemas, uma paisagem de afetos, cujo trabalho silencioso capta a ausência deixada pelas coisas e pela passagem do tempo. Os fragmentos são ínfimos gestos sem porquê e são de um valor absoluto para a memória, carregando verdade pela variada exatidão que possuem: a sensação de um momento representado de alguma maneira, a fixação do que não pode ser fixado.

A palavra, por sua vez inteiramente racional, também é capaz de fixar de maneira ilusória, ficando sempre à margem do que realmente se quer dizer. Por exemplo, as palavras tantas vezes usadas, “jardim” e “sereia” não representam referencialidades diretas, são símbolos e reverberam a descontinuidade entre o ato de dizer e de encarar a ausência que o signo não recupera e que não faz do passado o presente. A efemeridade do tempo e das coisas é um dos temas de Cecília Meireles e aqui o observamos espalhando-se tanto na palavra quanto na imagem.

Neste sentido, as coisas nos olham e o mundo visível e seus movimentos são um combustível eterno para Cecília: as coisas pequenas/ que não têm fim. Tudo desperta ou

alimenta o instinto de se apropriar e construir seu olhar. A forma resulta, portanto, da decisão motivada pelo desejo de recordar seres e lugares.

Temos, portanto, a base para a *Composição n.2*, na qual observamos, como a *forma* registra uma das facetas mais valorosas da identidade brasileira. Através do desenho, Cecília apreende a cultura mediante a força dos rituais ainda muito pouco conhecidos e o faz através do estudo dos gestos, a mais fragmentária nuance da dança e dos movimentos; sem desprezar os detalhes de amuletos, vestimenta, acessórios, as miudezas que constituem o evento folclórico.

Por fim, como não poderia deixar de ser, temos na *Composição n.3*, a confluência de uma série de elementos destacados ao longo do trabalho em poemas que buscam figurar o próprio sujeito, de modo fragmentado e moderno. Sobremaneira em seu mais longo autorretrato, *Morena, pena de amor*, no qual a *forma* segue por cento e vinte nove pequenos momentos de um eu-lírico apaixonado que estabelece uma relação vital entre a necessidade de ser poeta e a experiência amorosa.

Bibliografia

De Cecília Meireles

- MEIRELES, Cecília. *As artes plásticas no Brasil. Artes populares por Cecília Meireles*. Direção e Introdução de Rodrigo M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1952.
- _____. *Baladas para El-Rei*. São Paulo: Global, 2017.
- _____. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo, Martins Fontes, 2. ed. 2003.
- _____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Criança meu amor...* São Paulo: Global, 2013.
- _____. *Crônica em geral*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Crônica de viagem volume 1*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Crônica de viagem volume 2 e 3*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- _____. *Crônica de educação volumes 1 a 5*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Escolha seu sonho*. Rio de Janeiro, Editora Record, s.d.
- _____. *Episódio humano*. Rio de Janeiro, Desiderata, Batel, 2007.
- _____. *Giroflê, Giroflá*. São Paulo, Global, 2015.
- _____. *Olhinhos de gato*. São Paulo, Ed. Moderna, 1983.
- _____. *O que se diz e o que se entende*. 2 ed. São Paulo: Global, 2016
- _____. *Panorama Folclórico dos Açores. Especialmente da Ilha de São Miguel*. Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura. Edição Comemorativa do 10º. Aniversário da Fundação da Comissão Gaúcha de Folclore
- _____. *Poesia Completa volumes 1 e 2*. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

Periódicos

- MURICY, Andrade. “Meia hora com Cecília Meireles e Correia Dias”. In: FESTA de 7/3/1935.
- BICHUETTE, Stela de Castro e CORRÊA, Karoline Zampiva. “Um estudo do processo criativo de Cecília Meireles”. In: Revista Terceira Margem vol 22, no. 38 (2018) UFRJ

Sobre Cecília Meireles

ANDRADE, Mário de. “Viagem” e “Cecília e a poesia”. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

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

GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo, Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo, Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo, Editora 34, 2016.

SARAIVA, Arnaldo. “Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias)”. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. 1998

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petropolis: Vozes, 1973.

Outros poetas

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

História da Arte, Desenho e Pintura

ANDRADE, Mário de. “Do desenho” in: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1984.

DERDYK, Edith. (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro, LTC, 2013.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte*. São Paulo, Martins Editora, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol 7: O paralelo entre as artes*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A Pintura – Vol 9: O desenho e a cor*. São Paulo, Ed. 34, 2006.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*/ Adma Muhana: tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2002.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. *Fernando Correia Dias: um poeta do traço*. 1. ed. Rio de Janeiro, Batel, 2013.

PEDROSA, Mário, *Mário Pedrosa: Textos Escolhidos I a IV*, Otília Arantes (org. e apres.), São Paulo, Edusp, 1995-2000.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

História, Sociologia, Antropologia e Psicologia

CARRUTHERS, Mary J. *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge, Eng: Cambridge University Press, 2006.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. “A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2012, v.55 n.1

COELHO, Frederico. *A semana sem fim*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Pintura – el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.

DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris P.U.F..

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency*. Oxford, Clarendon Press.

_____. 1999. *The art of anthropology*. Londres, The Athlone Press.

JUNG, C. G. “O problema psíquico do homem moderno”. In: *Civilização em transição*. Petropolis, RJ: Vozes, 2011.

LAYTON, Robert. 1991. *The anthropology of art*. Cambridge, Cambridge University Press.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro, história social e intelectual do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

- _____. *Picture theory*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (org.) [et al]. *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. 1. ed. – Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.
- STRATHERN, Marilyn. 2014. *O efeito etnográfico*. São Paulo, Cosac Naify.
- _____. 2005. *Partial connections*. Altamira Press.
- VIDAL, Lux (Org). 1992. *Grafismo indígena*. São Paulo, Edusp/ Fapesp/ Studio Nobel.
- YATES, Frances. 2000. *The art of memory*. Londres, Pimlico.

Teoria e Crítica Literária

- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 4 ed. , 2002.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, Edição Saraiva, 1958.
- _____. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BULHÕES, Antonio. *Diário da cidade amada: Rio de Janeiro 1922*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. 3v.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa. Contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1971
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora Topbooks, 1999.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Ed. Cultrix
- MOOSBURGER, Theo de Borba. (org. e trad.) *Saga dos Volsungos (anônimo do séc. XIII)*. São Paulo: Hedra, 2009.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

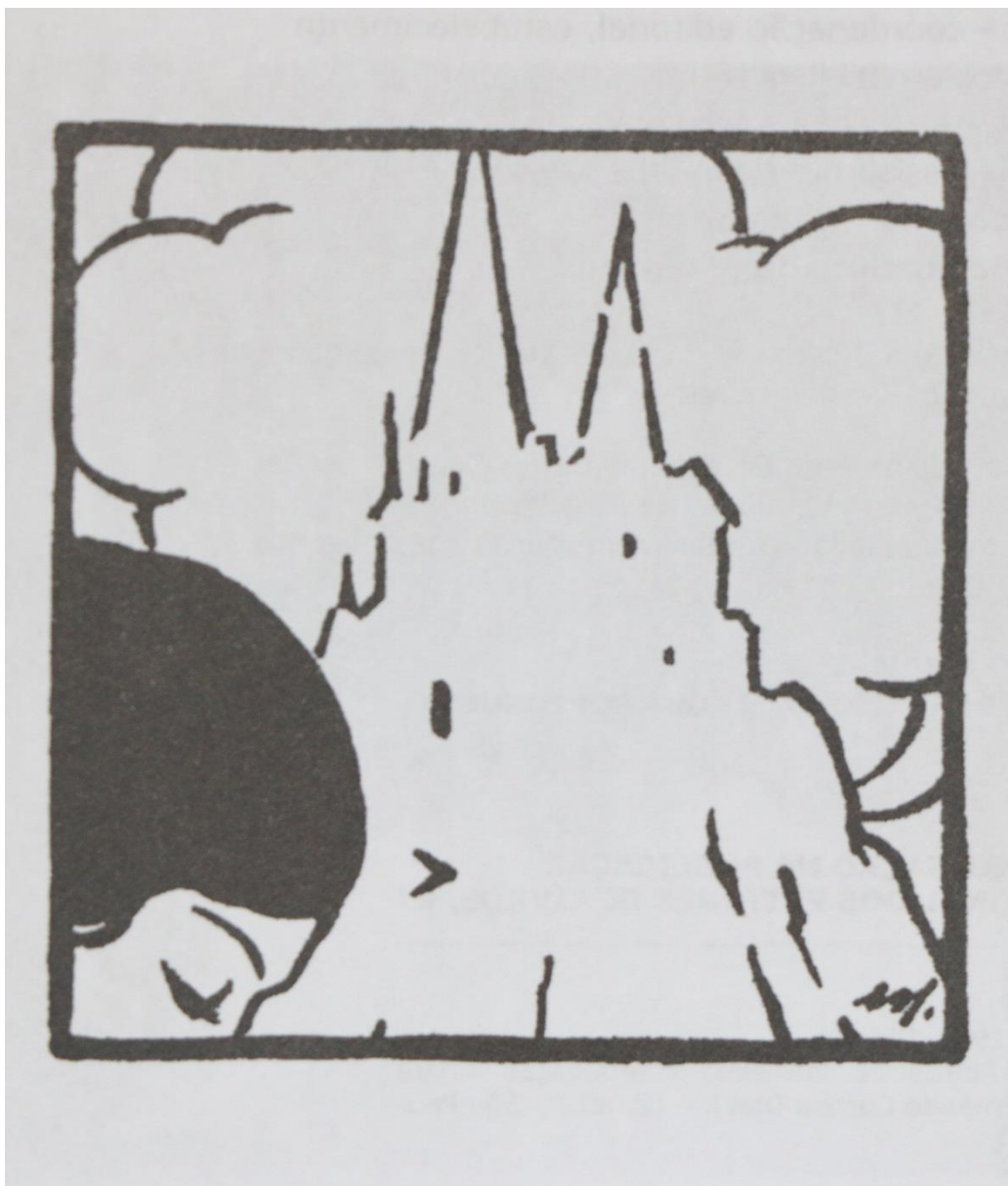
Anexo I – Ilustrações de Correia Dias para Baladas para El-Rei**Figura n. 1**

Ilustração para “Baladas para El-Rei”

Figura n. 2

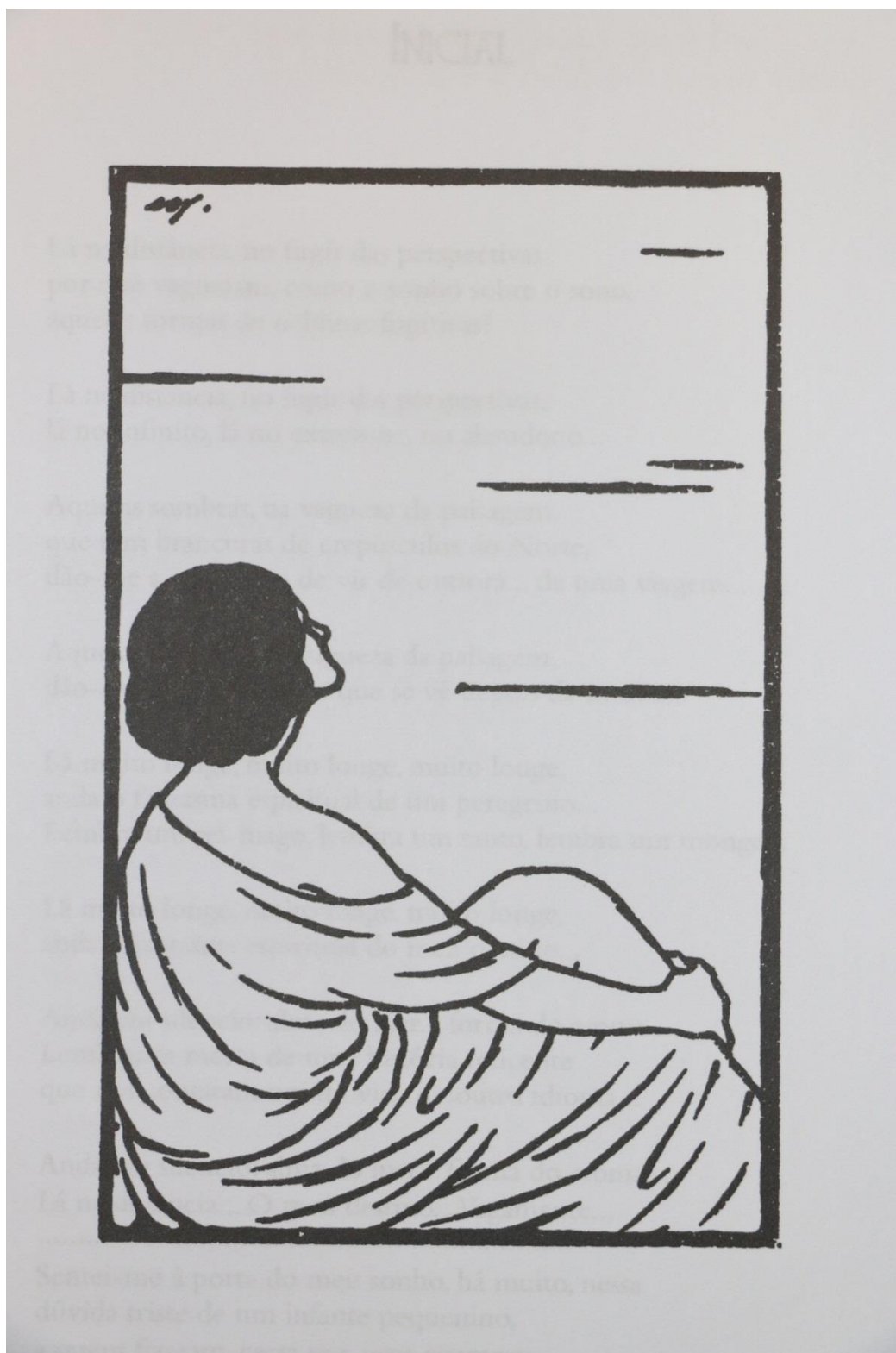


Ilustração para “Baladas para El-Rei”

Figura n. 3

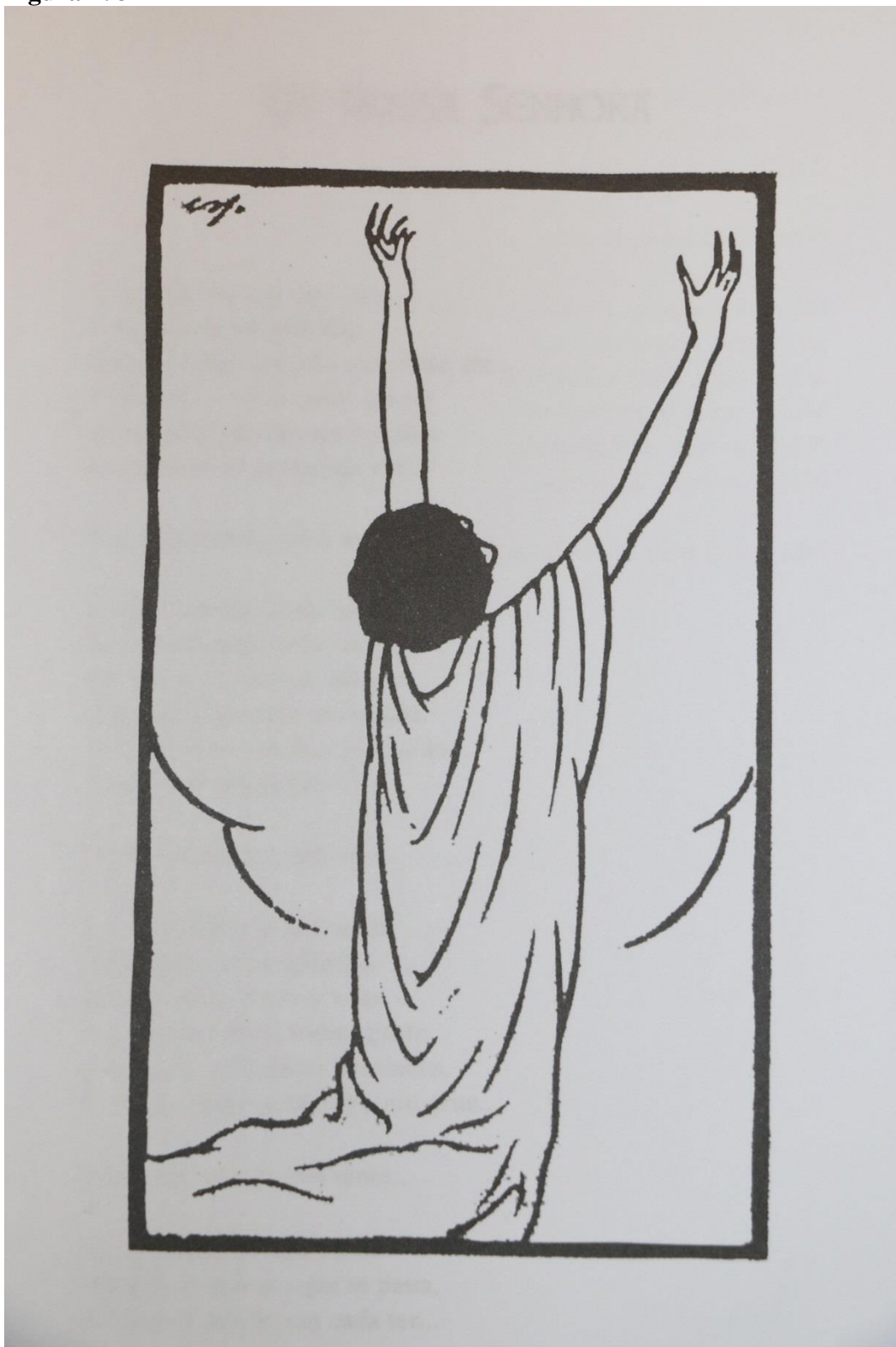


Ilustração para “Baladas para El-Rei”

Figura n.4

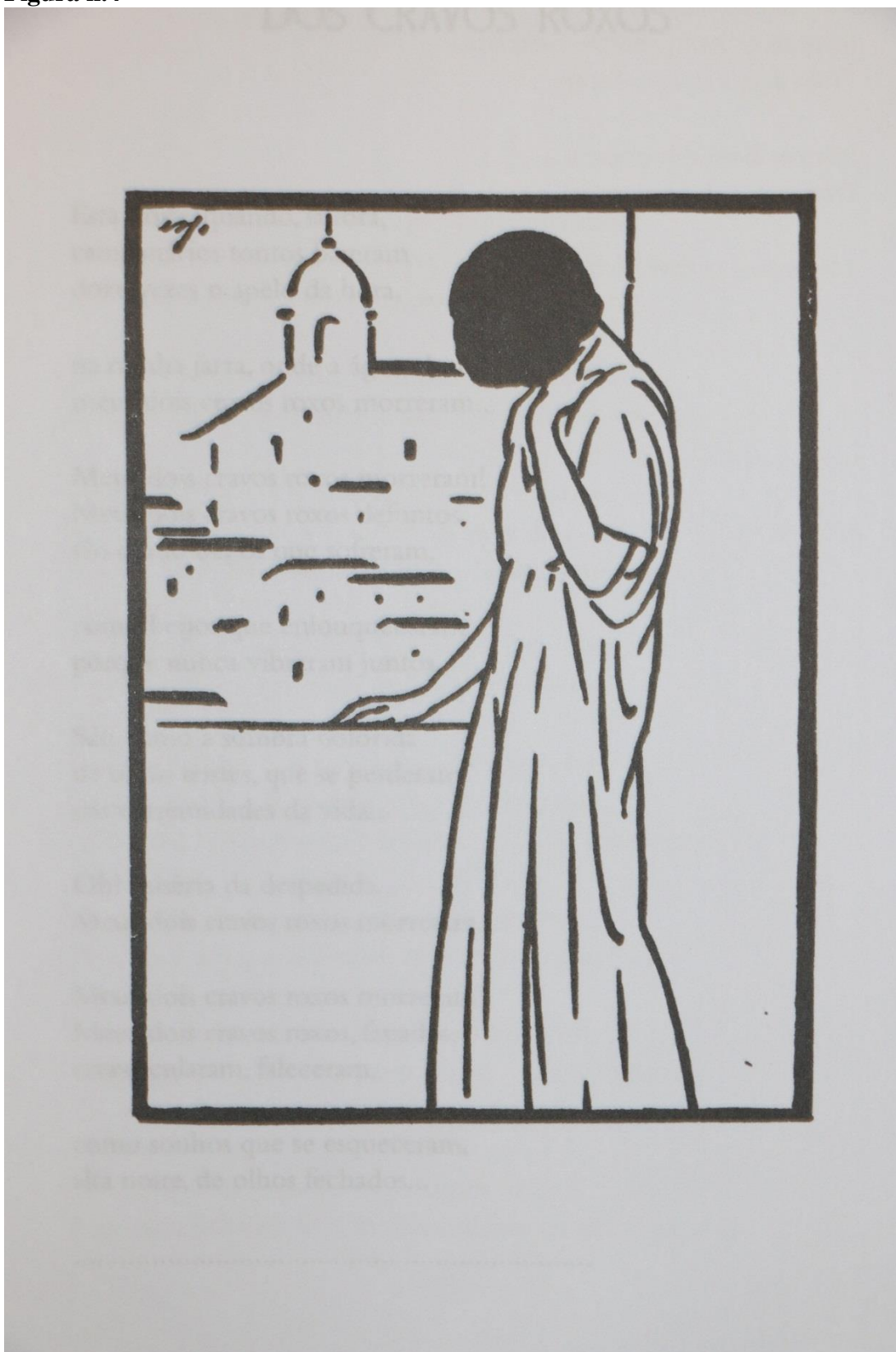


Ilustração para “Baladas para El-Rei”

Figura n.5

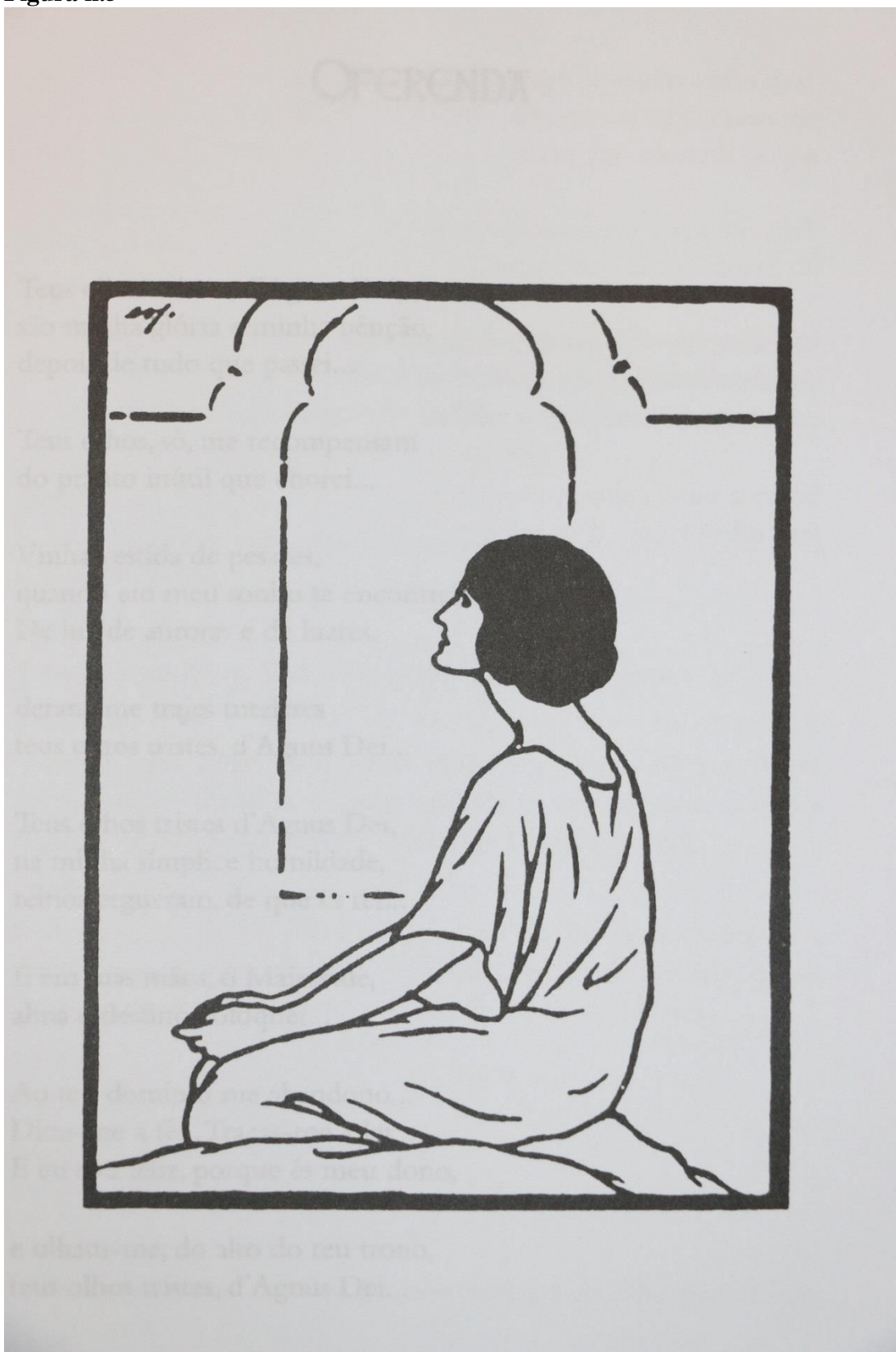


Ilustração para “Baladas para El-Rei”

Anexo II – Demais Ilustrações de Correia Dias

Figura n. 1

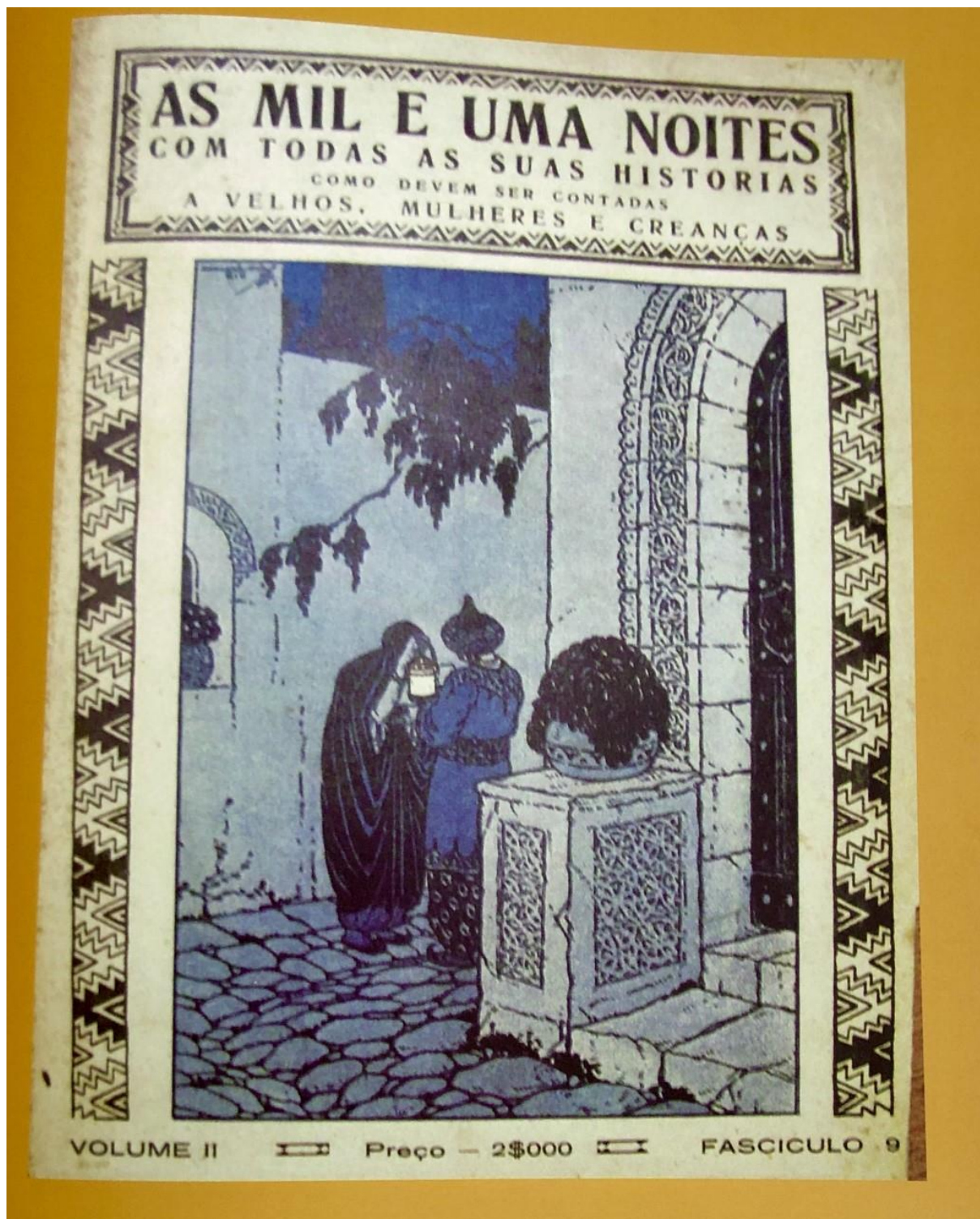
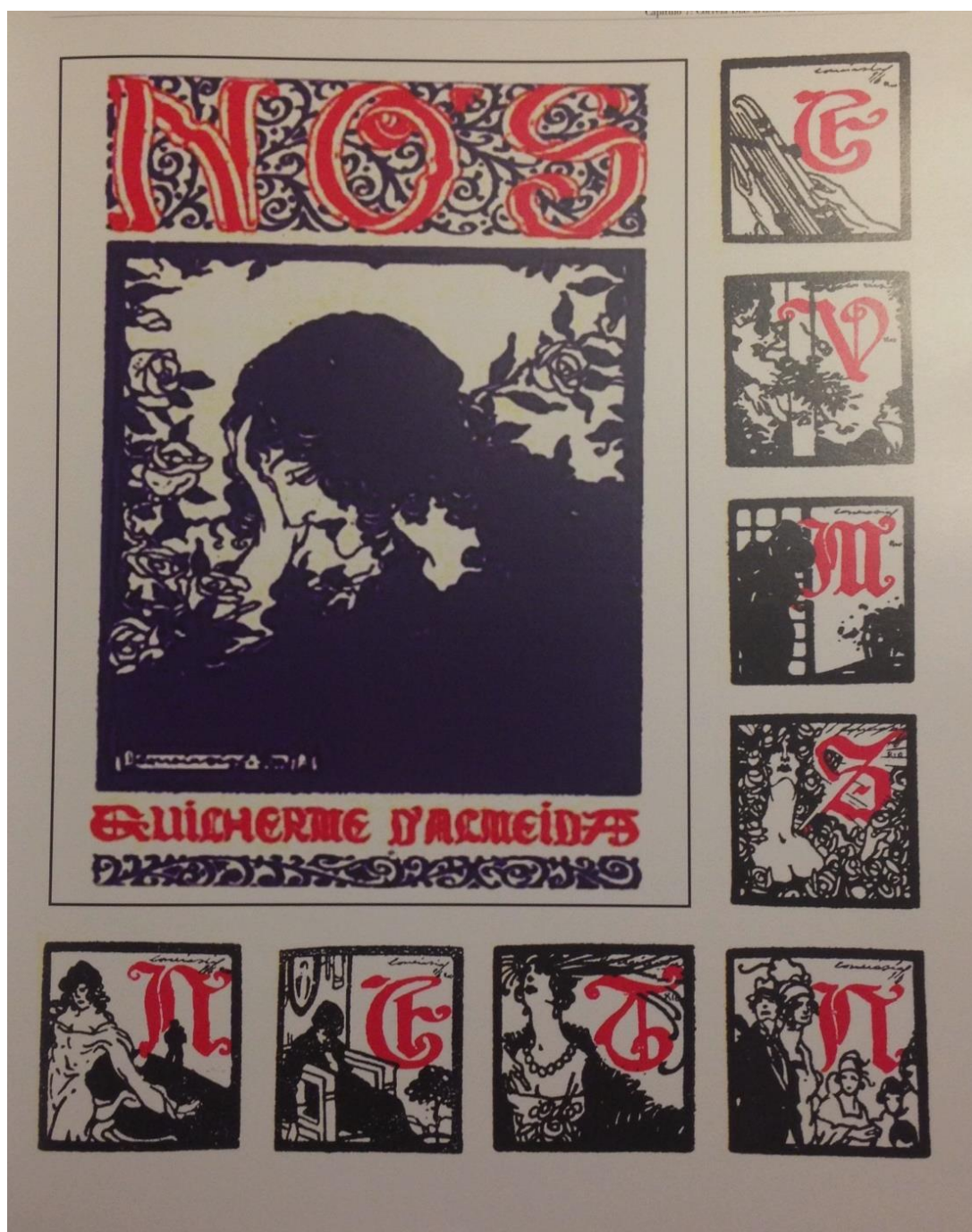
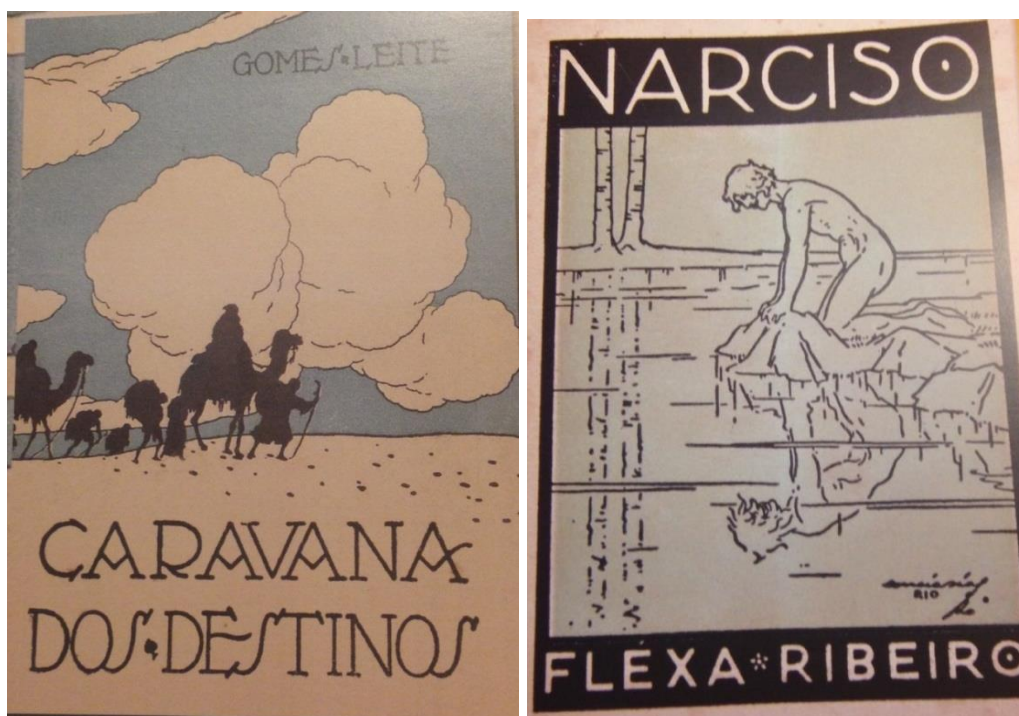


Figura n.2



"Nós" de Guilherme de Almeida

Figura n. 3



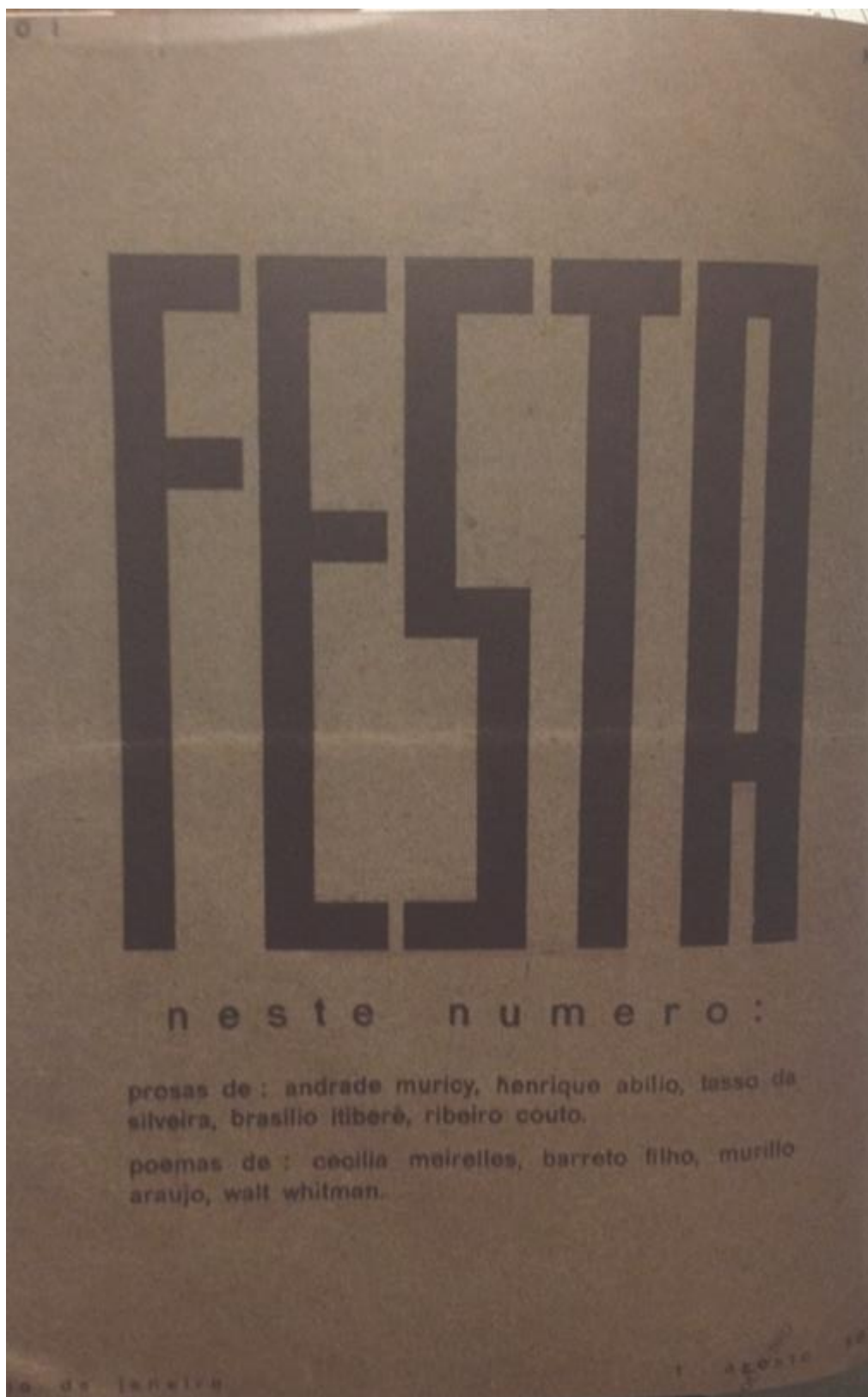
Capas de Fernando Correia Dias

Figura n.4



Ex-libris de Fernando Correia Dias

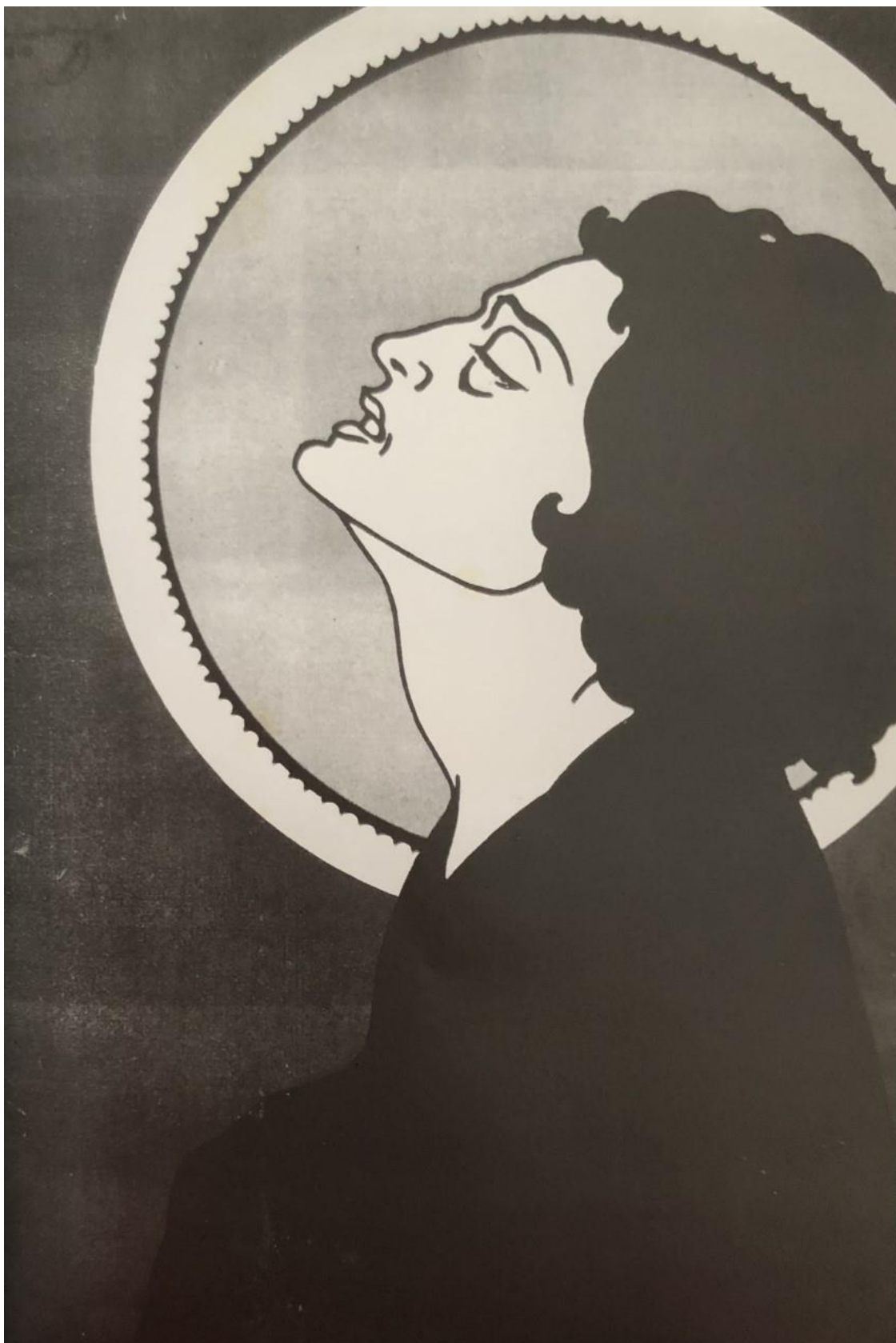
Figura n. 5



Capa da Revista Festa

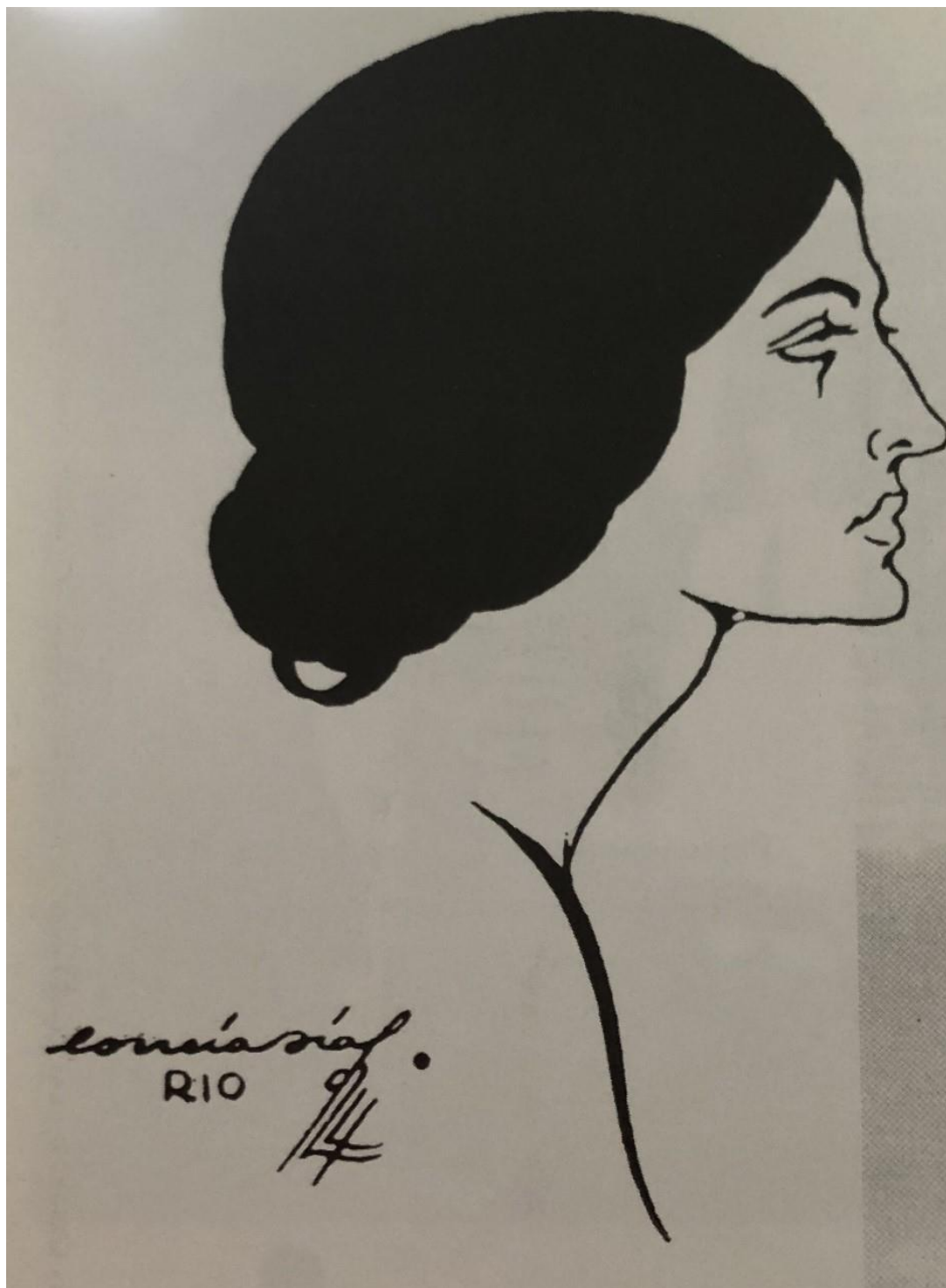
Anexo III – Retratos de Cecília Meireles por Correia Dias

Figura n.1



“Amargura”, desenho de Correia Dias com o perfil de Cecília Meireles

Figura n. 2



Retrato de Cecília Meireles por Correia Dias

Figura n. 3



Figura n. 4



Figura n.5



Anexo IV – Outras imagens

Figura n.1

*"Jungfrauen"*, 1913

Gustav Klimt

Figura n.2



"Kneeling female in Orange-red dress", 1910

Egon Schiele