


Vestido que desenha formas: a linha como movimento em Cecília Meireles

Dress that Draws Shapes: the Line as Movement in Cecília Meireles

Autoria: Vivian Caroline Fernandes Lopes

 <https://orcid.org/0000-0003-4496-4189>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4166646958296718>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194170/>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194170>

Recebido em: 15/01/2022. Aprovado em: 18/05/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 11, n. 20, jan.-jul., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

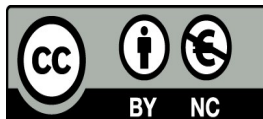
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. Vestido que desenha formas: a linha como movimento em Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, p. 211-237, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194170. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194170>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

vestido que desenha formas: a linha como movimento em cecília meireles

Dress that Draws Shapes: the Line as Movement in Cecilia Meireles

Vivian Caroline Fernandes Lopes¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194170>

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Escreveu *Inventário de delicadezas: desenho, poesia e memória em Cecília Meireles* (2019) e *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade* (2012). É educadora, pesquisadora e artista; estuda a relação entre palavra e imagem, especialmente em poesia. Autora da *Coleção Arte é Infância*, vencedora do prêmio Jabuti em 2015. E-mail: vivian.carolinelopes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4496-4189>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4166646958296718>.

Resumo

O artigo estuda os desenhos publicados de Cecília Meireles e aprofunda-se no procedimento de construção e composição visual da artista. É desdobrado em três nichos de trabalho: a linha caligráfica e a síntese poética; a instabilidade e o fragmento; e a pesquisa de gestos. Palavra e imagem unem-se em uma correspondência de linguagens que ilumina a leitura de sua poesia e discute a faceta menos conhecida de sua produção plástica.

Palavras-chave

Cecília Meireles. Desenho. Palavra. Imagem. Poesia.

Abstract

The article studies Cecilia Meireles' published drawings and deepens into the artist's construction and visual composition procedure. It is divided into three work niches: the calligraphic line and poetic synthesis; instability and fragmentation; and gesture Search. Word and image come together in a correspondence of languages that illuminates the Reading of her poetry and discusses the lesser known facet of her plastic production.

Keywords

Cecilia Meireles. Drawing. Word. Image. Poetry.

1. a linha caligráfica e a síntese poética

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 abril de 1914, a bordo do *Sierra Nevada* (SOUSA, 2013, p. 84), desembarca o artista português Fernando Correia Dias. À sua espera, encontra-se uma pequena embaixada cultural liderada por Ronald de Carvalho. O poeta será um dos futuros diretores da revista *Orpheu* e formará, junto a outros amigos do meio literário e jornalístico, o círculo profissional de Fernando na capital.

O artista 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 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* e *O Malho*. Sua atividade de caricaturista tem menos expressão por aqui e a maior concentração de trabalho passa a ser o desenho gráfico de revistas e publicações, tratando o editorial livreiro como obra de arte, cuidando da diagramação, escolha de fontes, capa e ilustrações, valorizando o diálogo entre texto e imagem.

Um dos trabalhos mais admiráveis, 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 utilização de duas cores no interior da publicação. São inúmeras capas realizadas pelo artista e, embora não haja um levantamento preciso, sabemos que foi considerado um dos melhores capistas do período. Também desenvolveu *ex-libris*, propagandas, cerâmicas, pinturas.

Não por acaso, iniciamos este ensaio com a atenção que merece a figura de Fernando Correia Dias, primeiro marido de Cecília Meireles. Casam-se pelo civil em 1922, no dia 24 de outubro.

A poeta era uma mulher livre, atuante e pensadora de seu tempo e o casamento não muda esta configuração. Cecília colaborava em revistas e jornais, trabalhava como professora e continuava compondo poemas.

Correia Dias realizou inúmeros retratos de Cecília que capturam sua essência melancólica, lírica e sensível, além de ilustrar diversos livros da poeta e esposa. Por sua vez, Cecília realizou muitos poemas dedicados ao ofício de seu marido. Em publicação recente, Osvaldo Macedo de Sousa, sobrinho de Fernando, recolheu e organizou muitos trabalhos de seu tio e denominou o estudo como *Fernando Correia Dias, um poeta do traço* (editora Batel, 2013). As correspondências entre a poesia e o desenho de ambos são numerosas e, nos concentraremos, especificamente, no desenvolvimento do desenho de Cecília Meireles.

A casa-ateliê do casal ficava no morro, sediada na Rua São Claudio. Ambos assistiram com paixão e curiosidade às rodas de samba e às manifestações de religiões de matrizes africanas (Candomblé e Umbanda) 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 incolôr, mais urbano, porém a proximidade do “morro” authentic, com as suas “macumbas” e “escolas de samba”, anuncia-se alli claramente. De volta da casa dos Correia Dias, já topámos com um completo “despacho”, de vella accesa e gallinha 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, á 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 falsa gravidade, antes uma bella liberdade e um espírito ágil, mas, também, nada de affectações opportunistas. Livros e desenhos. Dentro dalgumas gavetas estarão os numerosos livros inéditos da insigne poetisa brasileira Cecília Meirelles. Em grandes pastas, centenaes de croquis, de gravuras, cartões para tapetes, cartazes, estudos para ceramica, illuminuras, o mundo magico e sereno da imaginação plastica do insigne portuguez Correia Dias. (MURICY, 1935, p. 9)

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 regularmente (MEIRELES, 2003, p. 15). É a partir de 1926, no entanto, que inicia a série sobre o universo popular brasileiro (à época denominado folclore), privilegiando tipos humanos, perfis e gestos de corpo, incluindo os rituais religiosos, o samba, a dança e os ritmos percussivos.

A pesquisa estética é apresentada através da exposição *Batuque, samba e macumba* inaugurada no dia 18 de abril de 1933, acompanhada de três conferências proferidas em Lisboa, também publicadas na *Revista Mundo Português*. As obras expostas revelam o movimento e a perfeição de vestuário, a expressão e o colorido dos modelos retratados; a técnica do desenho em grafite e nanquim, colorido em aquarela ou giz pastel, trazem algumas influências do trabalho de Correia Dias, 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.

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), todos ilustrados por Correia Dias. As publicações são consideradas pela crítica e pela própria Cecília como obras de um período imaturo de sua produção. Voltou a publicar poesia apenas com *Viagem* (1939), cinco anos depois do suicídio de seu marido.

Durante uma década, a poeta dedicou-se 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 Dias (SOUSA, 2013, p. 147). 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 1930:

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? (MEIRELES, 2017, p. 103)

A infância, para Cecília, continua norteador seus projetos, não apenas no ponto de vista da criação, 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.

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 embecendo de circunstâncias que as transformaram; nada mais. (...)

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. (...)

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... (...)

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. (MEIRELES, 2017, pp. 147-148)

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.²

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

² Cecília foi responsável pela publicação do volume intitulado *As artes plásticas no Brasil*, integrando a coleção *Artes populares*, com introdução de Rodrigo M. F. de Andrade, publicado em 1952.

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, 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. (MEIRELES, 2017, pp. 74-75)

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 este desenho: 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 a discussão acima, nos debruçamos neste conglomerado no qual *infância*, *poesia*, *educação* e *folclore* caminham juntos e são a base para a produção dos desenhos de Cecília aqui 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 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. (MEIRELES, 2019, pp. 90-92)

A publicação *Batuque, samba e macumba*, que recebe o subtítulo de *[Estudos de gesto e ritmo 1926-1934]*, traz informações de rituais religiosos nomeados, na época, por Cecília como “macumba e canjerê”. Descreve roupas em

pormenores de estampa, cores e adereços, ornamentos de todos os participantes dos cerimoniais; explica sobre o ritmo do samba, descreve 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, pemba, 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. (MEIRELES, 2019, p. 102)

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 favorável, principalmente na arquitetura, com a produção industrial em massa de fachadas de prédios e ornamentos diversos. A Nova Arte, ou *Art Nouveau* na França, *Jugendstil* na Alemanha, ganhou força na década de 1890, levou arquitetos a experimentarem novos materiais, ornamentações e a buscar no oriente novos padrões e ideias (GOMBRICH, 2013, p. 412).

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, cada um de seu modo, 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 dois desenhos deste primeiro momento, “Mulher com alaúde”, sem data, e “Mulher chorando”, de 1926. A temática das figuras desenhadas encontra-se no campo de interesses de Cecília, o orientalismo. “Mulher com alaúde” veste um modelo claramente oriental de calças e casaco. Os acessórios, chapéu e sapatos 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 registro como um todo nos leva também à mesma sensação das modelos posadas nas ilustrações de Revistas *Art Nouveau*.

Imagem 1: Mulher com alaúde, s/d. Cecília Meireles. Nanquim sobre papel.



Fonte: Imagem reproduzida na edição em dois volumes da obra de Cecília Meireles, organizada por Antonio Carlos Secchin (Nova Fronteira, 2001).

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 é fulcral, visto a temática de muitos poemas e a ligação afetiva com o ofício de sua mãe.

Imagem 2: Mulher chorando, 1926. Cecília Meireles. Grafite e nanquim sobre papel.



Fonte: Imagem reproduzida na edição em dois volumes da obra de Cecília Meireles, organizada por Antonio Carlos Secchin (Nova Fronteira, 2001).

“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, da dança e do 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" (REISCHAUER, 2002). Cecília a coloca sofrendo e chorando, o que torna evidente a sensibilidade vinculada a uma questão do feminino, assunto muito caro à poeta.

Observamos uma opção pelo retrato de mulheres, assim como, em sua poesia, além dos autorretratos, a figura feminina atravessa a maioria dos poemas.

Imagem 3: Ilustração publicada na Revista Festa, n. 1, julho de 1934, p. 13 para o poema “Caminho da Glória”, de Cruz e Souza. Nanquim sobre papel.



Fonte: Imagem reproduzida no artigo de Stela de Castro Bichuette e Karoline Zampiva Corrêa (Revista Terceira Margem, 2018)

Em 1934, Cecília publica, na revista *Festa*, uma ilustração ao poema de Cruz e Souza,³ 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, as 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 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.

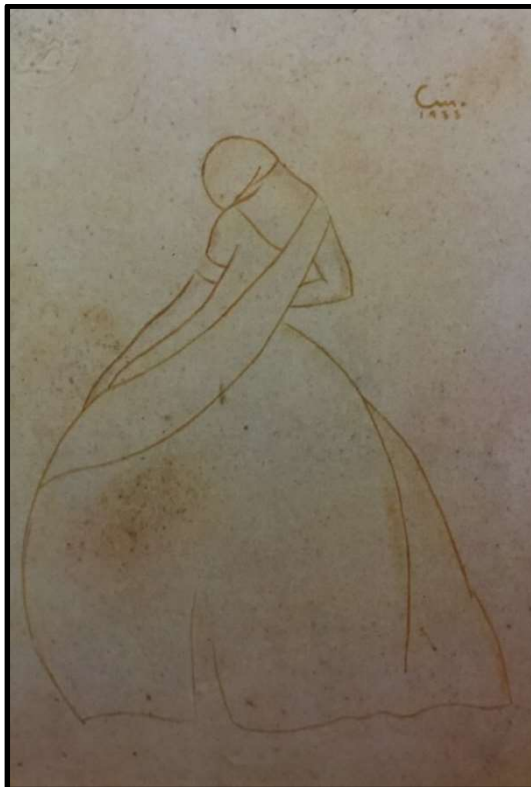
Fazendo um breve exercício de comparação com alguns retratos realizados por Correia Dias da própria Cecília, encontramos certo parentesco, como já dissemos, mas desponta originalidade no olhar e na relação entre imagem e palavra, principalmente na questão do movimento.

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.

³ “Caminho da Glória// Este caminho é cor de rosa e é de ouro,/ Estranhos roseirais nele florescem,/ Folhas augustas, nobres reverdecem/ De acanto, mirto e sempiterno louro.// Neste caminho encontra-se o tesouro/ Pelo qual tantas almas estremecem;/ 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.”. Poema reunido e publicado em *Últimos sonetos* (1905).

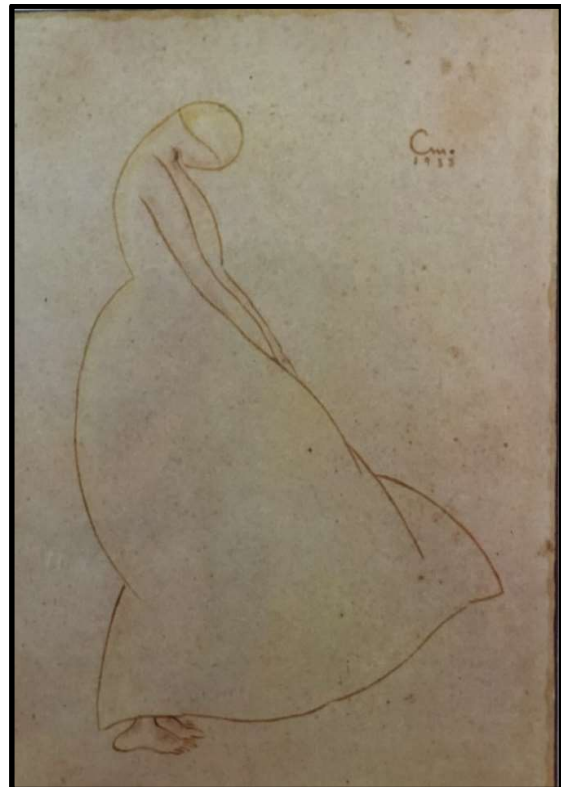
Ambas são realizadas com um traço único de espessura fina, em pincel de aquarela, fundo claro e denotam dois momentos de um movimento de meditação/incorporação. O desenho sintético vai direto ao ponto, é límpido, claro e deixa entrever a espontaneidade do gesto através da roupa, cabeça, braços e pés. 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, onde só se vê 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.

Imagem 4: Figura de mulher, 1933.
Cecília Meireles.
Aquarela sobre papel 17 x 25 cm



Fonte: MEIRELES, 2019, p.79 .

Imagem 5: Figura de mulher, 1933.
Cecília Meireles.
Aquarela sobre papel 17 x 25 cm



Fonte: MEIRELES, 2019, p.69

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.

2. a instabilidade e o fragmento

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

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” (VALÉRY, 2012, p. 30).

A questão da busca pela exata expressão, levando em consideração o que os estímulos movimentam dentro de nós, é cara aos expressionistas, artistas movidos 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” (FRANÇA, 2002, p. 122), 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 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” (CARPEAUX, 1999, p. 874) 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 Klimt 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 Schiele, 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.

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 da prática e das características de seu companheiro.

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 6: Casal no samba, 1933. Correia Dias.



Fonte: reproduzida no livro de Osvaldo Macedo de Sousa (Batel, 2013).

Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019).

Imagem 7: Casal de sambistas, s/d. Cecília Meireles. Aquarela sobre papel cartão 31 x 27 cm



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 8: Pequeno jornaleiro (com legenda autógrafa original: “Mulher mata marido”), s/d. Cecília Meireles. Aquarela, nanquim e grafite sobre o papel 11 x 19 cm



Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019).

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

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 à 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 o criar 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.

Imagem 9: Sambista com pandeiro, 1926. Cecília Meireles. Aquarela e grafite sobre papel. (Redução e reversão para preto e branco) 18 x 20 cm



Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019)

Meditemos por um instante na figura do bailarino. O tema, além de ser do interesse da poeta do ponto de vista da pesquisa popular, 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 Magritte:⁴ “a 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, que se encanta com as cores, o movimento e o novo lugar ocupado por esses corpos – ainda que sejam mais materializados que os descritos por Valéry – 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.

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 dobram, 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 (VALÉRY, 2012, p. 30)

3. 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 uma 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

⁴ 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 provocadas pela imagem na mente de quem vê.

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” (PRAZ, 1982, p. 3). 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 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” (PRAZ, 1982, p. 255).

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.

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, 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.

Imagem 10: Estudos de gesto e ritmo, s/d. Cecília Meireles.
Grafite sobre papel 16 x 8 cm (Redução)



Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019)

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. (VALÉRY, 2012, p. 19)

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”:

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?

(MEIRELES, 2001, p. 1785)

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. 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 diante de 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 imagem 11, encontramos o corpo feminino em nove posições diferentes. Da esquerda para a direita, os *frames*, colocados lado a lado, relacionam-se 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 requer a proporção real – 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 11: Vários passos do batuque, s/d. Cecília Meireles.



Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019)

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 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”⁵ 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 12: Vários passos do batuque, s/d. Cecília Meireles.



Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019)

⁵ Termos cunhados por Paul Klee.

referências bibliográficas

BICHUETTE, Stela de Castro; CORRÊA, Karoline Zampiva. “De ‘Pensamento’ a ‘Epigrama n° 6’: um estudo do processo criativo de Cecília Meireles”. In: *Revista Terceira Margem* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 22, n. 38, 2018, pp. 137-157. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/23699>. Acesso em 18 jun. 2022.

CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia intemporal”. In: *Ensaaios reunidos* (1942-1978), v. I. organização de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

FRANÇA, Maria Inês. “A inquietude e o ato criativo: sobre expressionismo e psicanálise”. In: *O Expressionismo*. GUINSBURG, J. (org). São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

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

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.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo: Global, 2019.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação*, v. 1-3. São Paulo: Global, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa* (v. 1 e 2). Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MURICY, Andrade. “Meia hora com Cecília Meireles e Correia Dias”. *FESTA: Revista de Arte e Pensamento* (2.a Phase), Rio de Janeiro, n. 7, março, 1935, pp. 9-10. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526_1935_00007.pdf. Acesso em: 18 jun. 2022.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

REISCHAUER, Edwin Oldfather (comp.). *Japan: An Illustrated Encyclopedia*. Tóquio: Kodansha, 2002 [1993]. Disponível em: <https://japanknowledge.com>. Acesso em 20 mai. 2022.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. *Fernando Correia Dias: um poeta do traço*. Rio de Janeiro: Batel, 2013.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.